



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Pedro Loureiro Severien

CINEMA DE OCUPAÇÃO: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo
direito à cidade no Recife

Recife
2018

PEDRO LOUREIRO SEVERIEN

CINEMA DE OCUPAÇÃO: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo
direito à cidade no Recife

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa
de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade
Federal de Pernambuco, para a obtenção do grau de
Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof.
Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva.

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S498c	Severien, Pedro Loureiro Cinema de ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife / Pedro Loureiro Severien. – Recife, 2018. 185 f.: il., fig. Orientador: Eduardo Gomes Duarte da Silva. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2018. Inclui referências e filmografia. 1. Cinema e cidade. 2. Direito à cidade. 3. Estética e cultura midiática. 4. Ativismo audiovisual. 5. Cartografia das subjetividades. I. Silva, Eduardo Gomes Duarte da (Orientador). II. Título. 302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-116)
-------	---

PEDRO LOUREIRO SEVERIEN

Cinema de ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito
à cidade no Recife

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 23/03/2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. José Afonso da Silva Junior
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Amaranta Emília Cesar dos Santos
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa começa no encontro com uma coletividade disposta a intervir no espaço urbano com os seus corpos e suas subjetividades. Assim, agradeço primeiramente ao Movimento Ocupe Estelita, que produziu em mim o desejo por agir também com o meu corpo e com minhas subjetividades.

Na prática do cinema militante, conheci pessoas que impactaram a minha maneira de olhar o mundo, me ofereceram generosamente suas perspectivas, suas reflexões e nos dispusemos a debater juntos o real, as estratégias de ação e a produção de um caminho coletivo. São muitas, e não poderei nomear todas aqui, mas destaco Pethrus Tibúrcio, Chico Ludermir, Luana R. Varejão, Juô, Mia, Julia Karam, Débora S. Brito, Fernanda Dantas, Doró, Larissa Themonia, Maria Hi, Frida, Nino, Artur Maia, Cris de la Zica, Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Edinea Alcântara, Mateus Alves, Luan Melo, Perlla Ranielly, Charly Souza, Jacqueline Valença e Belisa Alves.

Toda pesquisa é um acúmulo, uma sobreposição, mas há momentos cruciais que ativam uma possibilidade. Faço um agradecimento especial a Marcelo Pedroso, que, ao compartilhar o conceito de *autoria como aliança*, abriu uma janela e com generosidade me estimulou a empreender esta investigação.

Agradeço a Eduardo Duarte pela sua disposição ao debate implicado na pesquisa e por estar sempre presente, estimulando o aprimoramento metodológico e conceitual com apontamentos precisos.

É gigantesca a generosidade de Cristina Teixeira, não só comigo, mas com todos os estudantes que ela acolhe em suas disciplinas e nos prazerosos debates que promove. Devo muito a Cris pela sua pesquisa sobre cinema militante e pela cumplicidade acadêmica na escrita do artigo *Autorretrato de um outro? Versos e reversos de um olhar para o inimigo*, conteúdo que permeia trechos desta dissertação nos capítulos 2 e 3.

Pela sua incansável disposição pela produção de comunicação e pela sua militância, agradeço a Yvana Fechine, orientadora do meu trabalho de conclusão de curso em Jornalismo em 2002, com quem pude me reencontrar no Ocupe Estelita e no PPGCOM/UFPE.

Sou muito grato a José Afonso Jr. pelas provocações articuladas na disciplina *Políticas da Invisibilidade na Imagem*, assim como pelas trocas ao longo de todo o período do mestrado e também na qualificação. Nesse sentido, também agradeço a Nina Velasco e Cruz, pois seus apontamentos na banca de qualificação contribuíram para o desenho final deste texto.

Agradeço a todas as companheiras e companheiros que estavam presentes no PPGCOM nesse período, em especial a Carol Almeida, Álvaro Renan, Maiara Mascarenhas e Ludimilla Carvalho Wanderley.

Sou eternamente grato pela atenção, pelo acolhimento e pela eficiência da equipe da secretaria do PPGCOM: Claudia Badaró, José Carlos Gomes da Silva e Roberta Bacelar.

Agradeço a Daniel Harten pela perspicácia estratégica que fez o anteprojeto desta pesquisa caminhar.

Agradeço a minha família, que me apoiou nessa empreitada dando suporte afetivo em todos os momentos, e em especial a minha mãe, Paula Loureiro, incansável pesquisadora e militante das políticas públicas na saúde.

Por fim, agradeço a parceria de vida, de pensamento e de ação que tenho com Maria Cardozo. O seu olhar crítico e criativo me move e me instiga todos os dias, e o diálogo com ela foi fundamental na produção desta dissertação. Obrigado, meu amor.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma cartografia da produção audiovisual contemporânea engajada na luta pelo direito à cidade no Recife. A partir da análise de um *corpus* de mais de 80 peças audiovisuais realizadas na última década, observam-se linhas de força que atravessam os filmes, assim como a relação entre a mobilização social, as relações de poder e as subjetividades inseridas na produção de cidade, notadamente o surgimento do Movimento Ocupe Estelita e suas estratégias de intervenção midiática. Também ganham foco o espaço da autoria como um campo de formulação coletiva de sujeitos históricos e políticos, a performatividade dos corpos que empunham câmeras participativamente diante de acontecimentos desse embate pela democratização do planejamento urbano e uma disposição para o uso militante do cinema na elaboração de narrativas de engajamento, leituras do real e produção de memória. Metodologicamente esta pesquisa se volta para os filmes não apenas como objetos isolados em seus aspectos estéticos e narrativos, mas como gestos de ações colaborativas em circuitos de produção, circulação, adesão, crítica e mobilização, tanto nas redes digitais quanto em espaços presenciais, a exemplo das ocupações urbanas. Para empreender essa articulação entre os processos comunicacionais e as ações estético-políticas como gestos, mobilizo os conceitos de *antropologia política das imagens* (DIDI-HUBERMAN), *multidão* (HARDT & NEGRI), *performatividade da assembleia* (BUTLER), *cinema de intervenção social* (BRENEZ) e *direito à cidade* (HARVEY), entre outros, com o objetivo de sustentar a noção de *cinema de ocupação*.

Palavras-chave: Direito à cidade. Ativismo audiovisual. Cartografia das subjetividades.

Antropologia política das imagens. Cinema de ocupação.

ABSTRACT

The present work proposes a cartography of the contemporary audiovisual production engaged in the struggle for the right to the city in Recife. From the analysis of a corpus of more than 80 audiovisual works carried out in the last decade, this research observes lines of force that permeate the films, as well as the relation between social mobilization, power relations and the subjectivities inserted in the production of the city, notably the emergence of the Occupy Estelita Movement and its strategies of mediatic intervention. This research also focusses in the space of authorship as a field of collective formulation of historical and political subjects, the performativity of the bodies that hold cameras in a participative way in face of events of this struggle for the democratization of urban planning, and a disposition for the militant use of cinema in the elaboration of narratives of engagement, readings of reality, and production of memory. Methodologically, this investigation turns itself to films not only as isolated objects in their aesthetic and narrative aspects, but as gestures of collaborative actions in circuits of production, circulation, adhesion, criticism and mobilization, both in digital networks and in face-to-face spaces, such as urban occupations. In order to undertake this articulation between communication processes and aesthetic-political actions as gestures, I mobilize the concepts of *political anthropology of images* (DIDI-HUBERMAN), *multitude* (HARDT & NEGRI), *performativity of the assembly* (BUTLER), *social intervention cinema* (BRENEZ) and the *right to the city* (HARVEY), among others, with the aim of sustaining the notion of *occupation cinema*.

Keywords: Right to the city. Audiovisual activism. Cartography of subjectivities. Political anthropology of images. Occupation cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotograma do filme <i>Cabeça de prédio</i> (2015) que mostra toda a extensão do Cais José Estelita.....	12
Figura 2 – Ocupação do terreno do Cais José Estelita, junho de 2014. Foto: Mídia Ninja.....	14
Figura 3 – Ocupação da rua em frente ao prédio onde mora o prefeito Geraldo Julio, maio de 2015. Foto: Marcelo Vidal.	19
Figura 4 – Fotograma do filme <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	37
Figura 5 – Fotograma do filme <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	37
Figura 6 – Fotograma do filme <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	37
Figura 7 – Fotograma de <i>Desconstrução civil</i> (2012) no momento em que aparece a maquete virtual do Novo Recife.	44
Figura 8 – Foto dos ativistas na primeira noite de ocupação do Cais José Estelita. Foto: Marcelo Vidal.	47
Figura 9 – Fotograma de <i>Ocupando o Estelita</i> (2014).	48
Figura 10 – Fotograma de <i>Ocupando o Estelita</i> (2014).	48
Figura 11 – Fotograma de <i>Ocupando o Estelita</i> (2014).	48
Figura 12 – Fotograma de <i>#OcupeEstelita – Trem do Forró aporta no Cais José Estelita</i> (2014).....	51
Figura 13 – Fotograma de <i>#OcupeEstelita – Trem do Forró aporta no Cais José Estelita</i> (2014).....	51
Figura 14 – Fotograma de <i>O que a Globo não mostra... Ocupe Estelita</i> (2014).	52
Figura 15 – Fotograma de <i>À margem dos trilhos</i> (2014). Parte da ocupação da Vila Sul.	54
Figura 16 – Fotograma de <i>À margem dos trilhos</i> (2014). Maquete virtual do projeto Novo Recife.	54
Figura 17 – Fotograma de <i>Reintegração de posse de forma mais crua</i> (2014).....	55
Figura 18 – Fotograma de <i>Braço armado das empreiteiras</i> (2014).	57
Figura 19 – Cartela de <i>Ação e Reação</i> (2014) que é usada para dividir as imagens de violência policial e as imagens de atividades culturais promovidas na ocupação.	58
Figura 20 – Cartela de <i>Ação e Reação</i> (2014) que é usada para dividir as imagens de violência policial e as imagens de atividades culturais promovidas na ocupação.	58
Figura 21 – Fotograma de <i>Vida Estelita</i> (2014).	59
Figura 22 – Fotograma de <i>Vida Estelita</i> (2014).	59
Figura 23 – Fotograma de <i>Criolo Ocupa Estelita – Sangue no Cais</i> (2014).....	60
Figura 24 – Fotograma de <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	77
Figura 25 – Fotograma de <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	78
Figura 26 – Fotograma de <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	78
Figura 27 – Fotograma de <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	78
Figura 28 – Fotograma de <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	79
Figura 29 – Fotograma de <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	80
Figura 30 – Fotograma de <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	80
Figura 31 – Fotograma de <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	81
Figura 32 – Fotograma de <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	82
Figura 33 – Plano final de <i>[projetotorresgemeas]</i> (2011).....	83
Figura 34 – Fotograma de <i>Ocupar, resistir, avançar</i> (2014) que mostra a ocupação do piso térreo do prédio da Prefeitura da Cidade do Recife.....	88
Figura 35 – Fotograma de <i>Novo Apocalipse Recife</i> (2015).....	90
Figura 36 – Fotograma de <i>Novo Apocalipse Recife</i> (2015).....	90
Figura 37 – Fotograma de <i>Novo Apocalipse Recife</i> (2015).....	90

Figura 38 – Fotograma de <i>Novo Apocalipse Recife</i> (2015).....	91
Figura 39 – Fotograma de <i>Novo Apocalipse Recife</i> (2015).....	91
Figura 40 – Fotograma de <i>Novo Apocalipse Recife</i> (2015).....	91
Figura 41 – Fotograma de <i>Novo Apocalipse Recife</i> (2015).....	92
Figura 42 – Fotograma de <i>Em trânsito</i> (2013).	93
Figura 43 – Fotograma de <i>Em trânsito</i> (2013).	93
Figura 44 – Fotograma de <i>Autorretrato</i> (2012).....	107
Figura 45 – Fotograma de <i>Autorretrato</i> (2012).....	107
Figura 46 – Fotograma de <i>Autorretrato</i> (2012).....	109
Figura 47 – Fotograma de <i>Salve o Estelita com direito a roleção no RioMar</i> (2015).....	115
Figura 48 – Fotograma de <i>Salve o Estelita com direito a roleção no RioMar</i> (2015).....	117
Figura 49 – Fotograma de <i>Salve o Estelita com direito a roleção no RioMar</i> (2015).....	119
Figura 50 – Fotograma de <i>Salve o Estelita com direito a roleção no RioMar</i> (2015).....	120
Figura 51 – Fotograma do registro do momento em que os ocupantes sobem no caminhão para reaver os pertences dos moradores do viaduto.....	122
Figura 52 – Imagem do momento em que uma ativista se coloca em frente ao caminhão para impedir a sua saída.....	123
Figura 53 – Ativistas, moradores do viaduto, policiais e um funcionário da Dircon.....	124
Figura 54 – Fotograma do filme <i>Velho Recife Novo</i> (2012).....	140
Figura 55 – Valdimarta Lino em depoimento para <i>Recife, cidade roubada</i> (2014).....	141
Figura 56 – Irandhir Santos em depoimento para <i>Recife, cidade roubada</i> (2014).....	141
Figura 57 – Fotograma de <i>Recife, cidade roubada</i> (2014).....	142
Figura 58 – Fotograma de <i>Recife, cidade roubada</i> (2014).....	143
Figura 59 – Print da página da <i>Carta Capital</i> com a publicação de <i>Recife, cidade roubada</i>	143
Figura 60 – Um dos líderes comunitários do Coque abre uma faixa a favor do projeto Novo Recife. Fotograma de <i>Audiência pública (?)</i> (2014).....	147
Figura 61 – Fotograma de <i>Audiência pública (?)</i> (2014) – Justaposição de uma imagem filmada no Coque com a maquete virtual do Novo Recife.....	147
Figura 62 – Fotograma de <i>Audiência pública (?)</i> (2014): exibição das imagens captadas durante a audiência pública para moradores do Coque.....	148
Figura 63 – Fotograma de <i>Audiência pública (?)</i> (2014).....	149
Figura 64 – Fotograma de <i>Audiência pública (?)</i> (2014).....	150
Figura 65 – Fotograma de <i>Audiência pública (?)</i> (2014).....	151
Figura 66 – Fotograma de <i>Audiência pública (?)</i> (2014).....	152
Figura 67 – Fotograma de <i>Audiência pública (?)</i> (2014).....	152
Figura 68 – Fotograma de <i>Audiência pública (?)</i> (2014).....	152
Figura 69 – Fotograma de <i>Audiência pública (?)</i> (2014).....	153
Figura 70 – Fotograma de <i>Audiência pública (?)</i> (2014).....	153
Figura 71 – Sessão de cinema no Ocupe Cine Olinda, outubro de 2016. Foto: Tiago Campos Torres.....	159

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	OCUPAR, RESISTIR, FILMAR	27
2.1	O que é cidade?	31
2.2	Recife, cidade hostil	33
2.3	Gentrificação e a cidade neoliberal	34
2.4	O direito à cidade.....	38
2.5	Ocupe Estelita	41
2.6	Ação direta, ativismo e comunalidade	61
3	AUTORIA COMPARTILHADA.....	64
3.1	Breve cartografia da autoria no cinema	68
3.2	Cine-multidão: o caso do [projetotorresgemeas]	76
3.3	<i>Novo Apocalipse Recife</i> : carnavalização do poder institucional	87
3.4	Autoria como aliança	96
4	PERFORMATIVIDADES DOS CORPOS-CÂMERA.....	103
4.1	Autorretrato de um outro?.....	106
4.2	Corpos performativos em ato.....	114
4.3	Dos corpos cindidos na cidade.....	121
4.4	Performatividade da assembleia.....	126
5	CONTRANARRATIVA, MEMÓRIA, INTERVENÇÃO.....	129
5.1	Quando o cinema toma posição.....	135
5.2	<i>Recife, cidade roubada</i> : documentário urgente, propaganda, panfleto.....	140
5.3	A imagem desobediente.....	145
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	167
	APÊNDICE A - FILMOGRAFIA.....	172

1 INTRODUÇÃO

Imagine um enorme espaço vazio e aberto, situado nas margens do centro histórico da cidade. Todo o terreno coberto por uma vegetação baixa, de curtas ramificações e pequenos braços floridos. Uma lufada de vento e cílios minúsculos que cobrem as flores se soltam, flutuam no ar. Algumas árvores esparsas. A sombra dessas árvores sob o sol quente. A brisa marítima move as folhas e também os pelos nos seus braços. Imagine trilhos de trem que começam bem próximos ao mar. A lama nas margens do rio que encontra o mar formando uma bacia larga na qual, durante a maré baixa, é possível ver os aratus e os caranguejos movendo-se entre seus pequenos buracos escavados.

Agora imagine galpões gigantes, tonéis de aço igualmente gigantes, enferrujados. São antigos galpões de estocagem de açúcar, hoje em ruínas. Numa outra extremidade do terreno, a estrutura decadente de armazéns utilizados no passado para abrigo de mercadorias a serem comercializadas ou embarcadas no porto próximo.

Caminhe por esse espaço e observe cada detalhe. Sinta a mesma lufada de vento na sua nuca e imagine que suas extremidades são como o mato, têm ramificações na terra, mas pequenos fragmentos seus se soltam no ar, flutuam sobre o espaço. Imagine uma extensão de mais de dez hectares margeando a bacia do rio. Observe-a de cima, a meia altura, distância que permite ainda enxergar todos esses detalhes descritos previamente, mas também oferece uma perspectiva mais ampla da região. Desse ponto de vista, podem-se ver as ligações da área com os arredores, com o rio, com o centro histórico.

O espaço que descrevi é o Cais José Estelita, que está situado na antiga Ilha de Antônio Vaz, ligando o bairro do Cabanga ao de São José, centro histórico da cidade do Recife, e é banhado pela Bacia do Pina, sistema estuarino formado pelos rios Capibaribe, Tejipió, Jordão e Pina. Essa perspectiva do espaço pode ser visualizada no curta-metragem *Cabeça de Prédio* (2016)¹. Enquanto um *drone* sobrevoa o cais, oferecendo essa visão de cima, um narrador provoca o espectador também a imaginar.

Enquanto muita gente olha para o Cais José Estelita e vê nele parque, bibliotecas, moradia popular, empresários e políticos olham para a área e só conseguem ver formas de lucrar em cima dela. O que eles veem é prédio. Essa coisa estúpida e ultrapassada que eles chamam de Novo Recife. No fundo, eles têm a imaginação curta. Só veem o que dá dinheiro ou financia campanha. Você mesmo aí, olhando, não consegue imaginar mil coisas mais interessantes do que treze prédios de luxo? (CABEÇA DE PRÉDIO, 2016).

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HcenLcp1w2U>. Acesso em: 28 maio 2018.

O que você gostaria de construir nesse espaço? Ao se fazer essa pergunta, depois de caminhar pelo espaço, de vivenciá-lo, não seria nenhuma surpresa que esse espaço se tornasse um lugar. A diferença entre espaço e lugar é que o primeiro é neutro, uma dimensão física, material, o segundo é psicológico, afetivo, impregnado das sensações e dos desejos do sujeito que o configura em sua imaginação. Construa na sua mente uma imagem do que você quer para esse vazio urbano e para todos os espaços nos quais você transita em uma cidade. Projete-os e compartilhe essa projeção. Esse é um dos gestos de *Cabeça de Prédio*, que coaduna como uma das atividades mais fundamentais para a produção democrática de uma cidade, afinal “uma cidade se inventa” — aqui me aproprio do título do estudo sobre a história do centro do Recife realizado por Claudia Loureiro e Luiz Amorim (1997).

Figura 1 – Fotograma do filme *Cabeça de prédio* (2015) que mostra toda a extensão do Cais José Estelita.



Fonte: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HcenLcp1w2U>>. Acesso em: 25 maio 2018.

O Cais José Estelita é resultado de um aterramento realizado no século XIX com o objetivo então de interligar o Forte das Cinco Pontas e o Forte Príncipe Guilherme, situado mais para dentro do continente, próximo à ponte sobre o Rio Afogados. Em 1858, foi inaugurada no cais a estrada de ferro Recife ao São Francisco, conectando o interior do Estado ao porto do Recife, para escoamento principalmente da produção de açúcar. Daí a presença dos armazéns, que, ao longo do tempo, se tornaram um dos principais cartões-postais da cidade. A linha férrea foi desativada nas últimas décadas para transporte da produção sucroalcooleira, mas permaneceu tendo usos eventuais para passeios recreativos de trem, sendo propriedade da Rede Ferroviária Federal, patrimônio da União.

Para além da paisagem privilegiada e do valor histórico, o local é também estratégico do ponto de vista urbano por fazer ligação entre o centro histórico, antigo centro comercial, e a zona sul da cidade, notadamente o bairro de Boa Viagem, onde está concentrado atualmente um dos maiores PIBs da capital pernambucana. Em 2008, o terreno de mais de 10 hectares situado no cais foi vendido através de um leilão público para um complexo de empresas privadas do setor imobiliário, formado pela Moura Dubeux, Queiroz Galvão, GL Empreendimentos e Ara Empreendimentos. O consórcio empresarial propõe para a área a construção de um empreendimento de luxo com treze torres, a maioria com mais de 40 andares, divididas entre estabelecimentos comerciais e moradia de alto padrão econômico. Esse projeto chama-se Novo Recife.

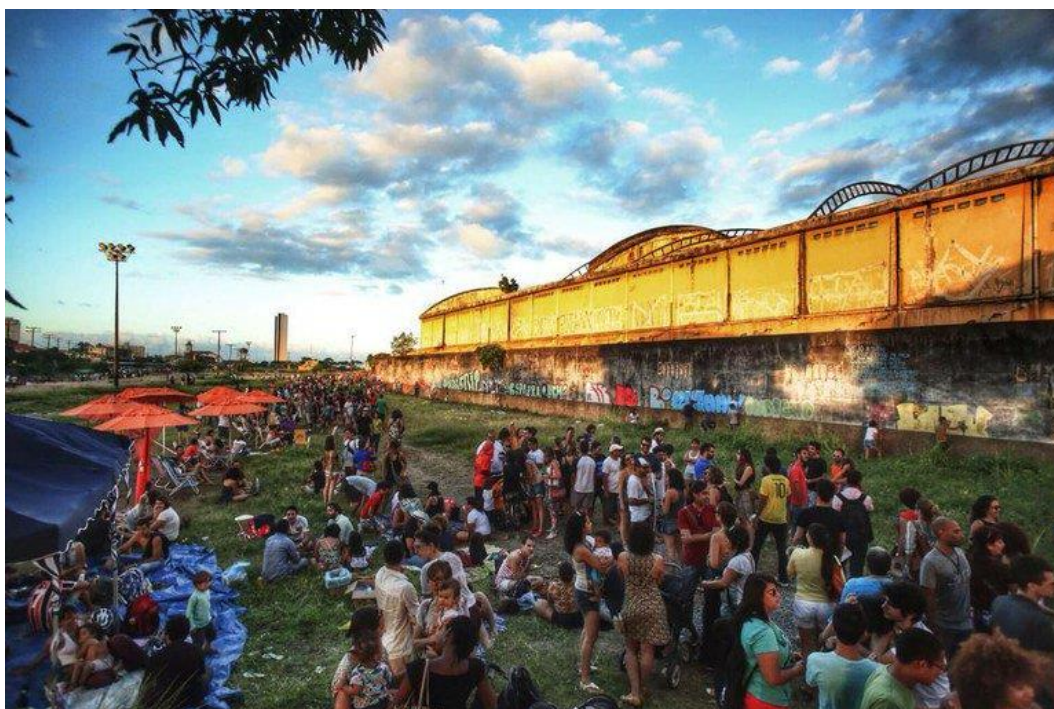
Uma vez tornado público, o projeto Novo Recife recebeu imediata oposição, articulada por uma mobilização social que luta, entre outras pautas políticas, pelo direito à cidade e pela democratização do planejamento urbano. O Novo Recife é visto por esses grupos de mobilização como mais uma etapa de uma trajetória contemporânea na qual o desenho urbanístico da cidade vem sendo determinado pelo capital imobiliário. O ativismo pelos direitos urbanos cresce e ganha força justamente em face a uma guinada neoliberal no planejamento da cidade que se intensifica a partir da década de 1990. De lá pra cá, acirra-se a disputa sobre os destinos do espaço da cidade e catalisa-se a formação do Movimento Ocupe Estelita (MOE), surgido a partir de uma série de ações articuladas pela sociedade civil nos anos 2010.

Na noite de 17 de maio de 2014, ao se depararem com o início da demolição dos antigos armazéns de açúcar situados no cais, o que denotava o início das obras do projeto Novo Recife, ativistas entram no terreno e barram com os próprios corpos o trabalho das máquinas. Esse gesto de ocupação para barrar projetos privados em espaços públicos não acontece de forma isolada, ocorre em diálogo com uma mobilização global. Ocupar praças, ruas, prédios públicos e fazer desse gesto o dispositivo para a produção coletiva intensifica-se desde os anos 2000 em diversas cidades pelo mundo. Os movimentos de ocupação ganharam visibilidade por articularem-se como uma estratégia política e midiática, reação à captura do espaço urbano para o consumo e à opressão articulada pela desigualdade social, mas também emergem de uma reflexão sobre as estruturas tradicionais do campo da esquerda e das lutas por direitos.

Com a ocupação, a luta por participação social na destinação e uso do terreno do cais ganha um acontecimento singular tanto em sua configuração sociopolítica como pela forma que acontece, assim como pela dinâmica dos encontros e da produção política, social e cultural que empreende. Na ocupação, que dura cerca de 50 dias, contando as suas diferentes etapas — a primeira parte ocorre na área interna do terreno e depois na área externa, embaixo de um

viaduto, cria-se um circuito particular de cooperação, debate, articulação e experimentação social na cidade.

Figura 2 – Ocupação do terreno do Cais José Estelita, junho de 2014. Foto: Mídia Ninja.



Fonte: Disponível em: < <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Ocupe-Estelita-o-movimento-de-uma-cidade-contra-as-empiteiras/4/31086>>. Acesso em: 25 maio 2018.

A prática política das ocupações conecta-se com um ciclo global de lutas pela democratização do espaço urbano, assim como por uma reflexão sobre os sistemas representativos de governo. Os ocupantes promovem uma investigação prática sobre transformações democráticas do espaço, assim como expressam possibilidades de auto-organização e autodeterminação de grupos sociais. Os militantes que ocuparam as praças e ruas pelo mundo nos últimos dez anos questionam as relações espúrias entre governos e o capital, argumentando que são essas relações de favorecimento do mercado que vêm produzindo cidades excludentes, segregadoras e violentas.

Nos anos anteriores, durante e depois da ocupação do cais, os ativistas do direito à cidade utilizam-se de táticas de midiativismo que conseguem produzir relevante visibilidade para a luta a favor do uso público do Cais José Estelita. Usam manifestos, textos, fotos, performances, design, vídeo, aulas públicas, transmissões ao vivo, intervenções artísticas, ações jurídicas e debate institucional, entre outras táticas, para mobilizar subjetividades e intervir nos processos de produção de cidade. A ocupação do cais foi o momento de maior convergência,

com um produtivo contato e contágio entre diferentes grupos sociais, de expressões políticas do campo da esquerda, realizando atividades comunicacionais e artísticas diversas. No entanto, não há uma centralidade ou linearidade que sirva para situar e estabilizar essas experiências criativas e políticas. Um movimento coletivo antecede e sucede a ocupação, mas não devemos pressupor com isso um roteiro estabelecido. O interior desse movimento é alimentado por um complexo rizoma de subjetividades.

A presente pesquisa pretende olhar para um viés específico dessa mobilização: a produção audiovisual. Talvez aqui, eu deva me situar em relação a esse contexto. Sou realizador audiovisual desde 1999. Ao longo de minha trajetória, estive envolvido não só com a feitura de filmes, mas também com debates relacionados à construção de políticas públicas para o setor, assim como com formas pedagógicas de uso do audiovisual para desenvolvimento do olhar crítico e emancipatório. No entanto, até 2014 eu não havia experimentado a realização cinematográfica como instrumento diretamente político. Em outras palavras, eu não havia praticado o cinema militante — essa forma que deseja intervir diretamente num embate político em curso.

A ocupação do Cais José Estelita funcionou como um chamado, ou um convite, à intensificação da produção audiovisual militante conectada ao direito à cidade, que já vinha sendo praticada pelo menos desde meados dos anos 2000 no Recife. No meu engajamento com o Movimento Ocupe Estelita, participei da produção coletiva e colaborativa de 15 curtas-metragens militantes, além de transmissões ao vivo de atos e outras ações, produção de manifestos, ocupação do cais e outras ocupações organizadas pelo movimento, assim como uma série de atividades culturais, debates e assembleias políticas. *Cabeça de Prédio*² é um dos trabalhos nos quais estive envolvido. Abro esta dissertação convocando um gesto do filme, pois esse procedimento será recorrente ao longo do texto. Os termos a partir dos quais isso ocorrerá serão melhor estabelecidos ao longo desta introdução. Mas, antes disso, gostaria de situar um outro aspecto fundamental para o empreendimento desta investigação.

Em meados de 2015, um grupo de militantes do Movimento Ocupe Estelita se engajou em reunir peças audiovisuais produzidas em Pernambuco para compor uma coletânea sobre o direito à cidade e a democratização do planejamento urbano³. O dispositivo inicial para a

² O filme é realizado por Artur Maia, Chico Ludermit, Daniel Meneguelli, Erivaldo Oliveira, Ernesto de Carvalho, Juliana Carvalho, Leon Sampaio, Luana Varejão, Lucas Gesser, Maeve Jinkings, Maria Cardozo, Marcelo Pedroso, Mateus Alves, Pablo Nóbrga, Pedro Severien, Pethrus Tibúrcio, Rodrigo Neiva e Sauá Filmes.

³ A convocatória para recebimento dos filmes foi publicada em 20 de maio de 2015 numa das páginas virtuais gerenciadas pelo Movimento Ocupe Estelita. Link da chamada de filmes disponível em: <https://www.facebook.com/656041921137604/photos/a.656743741067422.1073741831.656041921137604/863947643680363/?type=3&theater>. Acesso em: 28 maio 2018.

formulação dessa coletânea foi uma convocatória pública de filmes que partia da premissa de que a defesa do Cais José Estelita como um espaço público não se configurava enquanto um evento isolado, mas, sim, como parte de um esforço mais amplo, coletivo e compartilhado, para promover uma discussão sobre a cidade do Recife e as possibilidades de partilha das decisões sobre seu desenho urbanístico. Entendia-se que a disputa não se restringia ao âmbito político institucional e jurídico e também que a mobilização política tinha no audiovisual um estratégico instrumento de articulação e intervenção.

Volto-me para a curadoria da coletânea porque entendo o presente trabalho de pesquisa como uma extensão da reflexão instaurada pelo processo curatorial. O processo de produção dos DVDs para a coletânea de filmes curados não chegou a ser concluído. Não conseguimos prensar as cópias para distribuição. No entanto, o grupo de trabalho criado, que contou com a minha participação e a de outros integrantes do MOE⁴, analisou os mais de 80 filmes inscritos. A partir do visionamento dessas produções audiovisuais, foi feita uma redução pontual, excluindo filmes que se tornariam redundantes ou que não se encaixavam nos termos do recorte, e produzimos coletivamente um texto curatorial que serviria para uma organização dos filmes em blocos, com a seleção final de cerca de 70 peças. A metodologia de análise pela curadoria era distinta em relação a esta dissertação, por conta dos objetivos específicos de cada ação, o que aponta para diferentes linhas de força na organização dos filmes — o reconhecimento dessas linhas de força só se fez ao longo do processo de pesquisa. De qualquer maneira, acredito que seja pertinente situar a forma de organização escolhida para a coletânea para estabelecer essa diferença, assim como os contornos de um trajeto histórico e conceitual. Reproduzo abaixo uma breve descrição dos blocos:

A beleza está nas ruas: Filmes que capturam a dinâmica dos atos de rua em diferentes momentos da mobilização em torno da discussão sobre o Cais José Estelita.

A ideia é uma só: Produções que articulam de forma mais didática informações e argumentos no sentido de um projeto de cidade mais inclusivo, mais democrático e mais horizontal.

Da ocupação, com carinho: Registros e ensaios audiovisuais feitos de dentro do acampamento e também do lado de fora do muro que cerca o Cais José Estelita, como os diversos “Ocupes”.

⁴ O grupo foi também formado por Ernesto de Carvalho, Flavius Falcão, Carol Almeida, Leon Sampaio, Taryn Polieste, Pethrus Tibúrcio, Caia Coelho, Gabriela Alcântara e Marcelo Pedroso, entre outros militantes do Movimento Ocupe Estelita.

Estelita, praça de guerra: Os diversos olhares que documentaram a violência cometida pelos agentes do Estado durante a reintegração de posse.

Fala que eu te escuto: Vídeos que usam como forma principal o testemunho, o depoimento, para falar da cidade e das diversas experiências humanas no contexto urbano.

Formas de arte, formas de vida: Bloco que reúne trabalhos artísticos e intervenções que têm como fonte motivadora e/ou de inspiração o Ocupe Estelita e o debate sobre o direito à cidade.

Pode ser cidade: Trabalhos que questionam de forma irônica, crítica ou propositiva os processos antidemocráticos empreendidos pelas diversas instâncias governamentais, pelos segmentos reacionários da sociedade e pelo capital imobiliário.

Todos os filmes listados nesses diferentes blocos estão disponíveis online. Esse viés, o de uma produção feita para estar acessível, inserida na urgência da luta, é um dos aspectos que conecta esses trabalhos e os articula num circuito específico de realização audiovisual.

Olhar para os filmes em associação à luta pelo direito à cidade é também entender que esses trabalhos audiovisuais operam não apenas como objetos em si, mas como pontos de emergência de uma complexa teia de subjetividades agenciadas por uma mobilização social contemporânea. Os filmes aos quais irei me remeter ao longo desta investigação e que começaram a ser cartografados durante o processo de curadoria para a coletânea não serão, portanto, analisados de forma isolada em seus aspectos formais ou estéticos. O que proponho é utilizá-los para produzir um relato histórico (uma recente história audiovisual e política) e etnográfico, usando-os como instrumentos para observar um atravessamento entre aspectos estético-narrativos, sociopolíticos e psicoafetivos. Nesse sentido, os filmes serão observados como “objetos de gestos” e “objetos de ação” na acepção de Georges Didi-Huberman para uma “antropologia política das imagens” (2017).

Em um ensaio para refletir sobre o seu trabalho de curadoria para a exposição *Levantes*, Didi-Huberman argumenta que os levantes

[...] surgem dos psiquismos humanos como gestos: formas corporais. Sem dúvida alguma, são forças que nos sublevam, mas são formas que, antropologicamente falando, tornam perceptíveis, veiculam, orientam, implementam os levantes, tornando-os plásticos ou resistentes de acordo com as circunstâncias (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 301).

Sublevar-se requer uma “força” que age diante das diversas forças e formas de controle. Ao se voltar para um texto de Walter Benjamin, de 1931, o autor evoca uma dimensão

anarquista do ato de “destruir” como um gesto necessário para uma “desobstrução” para efetuar-se o gesto do levante. “Desobstruir: ‘resolver seu próprio estado’, abrir espaço e deixar passar o ar fresco em nossa história presente: essa é exatamente a ação do ‘caráter destruidor’” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 309).

Didi-Huberman faz a leitura de que desobstruir “nossos terrenos da atualidade” pressupõe “*descobrir certo passado* que o estado presente gostaria de manter prisioneiro, desconhecido, enterrado, inativo. Em resumo, nos levantes, a memória se inflama” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 309). Ou seja, o caráter destrutivo pressupõe o entendimento de que nada é permanente justamente por uma “consciência histórica”, e, por isso, “[...] Lá onde outros se deparam com muros ou montanhas”, os que se sublevam veem “caminhos por toda parte” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 309).

Ao reconhecer uma “potência” das imagens que sublevam, e não apenas um “poder” que as colocaria em posição constritiva, o autor produz uma trajetória reflexiva que permite enxergar uma relação entre gestos e ações de sublevação. Ao analisar os panfletos, por exemplo, o autor fala de uma dupla potência enquanto “objetos de gestos” e “objetos de ação”. São objetos de gestos quando transmitem afetos e objetos de ação ao estabelecerem táticas e técnicas.

Didi-Huberman recorre ao tratado *A arte de viver para as novas gerações* (1967), que afirma que “[...] o imaginário é uma ciência exata de soluções possíveis” (VANEIGEM apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 382). Assim, proponho operar com os possíveis e as potências dos filmes enquanto gestos de uma militância que procura uma intervenção não só no espaço da cidade, mas em seu imaginário.

Figura 3 – Ocupação da rua em frente ao prédio onde mora o prefeito Geraldo Julio, maio de 2015. Foto: Marcelo Vidal.



Fonte: Arquivo do autor.

Dessa forma, poderei falar *com* os filmes, e não necessariamente *sobre* os filmes. Desejo observá-los com o processo histórico que os emana, como objetos de gestos e objetos de ação. O objetivo principal desse procedimento é produzir uma reflexão sobre uma tecnologia social coletiva que está em ação com maior ou menor intensidade já há mais de dez anos no Recife. Os modos de produção, os agenciamentos coletivos e as abordagens estético-narrativas têm muito a nos dizer sobre maneiras singulares de abordar o campo do político no cinema, ou o cinema militante contemporâneo, assim como o cinema no político. Tentarei sustentar que a experimentação dessa produção audiovisual militante pode ser vista tanto na perspectiva de um fenômeno social e político quanto artístico-criativo, o que historicamente não é a regra ao se abordar esse viés de produção. Não é sem um certo preconceito que o cinema militante é, em geral, mantido à margem dos estudos sobre a história do cinema, assim como nos campos da estética e da comunicação.

Compartilho abaixo algumas das premissas que guiaram este percurso de investigação e mais alguns dos aspectos teóricos, conceituais e metodológicos dos quais este texto deriva e com os quais possamos, eu e você leitor(a), estabelecer uma proximidade. Não à toa falo na busca por uma proximidade (falar com) no sentido de que esta pesquisa se formula enquanto uma *cartografia*. Em suma, esses dois aspectos metodológicos, o de uma antropologia política das imagens e o da cartografia, estão permanentemente impulsionando o trajeto da pesquisa e do texto.

O direito à cidade e a democratização do espaço urbano como tema transversal: os filmes e os coletivos abordados constituem-se com o objetivo de participar numa disputa sobre a produção de cidade. Isso não quer dizer que não sejam influenciados e estejam em contato e contágio com outros cinemas políticos produzidos fora do território urbano, a exemplo dos cinemas realizados por povos indígenas ou relacionados às lutas identitárias feministas, negras e *queer*, entre outros. Mas, por voltarem-se para a cidade como tema principal, não se enquadram necessariamente em nenhum desses grupos, ao mesmo tempo podem comportar pontos de ligação e convergência política com muitas dessas pautas de luta. Discutir o *direito à cidade*, como indica Harvey (2014), por exemplo, passa necessariamente por uma disposição para afirmar a diferença e a coletividade.

Num outro viés dessa discussão sobre produção de cidade, os filmes a serem analisados têm Recife como objeto, mas argumentarei que mesmo assim essas produções não se encerram em uma luta local. “O universal, disse um poeta, é o local menos os muros” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 232). Aqui busco a problemática de que cada luta local tem as suas particularidades, e invisibilizá-las é um ato opressor, mas as lutas anticapitalistas não são todas iguais. Seguindo essa proposição, pretendo demonstrar algumas das especificidades da luta pela democratização do espaço urbano como plataforma para um confronto anticapitalista e antiglobalização (ou por uma alterglobalização).

Ações artísticas e midiáticas de urgência e emergência social: experiências de produção audiovisual associadas aos novos movimentos sociais, sejam estes entes formais ou não. Nesse sentido, entendo os filmes dentro de uma corrente contemporânea que pode ser nomeada como *ativismo*, *mediativismo* ou mesmo *videoativismo*. O que não quer dizer, por isso, que os filmes sejam sempre relatos imediatos ou imediatistas. Alguns demonstrarão qualidades prospectivas inclusive. O caráter de urgência se refere à intensidade com a qual os embates ocorrem, permeados necessariamente por uma disputa democrática sobre participação e organização política. A emergência se refere justamente à trajetória na qual os realizadores se inscrevem enquanto participantes de uma movimentação necessariamente social, e não individual e/ou circunscrita a uma expressão pessoal. Os termos *documentário urgente* ou *cinema de urgência* ganharam força nas últimas décadas diante da escalada de conflitos políticos, muitas vezes conflitos armados, pelo mundo. Daí a necessidade cada vez mais urgente de dar visibilidade a incidentes que não são abordados pela mídia hegemônica ou são constantemente deturpados em face a uma normatização das assimetrias entre os sujeitos midiáticos que formulam as representações, em escala global, e aqueles representados. A urgência fundamenta-se, portanto,

numa leitura crítica da realidade e dos modos tradicionais e corporativos de comunicação, e a emergência de sujeitos políticos e coletivos que agem diante dessa realidade histórica.

Horizontalidade, auto-organização e autonomia: indivíduos e grupos que se formam sob a égide da autonomia, da busca por horizontalidade e na auto-organização. Esse aspecto tem vínculo direto com as formas de organização política dos movimentos contemporâneos, e isso vai impactar de forma determinante a produção audiovisual. Vale ressaltar que não desejo delimitar esses aspectos como princípios essencialistas e autorreferentes. O exercício de “pureza” só remeteria ao campo perverso da valoração determinista. O que indico com essas noções é que os coletivos e, conseqüentemente, os filmes não têm vínculos com instituições ou corpos políticos tradicionais, como partidos, sindicatos, ONGs, entre outros, e que foram realizados de maneira autônoma, sem financiamentos públicos ou institucionalizados. Isso não implica dizer que não possa haver vínculo dos indivíduos com estas instituições, mas, sim, que a ação fílmica, o projeto comum, não se vincula a essas estruturas consolidadas, predeterminadas e regidas de forma mais ou menos hierárquicas. A dimensão autônoma passa também pelo fato de serem filmes que buscam uma maneira particular de inscrição no sistema das artes, pois procuram janelas de exibição e difusão fora dos circuitos estabelecidos institucionalmente, utilizando-se majoritariamente das redes digitais. Há de se observar uma certa ambivalência nessa dimensão, uma vez que as obras não deixam de ocupar espaços estabelecidos, tanto no sistema das artes quanto em circuitos institucionais, mas, em geral, isso ocorre como etapa secundária, desde que avaliada como estrategicamente útil à luta.

Caráter temporário dos coletivos ou dos sujeitos coletivos: por eclodirem na experiência sensível de um tecido social em permanente reconfiguração e por não buscarem a institucionalização, os indivíduos e coletivos formam-se enquanto produtores coletivos da ação audiovisual, mas dissolvem-se com regularidade. Esses coletivos podem se rearticular em outro âmbito ou em outras etapas da disputa, ou mesmo em outras pautas ou outros objetos de interesse político. O período que será foco desta pesquisa vai do final dos anos 2000 até os dias atuais. Certamente influenciados por uma conjuntura que aponta para métodos colaborativos de articulação, os coletivos audiovisuais emergentes obedecem a uma lógica característica dessa vertente de organização política. Não cito essa dimensão na perspectiva de uma valoração, não pretendo estabelecer essa qualidade como positiva ou negativa. A questão é que, enquanto fenômeno cultural, social e político, observa-se essa certa fluidez.

Importante ressaltar que esses aspectos não servem para emoldurar de forma rígida e unívoca os filmes em si e os sujeitos coletivos que os produzem. A combinação entre essas dimensões não raro servirá para a observação de uma singularidade, de uma complexidade, e uma maior ou menor presença das linhas de força conectivas entre os filmes, como será estabelecido ao longo desta dissertação. De uma forma geral, os filmes inscritos na convocatória para a coletânea do Ocupe Estelita se enquadram nesses critérios. É nesse *corpus* amplo, portanto, que mergulhei, sem pretender dar conta de todos os filmes ou de todas as dimensões dos filmes enfocados. A organização dos capítulos dará ênfase aos filmes como operadores das linhas de força identificadas a partir dessa análise mais geral, sendo elas: a *autoria*, a *performatividade*, a *contranarrativa*, a *memória* e a *intervenção*. Destrincho melhor esses conceitos na parte final desta introdução, quando da descrição dos capítulos. Antes, proponho mais uma etapa de descrição metodológica que se vincula aos termos expostos para organização do *corpus*.

Uso o viés cartográfico para abordagem de uma paisagem social, política, estética e afetiva que se faz, desfaz e se refaz também à medida que o cartógrafo realiza sua viagem. Uma cartografia oferece pontos de contato postos em relação uns aos outros mais do que rotas determinadas de partida e chegada.

Para os geógrafos, a cartografia — diferentemente do mapa: representação de um todo estático — é um desenho que acompanha e se desfaz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se desfaz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos — sua perda de sentido — e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos (ROLNIK, 2014, p. 23).

À medida que me reconheço como cartógrafo (ou mesmo me torno cartógrafo durante a pesquisa), assumo também as minhas subjetividades, o meu percurso, o meu contato e o contágio experimentado no processo. Com isso, não irei negar ou evitar a expressão do meu engajamento político e afetivo com o tema. Nesse sentido, o meu relato poderá assumir, em alguns momentos, um caráter autobiográfico, no sentido delineado por Rolnik de que um texto científico pode ser autobiográfico “[...] desde que entendamos por 'auto', aqui, não a individualidade de uma existência, a do autor, mas a singularidade do modo como atravessam seu corpo as forças de um determinado contexto histórico” (ROLNIK, 2014, p. 22). Na acepção provocadora de Guattari (2012), ajo diante de agenciamentos individuais e coletivos — meio-sujeito, meio-objeto.

Utilizar procedimentos autobiográficos não inviabiliza, portanto, a tentativa de compreensão de um problema de pesquisa científico, que aqui se funda nas seguintes perguntas: Quais são as principais linhas de força que organizam a produção audiovisual contemporânea engajada na luta pelo direito à cidade no Recife? Em quais contextos surgem os filmes e como se expressam enquanto gestos estético-políticos? Quais as estratégias estético-narrativas que operacionalizam em relação com o movimento social? Quais as subjetividades que mobilizam em suas narrativas e como esses gestos cinematográficos se inserem na disputa pela produção de cidade? Como a relação com o movimento social impacta as formas de realização audiovisual?

A minha prática de realização audiovisual, associada particularmente ao Movimento Ocupe Estelita, será utilizada como uma das ferramentas para conhecer as linhas de força sensíveis e os modos de produção de algumas das peças audiovisuais, mas boa parte dos filmes mobilizados por esta pesquisa precedem e sucedem a minha participação. Ao longo do texto, identificarei quando os filmes analisados tiverem tido minha colaboração direta, de forma que fique expressa essa dimensão.

Também posso associar a este gesto da pesquisa uma deriva metodológica da observação participante no campo da antropologia. No entanto, eu diria que há uma inversão necessária para situar os movimentos desse aspecto investigativo. Não comecei o trajeto como observador participante, mas como participante implicado na produção de filmes militantes e na construção coletiva instaurada pela ocupação do terreno do cais. Sendo assim, talvez me situe como um praticante reflexivo. Deixo de ter sido um observador? Não. Mas o gesto é distinto, a meu ver. Eu não fui a uma comunidade fora da minha com um objetivo estabelecido de conhecer seus modos de vida e suas atividades culturais. Eu estive em processo de partilha com essa comunidade que se formava, interessado em colaborar para a sua consolidação e nesse caminho fui impactado pelos desafios desses gestos, que agora expressam-se no âmbito acadêmico

Cada peça audiovisual funcionará, portanto, como um instrumento de memória para leitura de um contexto histórico. Para mim, é a dimensão da memória ativa que traz esta reflexão para o campo da comunicação, pelo entendimento de que a memória não é algo dado, um arquivo sólido que se acessa, mas uma produção permanente de pontos de atualização com o real e suas interpretações. Assim, memória é ação, memória é produção, memória é transição.

Memória e comunicação, entretanto, também permeiam os planos das artes, não como espaços de origem e destino, mas como experimentações criativas ocorridas em uma década no

Recife que ativam uma outra percepção histórica. A velocidade das redes, o hiperfluxo de informações, a coletivização das narrativas em multiplataformas, tudo isso funciona em sobreposições e atualizações permanentes, o que por si operacionaliza, não sem a ambivalência dos processos comunicativos, uma variedade incontável de apagamentos. A reflexão proposta nesta pesquisa vem, portanto, a combater justamente alguns desses apagamentos possíveis (e promover outros certamente), entendendo os filmes para além de suas funções mais imediatas de representação.

Dessa forma, me aproprio do termo cunhado por Isabel Marinone para a pesquisa dos cinemas com vínculo aos diferentes vieses anarquistas, libertários e transgressores: uma *mise-en-présence*. Trazer a memória para o presente pressupõe que possamos manipulá-la, fazer das imagens uma matéria pluridimensional. Da imagem ao presente da imagem. Ou da imagem à presença da imagem enquanto gesto. Ou mesmo da imagem à presença dos corpos em suas permeabilidades com as imagens.

Olhar para o cinema militante hoje pressupõe lidar com as complexidades e as contradições desse contato com a memória e com o real, mas também com o virtual. Cinema militante, cinema de urgência, cinema de intervenção social, vídeo popular, documentário radical, cinema digital, videoativismo... todos esses termos carregam especificidades de um olhar analítico sobre determinados objetos e contextos históricos. Não empreendo esta pesquisa para contestar essas classificações, entendendo que há uma contingência insuperável justamente ao classificarmos as coisas. Mas há também uma potência na formação de possíveis novos conceitos, ou desdobramentos de conceitos existentes. Há esse encontro de forças de um lado centrípetas (de determinação) e centrífugas (de expansão).

Assim, esta cartografia, que se faz com os filmes, que se relaciona com os filmes em seus contextos de visibilidade nas redes digitais e nos espaços de projeção presenciais que não se limitam às salas de cinema, em planos virtuais e materiais, integra circuitos de difusão, apreciação, reação, adesão, crítica, combate e mobilização. Assim, proponho a noção de *cinema de ocupação* por sua força participativa — a de um espaço comum instaurado pela presença dos corpos — e narrativa — cinema com os pés no chão para produzir mundos.

Que o termo *cinema* não seja visto como uma dimensão nostálgica em relação a uma tradição ou uma forma hierárquica em relação a um suporte, em comparação ao vídeo por exemplo. A tecnologia digital é parte indissociável do agenciamento político e sensível associado a este estudo, por isso cabem os termos *cinema*, *vídeo*, *audiovisual*. A questão não é o suporte em si ou o estado das imagens, mas as relações que se estabelecem pelo uso político e estético da imagem em movimento.

A propósito das redes digitais, não há nas premissas desta pesquisa uma adesão irrestrita à Internet e seus mecanismos de compartilhamento de conteúdos. A meu ver, é ingênua a aceção de uma democratização do acesso à informação e às imagens com a tecnologia digital quando não associada a uma problematização dos mecanismos de vigilância e controle instaurados nesses ambientes, assim como a falsa sensação de participatividade do ambiente virtual. Os sujeitos individuais e coletivos que produziram os filmes a serem aqui analisados engajaram-se também numa “desvirtualização” da vida, ou seria simples e diretamente uma atualização de um contato com o real? A ocupação, portanto, não é apenas essa do virtual, do discurso, da narrativa, mas do espaço enquanto lugar para uma presença e uma *performatividade*. Os corpos ocupam.

Dando continuidade ao desenho da paisagem audiovisual que é foco desta pesquisa, compartilho a seguir as linhas de força mais gerais que atravessam os filmes e que também os reúnem neste circuito, na forma que estão organizadas nos capítulos.

Enquanto acontecimento social e político, o Movimento Ocupe Estelita funciona como base conceitual e política para a produção de muitos dos filmes abordados nesta pesquisa. Por isso, irei usar os próprios filmes para produzir uma breve historicização do movimento e da questão do direito à cidade. Os capítulos, em geral, propõem uma análise de diferentes dimensões estético-políticas que irão se articulando de forma linear do ponto de vista da escrita, mas que podem ser lidas em outra ordem. O recorte proposto em cada trecho está em contato e em contágio com os outros. Se um filme será analisado em um capítulo, isso não o exclui do capítulo anterior ou posterior como potência. O objetivo das análises é revelar linhas de força presentes em um conjunto audiovisual, de forma que um diálogo produtivo entre os gestos dos filmes possa se fazer.

O capítulo 1, *Ocupar, resistir, filmar* funciona como uma aproximação da questão urbana no Recife contemporâneo e sua relação com a mobilização social. A partir de uma leitura crítica da cidade neoliberal, tento traçar vínculos entre as dimensões políticas dos gestos de ocupação no âmbito local com os movimentos de ocupação no mundo e o cinema que resulta dessa prática de disputa no campo das subjetividades. Aproveito para fazer uma breve historicização do Movimento Ocupe Estelita, utilizando-me da própria produção audiovisual como vestígios desse trajeto histórico.

No capítulo 2, *Autoria compartilhada*, abordarei a formação ou a emergência de uma disposição social para uma forma participativa e coletiva da dinâmica de autoria. Entram nessa discussão uma leitura dos filmes e das formas de produção, assim como um breve histórico da

discussão conceitual em torno da autoria nas artes e no cinema em debate com mobilizações contemporâneas abarcadas pelo conceito de *multidão* (HARDT & NEGRI, 2014). O conceito de multidão é utilizado como operador cognitivo desta reflexão em sua ligação com fenômenos atuais de ação coletiva. Desenho alguns indicativos de como se dá a formação desse sujeito político coletivo e como essa instância conceitual dialoga com os filmes e com o movimento social no Recife.

No capítulo 3, *Performatividades dos corpos-câmera*, abordarei os modos de ação de ativistas em diálogo com os conceitos de *performatividade* (BUTLER, 2016) e *cenas do dissenso* (RANCIÈRE, 1996). O foco recai, portanto, na perspectiva de que os ativistas envolvidos na produção de imagens não operam apenas como sujeitos do discurso, mas como corpos presentificados dispostos a agir diante do acontecimento, rompendo com isso o olhar observativo ou distanciado.

No capítulo 4, *Contranarrativa, memória, intervenção*, analiso uma disposição estratégica vinculada às disputas narrativas na qual se empreende o gesto de um *cinema de intervenção social* (BRENEZ, 2016). Me volto, portanto, para o formato documentário em sua articulação com a *propaganda* e o *panfleto* para intervir na disputa por sentidos, sensibilidades, significados e representações do embate em curso.

Por fim, não me resta mais a dizer nesta introdução, a não ser que cada peça audiovisual aqui utilizada será vista como um acúmulo, um instrumento de pensamento e atividade social, uma célula de produção de um saber sobre as relações de poder na cidade. Os filmes juntos parecem formar uma aliança, um circuito de sujeitos narrativos e corpos performativos que produzem imagens ao mesmo tempo que são atravessados pelas subjetividades ativadas por essas imagens e pelos acontecimentos que as motivam. Em suma, fazer filmes no imbricamento entre formas de arte e formas de vida.

2 OCUPAR, RESISTIR, FILMAR

Nós não somos contemporâneos de revoltas esparsas, mas de uma única onda mundial de levantes que se comunicam entre si de maneira perceptível. De uma sede universal de encontros que apenas uma separação universal pode explicar. De um ódio generalizado pela polícia que expressa lúcida recusa da atomização geral por ela supervisionada. Por todo lado se lê a mesma inquietação, o mesmo pânico, ao qual respondem os mesmos sobressaltos de dignidade, e não de indignação. O que acontece mundo afora desde 2008 não constitui uma série sem coerência de erupções absurdas que ocorrem em espaços nacionais herméticos. É uma única sequência histórica que se desenrola numa estrita unidade de espaço e de tempo, da Grécia ao Chile — e apenas um ponto de vista *sensivelmente mundial* permite elucidar seu significado. Nós não podemos deixar o pensamento aplicado dessa sequência apenas aos *think tanks* do capital (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 15)⁵.

De 2008 até os dias atuais, uma série de mobilizações coletivas ao redor do mundo vem tensionando as estruturas e estratégias tradicionais do campo da esquerda, ao mesmo tempo que se contrapõe aos sustentáculos materiais e subjetivos do sistema capitalista. O Occupy Wall Street em Nova York; o Movimento 15M, ou Indignados, na Espanha; as ocupações das praças Tahrir, no Cairo, e Taksim, em Istambul são alguns exemplos dessa modalidade de manifestação política. Mesmo que haja grande heterogeneidade entre as pautas desses levantes e também uma pluralidade nas suas formações internas, uma reivindicação comum os atravessa: uma crítica aos sistemas representativos de governo que se distanciam dos anseios participativos da sociedade.

Esses *novíssimos movimentos sociais* (DAY, 2005) não necessariamente se apresentam como anarquistas, mas é possível perceber práticas, estratégias e táticas que atualizam vertentes dos diversos anarquismos históricos e contemporâneos. “A anarquia remete ao múltiplo, ao diferente, à composição potencialmente ilimitada dos seres a partir de uma proliferação de forças e de subjetividades singulares” (MARINONE, 2015, p. 20). Marinone aponta para a necessidade de não pressupor uma definição unívoca do que é anarquismo. Ela cita em um extremo opositor a redução legalista que identifica o anarquismo como “[...] todo ato de violência que visa a destruir a organização social” (MARINONE, 2015, p. 14). E, numa outra extremidade, um olhar histórico para a diversidade de concepções anarquistas que garantem uma certa porosidade do termo. Marinone e Brenez citam alguns exemplos dessa diversidade:

⁵ Ao longo da dissertação faço uso de citações do livro *Aos nossos amigos: crise e insurreição*, de autoria coletiva e anônima, assinado apenas como Comitê Invisível. O que sabe-se é que os textos que compõem o livro foram escritos por pensadores, ativistas e pesquisadores implicados na militância política e que participaram diretamente das ações.

[...] (anarquismo mutualista de Proudhon, anarquismo comunista de Mikhail Bakunin, anarco-sindicalismo, sindicalismo revolucionário de Émile Pouget ou Fernand Pelloutier, comunismo libertário de Peter Kropotkin ou Emma Goldman, eco-anarquismo nos pensamentos de Elisée Reclus, anarquismos individualistas de Max Stirner, Oscar Wilde e Ulrike Meinhof, anarquismo “sem adjetivo” de Fernando Tarrida del Marmol, Ricardo Cea Cella ou Voltairine de Cleyre, hedonismos libertários, espontaneismos múltiplos surgidos durante as lutas como o “Spontex” em maio de 68, Provos Holandês, Black blocs nos anos 80, Anonymous eletrônicos) (BRENEZ & MARINONE, 2015, p. 14).

As autoras evocam, por fim, uma definição dada pelo cineasta Jean-Luc Godard em 1969, na época um militante marxista-leninista: “O verdadeiro significado do termo ‘anarquia’ é o conselho de trabalhadores, as comunas, a divisão das terras, a divisão da obra” (BRENEZ & MARINONE, 2015, p. 14). Nos movimentos contemporâneos de ocupação poderá se observar uma maior ou menor influência anarquista, mas é nessa multiplicidade, nessa abertura para as singularidades, que se baseiam para influenciar o campo progressista. Nesse viés, a forma como se luta é tão importante quanto o objetivo da luta. Recusam assim a máxima de que os fins justificariam os meios. Segundo Day (2005), esses grupos adotaram recorrentemente a ação direta. Com isso, recusam tendências reformistas de outras tradições socialistas históricas, que apontam para uma estratégia de alteração do Estado para garantir e ampliar direitos à população. Os movimentos de ocupação questionam, e muitas vezes recusam, a institucionalização das lutas sociais.

Há também um outro viés presente nessas ações, por vezes de forma mais explícita e direta enquanto pauta, por outras de uma maneira diluída e indireta: a questão urbana. Os movimentos contemporâneos de ocupação ocorrem nas ruas e nas praças, ou seja, espaços públicos das cidades por definição. Mesmo que algumas das ações tenham como objetivo uma mudança política nas formas de governo, carregam também uma potência de mudança nas relações entre os sujeitos e o espaço urbano. O gesto político das ocupações, mesmo que tenha uma pauta específica — e, regra geral, tem —, acaba por contagiar diversas dimensões da vida social na cidade.

No Brasil, as manifestações de Junho de 2013 surgiram em conexão com esse ciclo internacional de lutas e impactaram tanto o cenário político-institucional quanto midiático. Mesmo que os protestos inicialmente organizados pelo Movimento Passe Livre⁶ tivessem uma pauta específica, a gratuidade do transporte público nas metrópoles, reivindicava-se também

⁶ O Movimento Passe Livre (MPL) é um movimento social que defende a adoção da tarifa zero para transporte coletivo. O movimento foi fundado em uma plenária no *Fórum Social Mundial* em 2005, em Porto Alegre, e ganhou destaque nacional ao participar da organização, em 2013, dos primeiros protestos em São Paulo por causa do aumento da tarifa de ônibus, que culminaram em protestos por todo o País após o aumento da repressão policial contra manifestantes e jornalistas.

mais democracia. Por um lado, identificava-se uma crise de representação na forma de delegação das responsabilidades de gestão do País através do sistema representativo, por outro uma contestação das formas de representação midiáticas. Os protestos mobilizaram subjetividades para formulação de um outro paradigma nas formas comunicacionais no âmbito nacional, em diálogo aberto com as formas contemporâneas de ativismo digital e videoativismo. A autogestão, a independência e a autorrepresentação motivam a construção de outras formas narrativas e expressões simbólicas da mobilização. O gesto não é, no entanto, apenas esse de se autorrepresentar, mas também o de se apresentar, intervindo no presente, no real em conjunção com o acontecimento.

Os protestos organizados pelo Movimento Passe Livre e outros coletivos surgiram como um novo sujeito coletivo no cenário político brasileiro se utilizando das redes digitais para convocar, organizar e disseminar narrativas. Em seu estudo sobre as manifestações de 2013, Maria da Glória Gohn usa dados de uma pesquisa do Ibope que demonstra que 62% dos entrevistados foram às ruas a partir de convocatórias acessadas no Facebook e outros 29% obtiveram acesso à convocação também via online em outras plataformas digitais (GOHN, 2014, p. 41). Esses dados demonstram que aquela multidão inicial não atendia à mídia tradicional, mas também não estava vinculada aos corpos políticos tradicionais, verticalizados e institucionalizados, como partidos, movimentos sociais formais ou sindicatos. Ao não se submeterem às lideranças estabelecidas, essa performatividade plural fissa a paisagem política e midiática.

A leitura sobre os resultados das manifestações de perspectiva mais horizontal é bastante diversa. A principal crítica é que momentaneamente mobilizam sujeitos coletivos e subjetividades emancipatórias, podem até desestabilizar as estruturas de poder vigentes, mas não deixam efeitos mais duradouros de transformação nas engrenagens institucionais do sistema capitalista. Por outro lado, está na matriz desses movimentos “mudar o mundo sem tomar o poder” — aqui tomo emprestado o título do livro de John Holloway (2003).

Para começar a desenhar contornos e as áreas de contato entre o político, o subjetivo, o social e o comunicacional, é necessário definir algumas premissas. O que devemos entender como ocupação? O termo pode servir para designar uma variedade de gestos em diferentes campos de luta, assim como está conceitualmente presente em diferentes campos de saber, *vide* a geografia, a arquitetura e urbanismo, a ciência política, a psicanálise, entre outros. Esse atravessamento agenciado pelo termo é produtivo justamente pela multiplicidade que engendra. Olhando para lutas históricas no Brasil, o termo pode ser associado à ocupação de terras improdutivas e latifúndios como instrumento de pressão para a promoção da reforma agrária.

Ou mesmo às ocupações urbanas por moradia que visam garantir a função social da propriedade nas cidades. No âmbito das lutas dos povos indígenas, as ocupações são denominadas *retomadas* de terra, uma vez que partem do princípio de que os povos originários foram retirados de seus territórios pelos colonizadores e desde então têm os seus direitos usurpados, em geral em favor do agronegócio e da manutenção de latifúndios.

Cito essas diferentes formas de aplicação do termo *ocupação* para que não percamos de vista o vínculo entre essas lutas emancipatórias e o campo de produção simbólica. Mas também para estabelecer algumas diferenças com o tipo de tática de ocupação a ser abordada ao longo da dissertação. As ocupações observadas neste texto funcionam como comunas urbanas temporárias e têm ligação com a luta por um direito talvez menos conhecido ou menos propagado, o direito à cidade.

Os movimentos de ocupação das ruas, das praças e dos espaços públicos têm disseminado pelo globo uma prática pensante que transborda ideologias rígidas e combate o teleologismo histórico. Realizam um redesenho do agora com a presença dos corpos no espaço. Para começar a determinar as especificidades desse recurso de intervenção política, recorro a uma definição formulada por Arun Gupta e Joshua Kahn Russell:

As ocupações são uma tática popular empregada pelos movimentos sociais para manter e defender o espaço. Enquanto as ocupações podem variar em estilo e forma, elas têm dois componentes principais: 1) um foco na logística de manter um acampamento ou reunião semipermanente e 2) alvo em um dilema de decisão. Ao demonstrar a incapacidade do detentor do poder de impor o status quo, as ocupações ameaçam inerentemente a legitimidade de um alvo. Eles também servem para denunciar a natureza arbitrária, e muitas vezes injusta, dos regimes de propriedade privada. As ocupações são difíceis de sustentar indefinidamente. Certifique-se de ter um plano — incluindo um plano de saída (GUPTA & RUSSELL, 2016, p. 01).

O contato entre os corpos potencializa um contágio, uma troca subjetiva, produz um *comum* — fluxo de agenciamentos de um outro mundo possível a partir da cooperação e da colaboração. Daí que me volto para uma ocupação não como um lugar fixado ou um sistema concluído, mas um gesto. O que diz esse gesto? Ou como é que esse gesto empreende outros gestos na comunicação e no cinema?

As praças Sintagma, em Atenas, Tahrir, no Cairo, e da Catalunha em Barcelona eram espaços públicos que se tornaram comuns urbanos quando as pessoas ali se reuniram para expressar suas opiniões políticas e fazer suas reivindicações. A rua é um espaço público que histórica e frequentemente se converte pela ação social em um comum do movimento revolucionário, assim como em um espaço de repressão sangrenta. Sempre houve uma luta por quem cuidará e para quem a produção e o acesso ao espaço e aos bens públicos devem ser regulados. A luta para apropriar os espaços e bens públicos urbanos tendo em vista um objetivo comum está em curso. Todavia, proteger o comum quase sempre é crucial para proteger o fluxo de bens públicos que corroboram as qualidades do comum. À medida que a política neoliberal reduz o financiamento de bens públicos, também provoca a redução do comum disponível, obrigando grupos sociais a buscar outros caminhos para manter o comum (HARVEY, 2014, p. 143).

As ocupações se opõem a uma hegemonia no campo econômico, o neoliberalismo, e sociocultural, a globalização. Podem ser lidas como fenômenos antiglobalização, ou de luta por uma alterglobalização. O esforço desse capítulo é produzir um diálogo entre essa estratégia política e o campo da comunicação, que possa dar a ver potências ao invés de colher resultados estáticos. Como empreender essa caminhada sem cair nas armadilhas de explicações generalizantes demais ou particularistas demais? Para evitar esses extremos, partirei do princípio de que entre os movimentos globais de insurgência e as ações locais há uma linha de força, uma relação que pode funcionar para uma operação cognitiva — “[...] apenas um ponto de vista *sensivelmente mundial* permite elucidar seu significado” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 15).

As distâncias nas quais as ações acontecem não serão, portanto, vistas como aspectos fixados em espaços imóveis. O que está próximo e o que está distante se configurarão por outros eixos de percepção e pactuação, contatos e contágios. O objetivo deste capítulo, portanto, não é explicar um fenômeno específico a partir de um olhar geral, ou mesmo usar um panorama geral para chegar no específico. Mas olhar para acontecimentos específicos e gerais em suas permeabilidades. Assim, pretendo mobilizar conceitos e acontecimentos de uma história recente em pelo menos três diferentes planos: cidade, ocupação, cinema. Não há uma ordem ou uma hierarquia na qual esses planos operam, pois suas linhas de força estão conectadas num desenho rizomático de potências, gestos e múltiplas organizações.

2.1 O que é cidade?

O período no qual o cinema surge enquanto artifício técnico e linguagem, na virada industrial no final do século XIX para o século XX, é justamente o período de intensificação do adensamento urbano. Emergem as metrópoles, face mais reconhecível hoje do que é assimilado

como cidade, embora o agrupamento humano que se identifica como cidade seja bem mais antigo.

Partindo de um texto de Weber no qual o pensador enseja definir o que é cidade, a urbanista Lucia Leitão Santos⁷ extrai alguns dos aspectos que são articulados para um desenho conceitual da cidade moderna. O primeiro é o caráter econômico da cidade. Nesse sentido, a cidade se definiria como “[...] um espaço de relações produtivas, cuja a característica básica seria permitir que a maioria de seus habitantes vivesse de outras atividades que não o cultivo da terra” (SANTOS, 1998, p. 39). Estabelece-se assim uma espécie de oposição de funções entre o campo e a cidade, cabendo ao campo a responsabilidade de prover, através do excedente agrícola, o abastecimento alimentar para os moradores da cidade, que, assim, poderiam se dedicar a outras atividades, como a indústria e o comércio.

Um outro aspecto de determinação da cidade, que é decorrente deste anterior, seria a diversidade na ocupação do espaço. “Diversidade esta que permitiu a constituição de um mercado, isto é, a possibilidade de uma troca permanente, formalizada, estrutural, e não mera consequência das circunstâncias, como ocorria nas sociedades primitivas” (SANTOS, 1998, p. 39–40). Dessa maneira, a cidade se configura como o lugar prioritário para o mercado exercitar as suas relações materiais e também subjetivas.

A arquitetura da cidade surge a partir da definição dos espaços que, de um lado, refletiam e, de outro, determinavam a complexidade das relações sociais, econômicas e políticas que nela tinham lugar. Em seus diversos momentos históricos, expressa condição de vida, valores e desejos da sociedade que a produz. A arte da construção, ao definir espaços, determina também *quem pode se encontrar com quem*, extrapolando assim o que se poderia imaginar que seriam seus limites enquanto arte da pedra e do cal (SANTOS, 1998, p. 42).

A cidade extrapola então as definições unívocas, agindo também como um complexo dispositivo de atração. A cidade “[...] é o espaço da troca, agora não mais do ponto de vista da economia, mas, sim, no sentido do encontro da diversidade, da interação na diferença, do encontro com o oposto, da consciência de si no sentido hegeliano, ou seja, a partir do encontro com o outro” (SANTOS, 1998, p. 41). Santos argumenta que, dessa forma, o espaço construído da cidade extrapola a sua função mais imediata ou pré-designada.

Talvez a dificuldade fundamental para entender esse modo extraordinário de viver que o ser humano engendrou esteja no fato de ser a cidade fruto, expressão e reflexo da própria existência da humanidade, trazendo na sua essência, portanto, as características e contradições próprias a tudo que é humano (SANTOS, 1998, p. 44).

⁷ A pesquisadora Lucia Leitão assina este trabalho como Lucia Leitão Santos. Por isso, me refiro a ela por SANTOS como referência. No próximo tópico, me referirei a ela apenas por LEITÃO, uma vez que é assim que ela assina o trabalho. Esta nota de rodapé serve apenas para apontar que se trata da mesma pessoa.

Ao trazer o aspecto humano para a definição de cidade, Santos sugere também pensar que a cidade “[...] não é nada mais do que o seu povo”, “[...] um corpo social em permanente interação” (SANTOS, 1998, p. 45). Há de se perceber, conseqüentemente, que a cidade surge da imbricação entre o espaço material construído, as relações políticas, econômicas e sociais que são operacionalizadas neste espaço, mas também da dimensão subjetiva do ser humano que lhe dá sentido. Há de ser considerado também, portanto, o aspecto simbólico das cidades, uma vez que conceber a cidade é também imaginá-la ou “reinventá-la”.

2.2 Recife, cidade hostil

Em uma pesquisa específica sobre o espaço urbano recifense, Lucia Leitão analisa a atual configuração da cidade do Recife apontando uma sobrevivência histórica de determinadas relações de poder, ainda permeadas por assimetrias da época colonial e um modelo de ocupação urbana que privilegia o espaço privado. Ela argumenta que a cidade no Brasil “[...] tem produzido, desde sempre, um espaço edificado claramente hostil” (LEITÃO, 2009, p. 01). O mote desse argumento vem da leitura sob o viés de uma análise urbanística da obra de Gilberto Freyre, notadamente *Sobrados e Mucambos* (1936). Baseando-se nas descrições produzidas por Freyre, Leitão destaca dois aspectos em especial:

O primeiro é que a paisagem social brasileira, para usar uma expressão tão cara ao celebrado mestre de Santo Antônio de Apipucos, se constituiu em torno da casa, do espaço privado, portanto. O segundo aspecto, consequência direta dessa escolha socioambiental, é que nessa mesma paisagem não havia lugar para o não familiar, donde possivelmente deriva o processo de profunda negação da rua, o espaço público por excelência, na cidade brasileira — da colônia aos nossos dias. É a partir desses aspectos que se trabalha, neste texto, com a hipótese de que o modo como se organizou a vida urbana no Brasil produziu, espacial e psiquicamente, um ambiente urbanístico de exclusão, claramente hostil (2009, p. 01).

Ao negar a rua, nega-se também o outro, o diferente. A urbanista demonstra que o sobrado, edificação que reunia posteriormente à casa-grande as qualidades para a moradia da classe dominante, herda uma “[...] marca de distinção e de pretensa fidalguia. Habitar um sobrado era símbolo inequívoco de prestígio social” (LEITÃO, 2009, p. 03). Como consequência, a arquitetura que começa a definir o espaço edificado nas cidades brasileiras vai refletir, conseqüentemente, o lugar social de cada morador, mas não apenas na forma de um privilégio estático e ensimesmado. As edificações com vários pavimentos constituem expressão física e simbólica das relações de poder, trazidas das casas-grandes onde habitavam os senhores

de engenho. A altura em relação ao chão funda assim um vínculo entre o espaço e os corpos, dividindo de forma material e subjetiva os respectivos sujeitos sociais.

Como uma das linhas de força dessa sobrevivência histórica, a altura dos prédios atuais continua hierarquizando a posição social do morador, articulando através dessa paisagem edificada os valores sociais inerentes a uma violência de classe.

A ideia de que o afastamento do nível do chão pode ser vista, também, como uma marca da casa brasileira em seu afã de distinção, fica mais nítida quando se sabe que, em outros arranjos sociais, a casa, por mais nobre que seja, se abre à rua sem nenhum problema aparente. [...] Esse exemplo permite considerar que o afastamento da rua, na realidade brasileira, mais do que expressar uma possível escassez de terras, como no caso do Recife, ou a superação dos problemas gerados por uma topografia acidentada, a exemplo de Salvador, indica, também, a permanência dos valores patriarcais na produção da paisagem edificada da cidade brasileira (LEITÃO, 2009, p. 04).

Dessa forma, Recife continua sendo produzida por esse prisma de relações de poder situadas apenas aparentemente num passado histórico. Com isso, a noção de espaço público vem sendo constantemente confrontada e negada, favorecendo a especulação imobiliária.

A negação da rua, materializada na construção de muros altos, de guaritas eletrônicas hermeticamente fechadas, de espaços que se fecham para o convívio social, pode ser um elemento a mais na incitação da violência urbana na medida em que reforça o sentimento de exclusão, e o ódio que o acompanha, de todos e de tudo que esteja alijado do espaço privilegiado da casa, do espaço privado, portanto (LEITÃO, 2009, p. 07).

Leitão afirma que a morte da rua significou também a negação de uma unidade urbanística fundamental, o espaço do pedestre, “[...] instaurando-se, a partir daí o espaço do carro, com sua unidade urbanística correspondente, a grande avenida” (SANTOS, 1998, p. 66). A consequência imediata desse processo é a desorientação. Desorientar-se nesse sentido significando não saber para onde ir, que caminhos tomar, ou mesmo ter consciência de onde se está. “Assim, a cidade se fazia em torno do objeto em detrimento do objetivo” (SANTOS, 1998, p. 66).

2.3 Gentrificação e a cidade neoliberal

Gentrificação significa a transformação de uma área vazia, ociosa ou habitada pela classe trabalhadora nos centros urbanos para uso residencial ou comercial da classe média e da elite econômica. Mesmo que esse fenômeno já venha sendo estudado há mais de 40 anos, foi a

partir dos anos 1990 e 2000 que os estudos se intensificaram com a análise de que a gentrificação tem estreitos vínculos com os processos de globalização e o neoliberalismo.

Ações gentrificantes acontecem em todas as capitais da Europa, como Madrid, Lisboa, Londres, Paris ou Berlim, e em diversas cidades americanas, como Nova York ou São Francisco. Há palpáveis diferenças de ritmo e perfil da especulação imobiliária e sua relação com atividades econômicas, mudanças culturais e a intervenção do Estado. Em São Francisco, por exemplo, os processos de gentrificação do centro urbano têm estreita conexão com o polo tecnológico de *Silicon Valley*. Há uma diversidade de fatores que operam para a gentrificação e as formas de resistência que requerem olhar específico para cada contexto.

No entanto, Lees, Slater & Wyly (2008) demonstram que algumas linhas gerais podem ser identificadas. Uma delas é que a gentrificação é agora uma estratégia urbana global não mais restrita aos países ricos do primeiro mundo e do Norte Global. Cidades menores em países mais pobres têm também sofrido com a gentrificação, e até mesmo áreas rurais já começam a experimentar mudanças operacionalizadas por esse processo.

Os autores explicam que os processos de gentrificação nunca são expostos enquanto tal por seus atores, devido ao teor negativo associado ao termo. No seu lugar, documentos oficiais de políticas públicas, assim como do mercado imobiliário, utilizam termos como *renascimento urbano*, *regeneração urbana* e *sustentabilidade urbana*. Segundo os autores, esses termos que trazem uma visão positiva dos processos de gentrificação são conscientemente colocados para evitar conflitos de classe. “É difícil ser a favor de gentrificação, mas quem se oporia a renascimento urbano, regeneração urbana e sustentabilidade urbana?” (LEES 2003 apud LEES, SLATER & WYLY, 2008, p. XIX).

Lees, Slater & Wyly sugerem que a gentrificação contemporânea — baseada em grandes desigualdades de riqueza e poder — se assemelha a ondas anteriores de expansão colonial e mercantil que exploraram diferenças nacionais e continentais no desenvolvimento econômico. Foi exportado das metrópoles da América do Norte, Europa Ocidental, Austrália e alguns países asiáticos para novos territórios em antigas possessões coloniais em todo o mundo.

Esse processo privilegia a riqueza e a branquitude e reafirma a apropriação anglo branca do espaço urbano e da memória histórica [...] E universaliza os princípios neoliberais de governar as cidades que forçam os residentes pobres e vulneráveis a suportar a gentrificação como um processo de colonização por classes mais privilegiadas (LEES, SLATER & WYLY, 2008, p. 167).

Um caso emblemático desse tensionamento no Recife é a construção dos edifícios Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho, apelidados de “Torres Gêmeas”⁸. Confrontando a legislação urbana para uma área histórica, os prédios da construtora Moura Dubeux são erguidos no Cais de Santa Rita, nas proximidades do centro histórico, mesmo sob ordem judicial de demolição. Não é a primeira vez, no entanto, que essa região da cidade sofre o impacto de projetos de “renovação”.

A atual paisagem do bairro de São José, por exemplo, é resultado de mudanças impostas de forma cíclica, numa reorganização do espaço urbano para atender a demandas seja do capital portuário, alterações estruturais realizadas nas décadas de 1910 e 1920, seja do capital imobiliário nos dias de hoje. O atual projeto de transformação que está em curso tem as “Torres Gêmeas” como uma etapa apenas de uma ação bem mais ampla que ocorre segundo a lógica da gentrificação. Ou seja, essas “renovações” servem ao deslocamento de um contingente populacional de baixa renda, que está sendo retirado e afastado do centro, para o favorecimento de um outro grupo com poder aquisitivo mais elevado.

O projeto Novo Recife é uma etapa subsequente desse plano de ocupação de uma extensa faixa d'água que vai do litoral sul, nas proximidades do Porto de Suape, no Cabo de Santo Agostinho, até a Vila Naval, em Olinda, como atesta o urbanista Cristiano Borba em depoimento para o curta-metragem *Recife, cidade roubada* (este filme será objeto de uma análise mais detalhada no capítulo 4). O que os movimentos pelos direitos urbanos reivindicam é justamente a abertura desse planejamento para a participação social. Essa demanda por participação conflita diretamente com os interesses de grandes empresas que protagonizam o mercado imobiliário, em franca adesão a uma perspectiva de cidade de consumo.

A pressão social não impediu a construção das “Torres Gêmeas”, que são inauguradas em 2009, e, como dois totens, esbanjam presença destacada na paisagem da região. Os prédios com mais de 40 andares destoam do gabarito médio do bairro histórico de São José. A marca visual dos espigões ativa um debate sobre o quanto vale uma paisagem, seja pelo viés histórico, afetivo ou social, e essa discussão seguirá de forma latente para o embate em torno do projeto Novo Recife e a destinação de uso para o Cais José Estelita.

⁸ O apelido faz referência às torres do World Trade Center, em Nova York, destruídas pelo ataque terrorista de 11 de setembro de 2001.

Figura 4 – Fotograma do filme *[projetotorresgêmeas]* (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 5 – Fotograma do filme *[projetotorresgêmeas]* (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 6 – Fotograma do filme *[projetotorresgêmeas]* (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595>>. Acesso em: 25 maio 2018.

O valor afetivo e cultural da paisagem deve ser levado em consideração para projetos de intervenção tão expressivos? Quais as implicações sociais, econômicas e políticas da instalação desses empreendimentos?

Por esse feixe de perguntas, a mobilização para impedir a construção das “Torres Gêmeas” e, posteriormente, a formação do Movimento Ocupe Estelita propõem não apenas uma reflexão sobre que tipo de edificações podem ou não ser erguidas e acomodadas em uma perspectiva econômica do desenvolvimento urbano, mas qual o impacto dessas construções no sentido das visibilidades e das subjetividades que operacionalizam. A disputa se dá, portanto, sobre o que a cidade proporciona a quem transita pelo espaço e de que forma essas pessoas se inserem ou não na paisagem.

Uma parte da justificativa dos empreendedores das torres e do projeto Novo Recife é justamente o privilégio da vista, o acesso ao visual exclusivo àqueles que ali poderão adquirir apartamentos ou acessar os serviços oferecidos pelo condomínio. Mas aos que se distribuem pelos inúmeros pontos dos quais hoje as “Torres Gêmeas” são visíveis não é dada a possibilidade de escolha. A distribuição das visibilidades organiza uma divisão precisa entre os que veem de cima a linha do horizonte e dão as costas para a cidade histórica e o espaço público e os que, do plano das ruas, têm a perspectiva marcada pela onipresença dos prédios. A imposição dessa visibilidade implica a invisibilidade de uma parte expressiva da população que tem, com isso, negado o direito de se apresentar, de estar visível em suas singularidades. Essa dimensão do visível está intimamente ligada a um outro direito igualmente vilipendiado: o direito à cidade.

2.4 O direito à cidade

O direito à cidade é [...] muito mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos. Além disso, é 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, como pretendo argumentar, é um dos nossos direitos humanos mais preciosos, ainda que um dos mais menosprezados (HARVEY, 2014, p. 28).

A cidade e o processo urbano que a produz são, portanto, importantes esferas de luta política, social e de classe, uma vez que, como sustenta Harvey (2014), a urbanização do capital está não só vinculada a sua capacidade de “dominar o processo urbano” na perspectiva de

controle dos aparelhos de Estado. A urbanização no viés de consumo utiliza estrategicamente esse processo como forma de exercício de um poder também sobre estilos de vida da população, “[...] sua capacidade de trabalho, seus valores culturais e políticos, suas visões de mundo” (HARVEY, 2014, p. 133).

A reestruturação permanente de tudo — dos organogramas aos programas sociais, das empresas aos bairros — através da perturbação constante das condições de existência é a única forma de organizar a inexistência do partido opositor. A retórica da mudança serve para dismantelar qualquer hábito, quebrar quaisquer laços, desfazer qualquer evidência, dissuadir qualquer solidariedade, manter uma insegurança existencial crônica (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 27).

Tavolari (2016) demonstra como o direito à cidade foi apropriado ao longo da história, desde sua primeira formulação no livro de Lefebvre *O direito à cidade* (1968), passando pelos debates quanto a eficácia, especificidades e funções que o conceito mobiliza. Não sem confrontos sobre as contradições do termo, com diferentes leituras e propostas de interpretação, me volto para dois aspectos levantados pela autora que me parecem particularmente importantes ao empreendimento desta pesquisa.

Primeiro, o fato de que uma certa falta de especificidade do termo funciona a favor de seu uso político. “Uma das novidades está no fato de dizer que ‘direito’ não implica necessariamente traduzir essa demanda em direito estatal” (TAVOLARI, 2016, p. 107). A autora usa um mote do Movimento Passe Livre como exemplo: “Uma cidade só existe para quem pode se movimentar por ela”. Nessa formulação, a luta contra o aumento das passagens é utilizada para falar de algo mais amplo e diverso. O aumento da tarifa violaria não só o direito ao transporte, mas impediria as experiências de quem deseja transitar pela cidade, mas é impedido pelo preço da passagem ou por passar tempo demais no trajeto do trabalho até a casa.

Movimentos por moradia, terra urbana e transporte público colocam em primeiro plano a miséria social de quem não tem casa, terra, não pode se locomover pela cidade ou vive na situação de despejo iminente. [...] Essas demandas poderiam muito bem ser vocalizadas a partir de direitos específicos — direito à moradia, à terra e ao transporte —, mas vinculá-las ao direito à cidade deixa de tratá-las como questões isoladas (TAVOLARI, 2016, p. 107).

O segundo aspecto é que a mobilização social não se dá apenas por uma noção de “inclusão” numa cidade pré-determinada, mas por sua recriação. Nesse viés, o direito à cidade pressupõe a expressão do desejo coletivo de construir e reinventar a cidade em oposição à urbanização neoliberal. Dessa maneira, o conceito aponta para a função social da propriedade e a potência da participação popular.

O ano de 2013 parece ter sido um ponto de viragem para a literatura sobre o direito à cidade. Principalmente os protestos de junho no Brasil e na Turquia fizeram com que muitos dos autores que defendiam que o conceito tinha deixado de ter qualquer significado passassem a dizer o oposto: que seu potencial crítico estava mais forte do que nunca, que o termo teria passado a unificar a esquerda e que os olhares deveriam se voltar para os movimentos sociais que ocupavam ruas e praças. A luta pelo direito à cidade passou a ser depositária das expectativas de mudança, das projeções de justiça, democracia e igualdade na cidade (TAVOLARI, 2016, p. 106).

No entanto, ao longo do mês de junho de 2013, houve uma evidente mudança narrativa, quando a mídia passa a incutir às forças de descontentamento das ruas uma crítica circunscrita ao governo federal. Nessa virada discursiva, a mídia produz uma narrativa dominante para a imagem dos corpos nas ruas, convocando outros sujeitos, como as classes médias conservadoras, a se manifestarem. Ao mesmo tempo, representantes de esferas governamentais oriundos de partidos da esquerda tradicional, como o Partido dos Trabalhadores, tanto no âmbito municipal quanto estadual e federal, tinham dificuldade em dialogar com os movimentos, pois estes não obedeciam ao formato tradicional, com lideranças identificáveis. Harvey aponta que essas mobilizações demonstraram como a esquerda tradicional tem dificuldade em assimilar e reconhecer o potencial revolucionário das massas urbanas.

Harvey mobiliza então a noção de metrópole como uma “[...] fábrica para a produção do comum” (HARDT&NEGRI *apud* HARVEY, 2014, p. 134). Nessa perspectiva, há uma diferenciação que precisa ser estabelecida entre espaços públicos e bens públicos por um lado e, por outro, os espaços comuns. Harvey explica que os espaços e bens públicos são uma questão de poder de Estado e de administração pública. Durante a história da urbanização, por exemplo, a oferta de serviços públicos como transporte, saúde, educação tem ligação determinante com o desenvolvimento capitalista, uma vez que, diante da luta de classes e dos conflitos quanto à vida na cidade, o Estado funcionou como provedor de bens públicos e serviços básicos para uma classe trabalhadora urbana.

Embora esses espaços e bens públicos contribuam intensamente para as qualidades dos comuns, faz-se necessária uma ação política por parte dos cidadãos e das pessoas que pretendem apropriar-se deles ou concretizar essas qualidades. A educação pública torna-se um comum quando as forças sociais se apropriam dela, protegendo-a e aprimorando-a em benefício mútuo (HARVEY, 2014, p. 145).

Dessa forma, o comum não deve ser entendido como um tipo específico de coisa, de ativo ou mesmo de processo social, mas como

[...] uma relação instável e maleável entre determinado grupo social autodefinido e os aspectos já existentes ou ainda por criar do meio social e/ou físico, considerada crucial para sua vida e subsistência. Existe, de fato, uma prática social de *comunalização* (HARVEY, 2014, p. 145).

Em contraposição, Harvey argumenta que a urbanização capitalista “[...] tende perpetuamente a destruir a cidade como um comum social, político e habitável” (HARVEY, 2014, p. 157). Assim, o reconhecimento político de que os comuns “[...] podem ser produzidos, protegidos e usados para o benefício social transforma-se em um modelo para resistir ao poder capitalista e repensar a política de uma transição anticapitalista” (HARVEY, 2014, p. 167).

Esta é certamente a base para a reivindicação do direito à cidade por parte dos trabalhadores coletivos responsáveis por sua criação. A luta pelo direito à cidade é contra os poderes do capital que se alimentam impiedosamente e extraem renda da vida comunal que outros produziram. Isso nos lembra que o problema real se encontra no caráter privado dos direitos de propriedade e do poder que eles conferem de apropriar não apenas o trabalho, como também as produções coletivas de outros (HARVEY, 2014, p. 153).

Mas ele chama atenção para o fato de que apropriação da retórica do comum requer uma ação política em duas mãos, na qual o Estado, por um lado, “seja obrigado a oferecer cada vez mais e mais bens públicos para finalidades públicas”, e, por outro, cresça “[...] a auto-organização de populações inteiras para apropriar, usar e complementar esses bens de maneiras que ampliem e aprimorem as qualidades dos comuns reprodutivos e ambientais não mercantilizados” (HARVEY, 2014, p. 167–168).

Harvey argumenta, portanto, que “[...] todos aqueles cujo trabalho está envolvido em produzir e reproduzir a cidade têm um direito coletivo não apenas àquilo que produzem, mas também de decidir que tipo de urbanismo deve ser produzido, onde e como” (HARVEY, 2014, p. 24). Assim, o direito à cidade

[...] deve ser entendido não como um direito ao que já existe, mas como um direito de reconstruir e recriar a cidade como um corpo político socialista com uma imagem totalmente distinta: que erradique a pobreza e a desigualdade social e cure as feridas da desastrosa degradação ambiental. Para que isso aconteça, a produção das formas destrutivas de urbanização que facilitam a eterna acumulação de capital deve ser interrompida (HARVEY, 2014, p. 247).

2.5 Ocupe Estelita

Da disputa em torno das “Torres Gêmeas” emerge uma forma de mobilização social que fica de herança para lutas vindouras, não sem a sua apropriação e permanente modificação em

função dos objetivos de cada nova etapa da luta pelo direito à cidade e contra a especulação imobiliária no Recife. Articulando ações de comunicação em redes digitais, atos de rua e disputa institucional (jurídica e administrativa), pouco a pouco constrói-se uma intervenção consistente no campo político local. O episódio das “Torres Gêmeas” pode ser visto como um ensaio do que viria a ser o enfrentamento relacionado ao Cais José Estelita.

Para entendermos esse processo de mobilização, é necessário voltar para o ano de 2008, quando o consórcio Novo Recife, formado pelas construtoras Moura Dubeux, Queiroz Galvão, Ara Empreendimentos e GL Empreendimentos, participou sozinho do leilão da antiga área pertencente à Rede Ferroviária Federal e arrematou, pelo valor mínimo de R\$ 55 milhões, o terreno de aproximadamente dez hectares no Cais José Estelita. A intenção era (e ainda parece ser) construir no local o complexo imobiliário de alto padrão econômico nomeado Novo Recife.

Quando o projeto Novo Recife veio a público, em 2012, os diversos setores da sociedade civil já engajados no debate sobre o planejamento urbano passaram a discutir os impactos ambientais, sociais e subjetivos do projeto e também a apontar irregularidades nos processos administrativos que levaram tanto ao leilão do terreno no âmbito do Governo Federal quanto à posterior aprovação do projeto pelas instâncias municipais na Prefeitura da Cidade do Recife. O Governo do Estado de Pernambuco também foi responsabilizado pela mobilização social, uma vez que se questionava o desmantelamento do projeto Recife-Olinda, uma ação integrada pelos diversos âmbitos institucionais, em diálogo com a iniciativa privada, que promoveria o uso misto de toda uma área próxima à frente d'água indo do cais até as bordas do município de Olinda. A arquiteta e urbanista Raquel Rolnik, que foi secretária de programas urbanos do Ministério das Cidades, explica que:

Desde pelo menos 2003, as prefeituras do Recife e de Olinda já vinham conversando sobre o Complexo Turístico Cultural Recife e Olinda, que, entre outras intervenções, envolveria um projeto na frente marítima que articula/divide as duas cidades. O governo do Estado, por sua vez, a partir de uma das diretrizes de planejamento metropolitano formulada em 2002, contratou, via Porto Digital, a Expo-Lisboa (empresa pública portuguesa que desenvolveu e gere o projeto de expansão de Lisboa em antiga área porto-ferroviária) para pensar um projeto para a mesma área, uma região muito maior do que o Cais José Estelita — toda a frente marítima entre Recife e Olinda, área que concentra muitos terrenos públicos subutilizados (ROLNIK, 2012, p. 01).

Ou seja, a venda do terreno para o consórcio Novo Recife passava por cima de um projeto articulado há anos pelo poder público numa complexa ação de articulação para destinação dos espaços ociosos nas frentes d'água. No âmbito federal, a legalidade do leilão foi contestada alegando-se que, como prevê a lei para a venda de propriedades daquele porte, a

venda não poderia ter acontecido sem consulta a outros órgãos públicos que eventualmente tivessem interesse no terreno. Segundo consta, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) manifestou interesse pela área, mas a documentação teria se perdido e nunca teria chegado ao destinatário institucional. Uma investigação da Polícia Federal apontou que o terreno havia sido posto à venda com valor pelo menos R\$ 10 milhões abaixo do valor de mercado, entre outras irregularidades.

Além disso, os estudos de impacto de vizinhança e de impacto ambiental não tinham sido realizados à época de aprovação no âmbito municipal, e o projeto não havia sido submetido à análise dos órgãos nacionais que regulam o licenciamento de empreendimentos desse tipo e com tais dimensões. Tudo isso gerou três ações populares, além de uma ação do Ministério Público Federal e outra do Ministério Público Estadual.

Nessa época, um coletivo de ativistas denominado Direitos Urbanos (DU), criado mais ou menos quando da disputa em torno das “Torres Gêmeas”, discutia, através das redes sociais e em reuniões ainda restritas a um grupo mais reduzido de militantes, problemas ligados ao planejamento urbanístico da cidade. O DU organizou, então, uma grande mobilização para que a população comparecesse à primeira audiência pública sobre o Novo Recife, ocorrida em 22 de março de 2012, na Câmara dos Vereadores do Recife.

Um dos registros audiovisuais desse dia é *Desconstrução civil* (2012)⁹, realizado por Felipe Peres Calheiros e Guma Farias. O filme desenvolve em montagem paralela trechos da apresentação audiovisual feita pelo consórcio Novo Recife na audiência — uma animação 3D que apresenta um desenho virtual do projeto —, justapostos às falas do arquiteto e professor da UFPE Tomaz Lapa e da então promotora de Meio Ambiente do Ministério Público Estadual, Belize Câmara.

Os planos fixos denotam uma certa “neutralidade”, dando ao espaço da audiência uma divisão aparentemente igualitária entre os lugares dos sujeitos em evidência (poder público e capital privado), com uma exceção: não se veem os ativistas presentes. O gesto do filme parece ser criar uma dobra sobre as imagens apresentadas pelo Novo Recife, pois, enquanto a câmera filma a apresentação do filme do consórcio com os representantes colocados nas margens da projeção, ouvimos as vozes da militância, que intervém na apresentação. Em um determinado momento, quando a imagem projetada mostra as treze torres virtuais iluminadas à noite, vistas da perspectiva da bacia do Pina para o continente, o público articula uma vigorosa vaia.

⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/39050957>. Acesso em: 28 maio 2018.

Os argumentos utilizados por Tomaz Lapa são a falta de planejamento quanto à mobilidade, o bloqueio da paisagem enquanto um bem coletivo e a descaracterização estética da região. Já Belize argumenta, sob o viés jurídico, expõe como grandes empreendimentos se utilizam da ineficácia do Judiciário para construir mesmo à revelia da lei, já que não há previsão de demolição de construções irregulares. Ao usar a totalidade do filme publicitário de apresentação do Novo Recife e as falas desses dois representantes da sociedade, há também um gesto de compartilhamento de informações que possam ser úteis à mobilização, uma vez que o espaço da audiência é limitado, assim como o seu método de organização — com falas predeterminadas e encaminhamentos, na maioria dos casos pouco práticos.

Figura 7 – Fotograma de *Desconstrução civil* (2012) no momento em que aparece a maquete virtual do Novo Recife.



Fonte: Disponível em < <https://vurto.com.br/2012/03/17/desconstrucao-civil/>>. Acesso em: 25 maio 2018.

A audiência pública contou com a presença de um número considerável de ativistas, e este encontro serviu de semente para a construção dos eventos posteriores que levariam o nome de #OcupeEstelita. De forte caráter cultural, os eventos ocorriam inicialmente no transcurso de um dia na área externa do terreno do Cais José Estelita, configurando-se como uma estratégia de mobilização e visibilidade. O primeiro #OcupeEstelita aconteceu no dia 15 de abril de 2012. O evento foi divulgado pelos participantes, que postaram fotos e pequenos relatos nas redes digitais de forma dispersa. Mas há um registro audiovisual que apresenta um pouco da atmosfera do evento. É *FomFom Adventures no #OcupeEstelita* (2012)¹⁰, realizado por Marcelo

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zAoBpo96QdU>. Acesso em: 28 maio 2018.

Lyra e publicado um dia após o encontro. O curta capta um pouco da atmosfera do evento, mixando música e imagens feitas enquanto o realizador anda de skate sobre o asfalto. A dinâmica do evento, misturando política e cultura, será um modelo aplicado a todas as ações posteriores. Ao longo do ano de 2012, aconteceram mais dois #OcupeEstelita.

Apesar da pressão popular, em 28 de dezembro de 2012 o Conselho de Desenvolvimento Urbano da prefeitura aprovou o projeto Novo Recife sem que diversos protocolos legais tivessem sido cumpridos. O ensaio audiovisual produzido nessa reunião, *Autorretrato* (2012), de autoria anônima, será umas das peças de análise do capítulo 3. Por isso, deixo a descrição desse acontecimento específico mais para frente.

O #OcupeEstelita+1 ocorreu no dia 28 de abril de 2013, num momento de acirramento da disputa político-institucional. A recém-eleita gestão da Prefeitura do Recife, agora encabeçada pelo prefeito Geraldo Júlio, do PSB, demonstrava sintonia com os interesses do capital imobiliário representado no consórcio Novo Recife.

Destaco aqui duas peças de convocação para o dia do evento: *#OcupeEstelita+1: A cidade é nossa. Ocupe-a* (2013)¹¹, realizado por Tita, e *Cansei de Esperar! – Ocupe Estelita+1 Dia 28 de Abril 13h* (2013)¹², realizado pela artista visual Irma Brown. Se a primeira peça usa um tom argumentativo e reflexivo sobre as questões urbanas como convite ao engajamento, a segunda, parte do humor e da performance para mobilizar atenção para o debate. Talvez, nessa dualidade, possamos entender uma estratégia narrativa do movimento que se formava. Enquanto havia um campo de disputa institucional que requeria fundamentação jurídica e teórica, no campo cultural a questão sobre o Cais José Estelita ia se alastrando no tecido social através de uma apropriação pelos diversos atores sociais de uma efervescente mobilização artística, tanto no audiovisual como nas artes visuais, na música, na fotografia, entre outras linguagens.

O ano de 2013 representou uma significativa vitória para os grupos de mobilização pelos direitos urbanos uma vez que o Governo do Estado de Pernambuco recuou na construção de dois viadutos previstos para uma das principais vias da cidade, a Avenida Agamenon Magalhães. O projeto dos viadutos foi central ao debate sobre a mobilidade urbana naquele momento. A mobilização social contestava nesse episódio um modelo de cidade carrocrata. O cancelamento das obras, que se mostravam ineficazes tecnicamente para a mobilidade, demonstrava um amadurecimento da mobilização do #OcupeEstelita. A descrição do evento

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=msnEQlor20k>. Acesso em: 28 maio 2018.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LiS3ofsoi7M&list=UU9o8niyR5H-09C6PlCmbhPw>. Acesso em: 28 maio 2018.

#OcupeEstelita+1, publicada pelo grupo Direitos Urbanos, dá um breve contexto desse momento:

Desde que o Direitos Urbanos completou um ano, no início de março, alguns e algumas de nós vimos conversando, apurando a ideia e nos organizando para fazer um novo #OcupeEstelita para comemorar esse ano de muitas ações, de crescimento do grupo e de qualificação dos debates e para marcar de maneira mais visível uma posição firme diante dos obstáculos colocados pela Justiça com relação ao projeto Novo Recife. Agora temos mais um motivo, que é celebrar a vitória com o recuo do governo em relação aos Viadutos e usar o gás de uma manifestação pública (e linda!) para fortalecer o Direitos Urbanos e nossas ações futuras — que, como sabemos, não serão poucas nem fáceis. Vamos fazer um negócio bacana, cheio de gente, que tome o Cais e o Novo Recife como um símbolo de toda a nossa agenda política? (2013, p. 01).

Entre 2012 e 2014, o #OcupeEstelita protagonizou uma série de atos públicos, rodas de diálogo, eventos acadêmicos e uma profícua produção midiática em textos, artes gráficas, fotos e atos culturais. Mas merece destaque, tanto pelos termos de fundamentação da premissa desta pesquisa quanto pelo impacto social e subjetivo articulado, a grande ocupação de 2014.

Na noite de 21 de maio de 2014, quando o consórcio Novo Recife iniciou a demolição dos antigos armazéns de açúcar situados no cais, um grupo de ativistas ocupou o local, impedindo que as construções fossem colocadas abaixo. Ao se deparar com a ação das máquinas, um dos ativistas do grupo Direitos Urbanos postou no Facebook um chamado. Em poucos minutos, outros ativistas chegaram ao local e entraram no terreno.

A primeira noite teve grande repercussão nas redes digitais, mas um número relativamente pequeno de pessoas ocupou o terreno. Uma das imagens dessa primeira noite de ocupação demonstra a precariedade com a qual os ocupantes tiveram que lidar. Sem barracas ou mantimentos, ocupando um terreno imenso e sem iluminação, o grupo produziu uma fogueira na qual se reuniram para resistir nesse momento inicial.

Figura 8 – Foto dos ativistas na primeira noite de ocupação do Cais José Estelita. Foto: Marcelo Vidal.



Fonte: Arquivo do autor.

Com a ocupação, instaura-se uma nova etapa de articulação política, uma vez que o terreno do Cais José Estelita é estabelecido como ponto de convergência das lutas urbanas no Recife. No dia seguinte, as informações sobre a ocupação já haviam corrido as redes digitais e mais pessoas chegaram até o terreno do cais. Rapidamente, uma força-tarefa para organização de doações e também de amparo jurídico foi montada a partir tanto do circuito de cooperação construído ao longo dos anos quanto por movimentos sociais parceiros e novos ativistas que se uniam à ocupação para a sua construção e manutenção.

*Ocupando o Estelita (2014)*¹³, de La Risa Brô e Lucas Lobato, é um dos primeiros registros audiovisuais internos da ocupação. Realizado na segunda noite no terreno ocupado, seguindo com imagens do dia seguinte até o anoitecer, faz uma espécie de reconhecimento do território ocupado. Uma certa precariedade permeia o filme, com imagens desfocadas e escuras, mas podemos supor que sua organização narrativa não se faz à toa. Fica expressa a preocupação dos militantes que filmam os ocupantes de forma a não expor ninguém, de não revelar rostos, que poderiam ser identificados e criminalizados.

Diferentemente de certos registros de momentos de maior visibilidade, como os shows e as apresentações que passaram a ocorrer aos domingos na ocupação e que contavam com muitas pessoas que iam visitar o lugar, o vídeo dá a ver um pouco do tempo de convívio dos acampados. Enquanto escolhe fragmentos do espaço, como uma lâmpada, um cachorro viralata ou um cartaz que diz “Pintando a cidade com as cores do povo”, o filme vai construindo

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9J9KP8vDLF0>. Acesso em: 28 maio 2018.

uma experiência de presença, do que é estar naquele lugar, sem necessariamente tentar explicar o gesto da ocupação ou disputar uma narrativa. O olhar parece dizer “aqui estamos”.

Figura 9 – Fotograma de *Ocupando o Estelita* (2014).



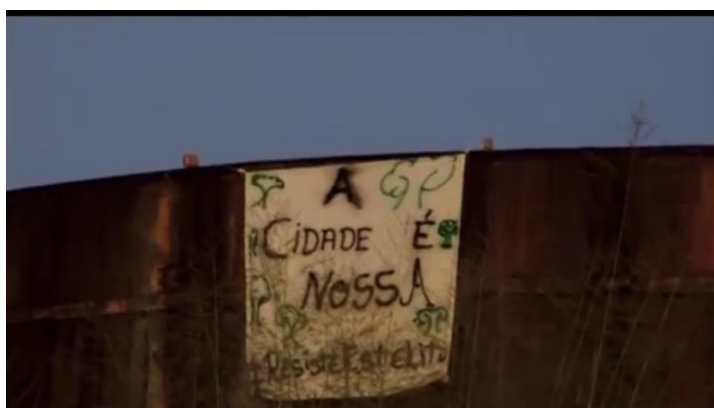
Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9J9KP8vDLF0>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 10 – Fotograma de *Ocupando o Estelita* (2014).



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9J9KP8vDLF0>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 11 – Fotograma de *Ocupando o Estelita* (2014).



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9J9KP8vDLF0>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Por um momento breve no filme, me vejo em quadro. Estou entrevistando Liana Cirne Lins, integrante à época do grupo Direitos Urbanos, que atuava numa mediação institucional em defesa da ocupação. Nesse momento, eu não era ainda um participante da ocupação ou integrante de nenhum grupo de militância do direito à cidade. O que havia me levado até lá naquele dia com uma câmera talvez sirva como um ponto reflexivo dessa cartografia pelo atravessamento das minhas próprias subjetividades. Eu tinha lido sobre a ocupação nas redes sociais e estava acompanhando os comunicados do movimento. No sábado, dia 23, ou seja, apenas dois dias após a ocupação, eu assisti na edição vespertina do NE TV, telejornal da Rede Globo Nordeste, uma reportagem falando sobre o acontecimento.

O conteúdo descartava um princípio básico do jornalismo, o de ouvir os diversos lados envolvidos numa disputa, e a reportagem oferecia apenas entrevistas com os arquitetos autores do projeto Novo Recife. A associação entre o discurso do jornal e o do consórcio era estarrecedora. Decidi ir até a ocupação com uma proposta um tanto ingênua, dada a assimetria, de “completar” a reportagem realizando entrevistas com militantes sobre os objetivos da ocupação. Conversei com quatro pessoas nesse dia, a fotógrafa e integrante do grupo Direitos Urbanos, Ana Lira; a socióloga e militante feminista Ana Paula Portella; o militante pelo direito à moradia e integrante do MTST, Rud Rafael; e Liana Cirne Lins. Ainda sem saber como articular esse material, elaborei uma cartela explicativa que dizia: perguntas que a mídia não quer fazer sobre o Ocupe Estelita. E então propus as seguintes perguntas: O Ocupe Estelita deseja manter o espaço abandonado? O Ocupe Estelita é uma invasão? O que o Ocupe Estelita propõe para o espaço?

Ao publicar essas peças audiovisuais simples e sem muita elaboração, algo curioso ocorreu. Poucos dias depois, sem nenhuma comunicação direta, um coletivo audiovisual chamado Jacaré Vídeo usou a mesma premissa e publicou uma entrevista com a arquiteta e urbanista Cristina Lino Gouvêa. Essa possibilidade de comunicação compartilhada e colaborativa apontava para um potencial, para mim ainda desconhecido até então na minha prática audiovisual, desse tipo de ação que envolve as redes digitais e o movimento social. A experiência me motivou a voltar para a ocupação e a partir daí participar do processo de construção coletiva.

É fato que há uma variedade de registros audiovisuais da ocupação realizados por diferentes sujeitos, entre colabores e parceiros do movimento, assim como pela mídia corporativa. Mas havia uma preocupação permanente sobre que tipo de imagens poderiam jogar a favor ou contra o movimento, o que fazia da ocupação um território não totalmente

convidativo às câmeras em todos os momentos. Além disso, as assembleias diárias, um ritual central da ocupação, onde se decidiam os rumos do movimento, não podiam ser filmadas ou fotografadas, por uma decisão do coletivo visando a segurança dos participantes.

Durante a ocupação do Cais José Estelita, não só os incidentes e acontecimentos externos eram discutidos na assembleia. Uma parte significativa das discussões se voltavam para a dinâmica interna. Esse espaço podia reunir desde 20 pessoas em um determinado momento até mais de 300 participantes. A assembleia operava para a formulação desse sujeito coletivo: “a ocupação”. Pela decisão estratégica de não haver registro desses momentos, tento de forma um tanto mais geral e abstrata colocar em pauta aqui uma relação: a dinâmica das assembleias irá influenciar a realização dos filmes, assim como as relações externas entre os diversos filmes realizados. Ou seja, de um lado os filmes traziam para os seus processos de realização a dinâmica de debate horizontal numa partilha da autoria e da narrativa. Num outro viés, os próprios filmes funcionavam como sujeitos de uma assembleia cinemática.

Registro do Ocupe Estelita (2014)¹⁴, de Rafael Almeida, foi realizado a partir de imagens colhidas durante três visitas à ocupação, entre 01 e 08 de junho daquele ano. O filme começa com imagens em preto e branco de uma perspectiva mais ampla do espaço do terreno e, numa combinação entre imagens plasticamente bem-acabadas e música, vai construindo uma narrativa sensorial do espaço. O recurso do filme de se voltar para o espaço e para o movimento das pessoas pelo lugar ganha um contorno adicional quando partimos do reconhecimento de que o terreno nunca esteve acessível à população no plano do chão. Por ser circundado por muros, os transeuntes não têm acesso visual ao lugar.

O único ponto de onde os recifenses podiam acessar visualmente a parte interna do terreno era pelo viaduto Capitão Temudo, situado ao lado. Ou seja, uma vista mediada pelo olhar fugaz do movimento de um automóvel. Os planos fixos e em formato *scope* do filme mostram pessoas transitando pelo espaço nos dias de domingo e durante eventos organizados pela ocupação, com apresentações musicais e atividades culturais. Em um trecho, se vê uma apresentação organizada pelo Som na Rural¹⁵.

#OcupeEstelita – Trem do Forró aporta no Cais José Estelita (2014)¹⁶, de Silas Alexandre, Bruno Cabús e Maria Cardozo, também se utiliza da mesma estratégia de linguagem, a produção de um videoclipe, com a diferença de focar num incidente inusitado

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TYbjVHe0vKU&spfreload=10>. Acesso em: 28 maio 2018.

¹⁵ Ação de ocupação cultural móvel, coordenada pelo ativista e agitador cultural Roger de Renor e pelo documentarista Nilton Pereira.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yXHQoLuhVr0>. Acesso em: 28 maio 2018.

ocorrido na ocupação. Todos os anos o parque ferroviário que corta o terreno é utilizado para um passeio recreativo de trem em comemoração às festas juninas. É o Trem do Forró. A passagem do trem então foi usada como plataforma para uma ação performática dos ocupantes.

Figura 12 – Fotograma de #OcupeEstelita – Trem do Forró aporta no Cais José Estelita (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yXHQoLuhVr0>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 13 – Fotograma de #OcupeEstelita – Trem do Forró aporta no Cais José Estelita (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yXHQoLuhVr0>>. Acesso em: 25 maio 2018.

O caso foi noticiado de forma mais uma vez tendenciosa pela mídia corporativa numa reportagem da Rede Globo Nordeste que valorizava o caso como um embate entre ocupantes e os organizadores do trem do forró. Nesse caso, o coletivo Jacaré usou uma estratégia de

montagem *anarquívica*¹⁷ para demonstrar a disparidade entre o acontecimento e o discurso midiático.

No curta *O que a Globo não mostra... Ocupe Estelita* (2014)¹⁸, primeiro é mostrada na íntegra a reportagem, que dá ênfase à decisão judicial pela reintegração de posse e a presença da polícia no local, incluindo o trecho de uma entrevista concedida pelo organizador do trem do forró que sugeria um conflito com os ocupantes. Uma vez encerrada a reportagem, o filme insere uma fala do mesmo personagem gravada de uma outra câmera, que filma a equipe de reportagem fazendo a entrevista. A entrevista do organizador do trem do forró é favorável ao movimento e demonstra que não houve conflito algum, mas um diálogo entre as partes.

Figura 14 – Fotograma de *O que a Globo não mostra... Ocupe Estelita* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IM83wYIVII8>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Uma das imagens finais do curta mostra um ocupante com o rosto coberto com uma camisa segurando uma câmera portátil filmando um cinegrafista da Rede Globo Nordeste, que também o filma. Um duelo presencial de imagens e sujeitos midiáticos parece sintetizar o campo de disputa audiovisual. No último plano do filme, enquanto o trem se move lentamente nos trilhos com ativistas pegando carona, é possível ver o realizador audiovisual Marcelo

¹⁷ O conceito de *anarquívica* corresponde ao modo como um arquivo pode ser deslocado por meio de uma série de gestos de montagem para fabricar as imagens que faltam de uma experiência política. O termo surge em Leandro (2013) num estudo sobre a obra do cineasta cambojiano Rithy Panh e sua investigação sobre genocídio ocorrido em seu país.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IM83wYIVII8>. Acesso em: 28 maio 2018.

Pedroso filmando o acontecimento. Cito isso para chegar a uma outra experiência da qual fiz parte no processo de engajamento com o Ocupe Estelita.

À margem dos trilhos (2014)¹⁹, realizado Marcelo Pedroso e Pedro Severien, utiliza o trem do forró como suporte físico para um passeio sobre o espaço que vai desde o ponto de partida, ao lado do Forte das Cinco Pontas, nas proximidades das “Torres Gêmeas”, passando pela ocupação e chegando até uma outra ocupação situada há poucos metros do terreno do cais, nas margens dos trilhos. A ocupação da Vila Sul está articulada diretamente com a luta por moradia. Esse vínculo espacial, a proximidade da recente ocupação do cais e a ocupação da Vila Sul, serve de gatilho para que se discuta no filme, através de depoimentos com especialistas e militantes da luta por moradia, o tema da habitação social.

Havia durante a ocupação um consenso: barrar a construção do projeto Novo Recife. Mas esse era um consenso negativo de certa forma, já que se colocava *contra* algo. Tanto nesse estágio do embate quanto na trajetória anterior à ocupação, o movimento era constantemente atacado por “não apresentar um projeto para o cais”. A reticência do movimento Ocupe Estelita em apresentar uma proposta fundamentava-se no princípio de que esse desenho deveria ser realizado coletivamente pela população, seguindo os princípios coletivos do direito à cidade, como vimos anteriormente.

Havia, portanto, a necessidade estratégica de formular um consenso positivo ou propositivo. É desse desejo que nasce *À margem dos trilhos*. Ao buscar o depoimento de uma ativista e especialista como Cristina Lino Gouvêa, o filme tenta produzir uma narrativa de diagnóstico sobre a questão da moradia no Recife. As entrevistas com outros sujeitos políticos, como Cleiton Barros, Valdimarta e Lorinaldo Fernandes, moradores da comunidade do Coque, dão ao debate conceitual uma materialidade da luta por moradia. O bairro do Coque, bem próximo do cais e que historicamente sofre com o avanço de um planejamento que deseja excluir os moradores dessa área central da cidade, carrega um histórico de resistência que serve de referência para os ocupantes e ativistas do direito à cidade que advêm em boa parte das classes médias. O consenso que se produz é de que, para qualquer que fosse o projeto para aquela área, deveria haver pelo menos 30% de destinação do espaço para a habitação social.

¹⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/97536695>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 15 – Fotograma de *À margem dos trilhos* (2014). Parte da ocupação da Vila Sul.



Fonte: Disponível em: <<https://vimeo.com/97536695>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 16 – Fotograma de *À margem dos trilhos* (2014). Maquete virtual do projeto Novo Recife.



Fonte: Disponível em: <<https://vimeo.com/97536695>>. Acesso em: 25 maio 2018.

A realização do filme demonstra possibilidades de cooperação audiovisual surgidas durante a ocupação. A trilha sonora utilizada, por exemplo, é fruto de uma apresentação ao vivo feita na ocupação. A busca pelos entrevistados funciona como um viés prospectivo de atores sociais que estão engajados em diferentes dimensões da luta pelo direito à cidade.

A ocupação segue com a realização de aulas públicas com participação de ativistas de outras áreas e professores, atividades festivas e instâncias de negociação com o poder. Mas não é sem tensão que a ocupação permanece, com as improdutivas negociações com o poder público e constantes ameaças de violência por parte de opositores da ocupação. Na manhã do dia 17 de

junho de 2014 (feriado, devido ao jogo da seleção brasileira durante a Copa do Mundo do Brasil), o batalhão de Choque da Polícia Militar chegou à ocupação nas primeiras horas do dia a fim de efetuar a reintegração de posse da área.

A Tropa de Choque e a Cavalaria da PM descumpriram o acordo de esperar o fim das negociações entre os ocupantes e o poder público para desocupar o local. A corporação não notificou nem mesmo ao Ministério Público Federal sobre a reintegração de posse, procedimento pactuado com os ativistas e os representantes de entidades de defesa dos direitos humanos no processo de negociação (TUFFI, 2014, p. 01).

De acordo com Tuffi (2014), o acordo quebrado tinha sido firmado com os integrantes do movimento Ocupe Estelita, no dia 23 de maio, na presença de promotores do Ministério Público de Pernambuco, do MPF, da Secretaria de Defesa Social e Direitos Humanos, além de integrantes da Prefeitura do Recife. Cerca de 150 PMs chegaram à ocupação logo ao amanhecer, por volta das 5 horas da manhã. Sem que houvesse sequer uma negociação básica nessa chegada, os ocupantes foram informados da ação de reintegração, que se iniciaria em poucos minutos. Advogados do movimento foram impedidos de entrar no terreno para negociar com a polícia, e o efetivo policial utilizou bombas de gás lacrimogêneo, balas de borracha e *spray* de pimenta para efetuar a reintegração.

Figura 17 – Fotograma de *Reintegração de posse de forma mais crua* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gth04IrEDC4>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Durante a ação diversas pessoas ficaram feridas e quatro ativistas foram detidos. O MPF classificou a operação de “arbitrária” e afirmou que a PM usou “[...] medidas típicas de

cumprimento de ordens contra criminosos” (TUFFI, 2014, p. 01). A Universidade Federal de Pernambuco emitiu nota dizendo que a desocupação “[...] desrespeita frontalmente o acordo envolvendo diversas instituições, a Prefeitura do Recife e os empreendedores” (TUFFI, 2014, p. 01) e manifestando “[...] preocupação quanto ao futuro das negociações iniciadas, que tinham como objetivo a defesa de uma cidade melhor, mais humana e mais inclusiva” (TUFFI, 2014, p. 01). A Anistia Internacional também repudiou a ação e afirmou que “condena o uso excessivo da força”.

Coincidência ou não, a escolha foi organizar a ação para o mesmo dia de um jogo do Brasil na Copa do Mundo (o segundo, contra o México), quando o caso poderia ter menos exposição na imprensa, assim como haveria menos trânsito nas imediações do terreno (TUFFI, 2014, p. 01).

A repressão policial foi objeto de diversos registros audiovisuais. Desde relatos onde a câmera é utilizada pelos ativistas como dispositivo para documentar a ação, como em *Reintegração de posse de forma mais crua* (2014)²⁰, de Chico Ludermir, até exercícios de uma mídia urgentemente articulada com a montagem de material de diversas câmeras para uma espécie de resumo dos acontecimentos numa divisão temporal. Uma síntese do que aconteceu pela manhã foi publicada ainda no início da tarde em *Manhã de 17.06.2014, no Estelita. #OcupeEstelita* (2014)²¹, com imagens de autoria coletiva, editadas por Laíse Queiroz. Outra síntese foi realizada com imagens colhidas ao longo da tarde reunidas em *Braço armado das empreiteiras* (2014)²², com imagens de Marcelo Pedroso, Ernesto de Carvalho, Juliano Dornelles e Pedro Severien.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gth04IrEDC4>. Acesso em: 28 maio 2018.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUDZvUjkjzE>. Acesso em: 28 maio 2018.

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-cw67cCuni0>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 18 – Fotograma de *Braço armado das empreiteiras* (2014).

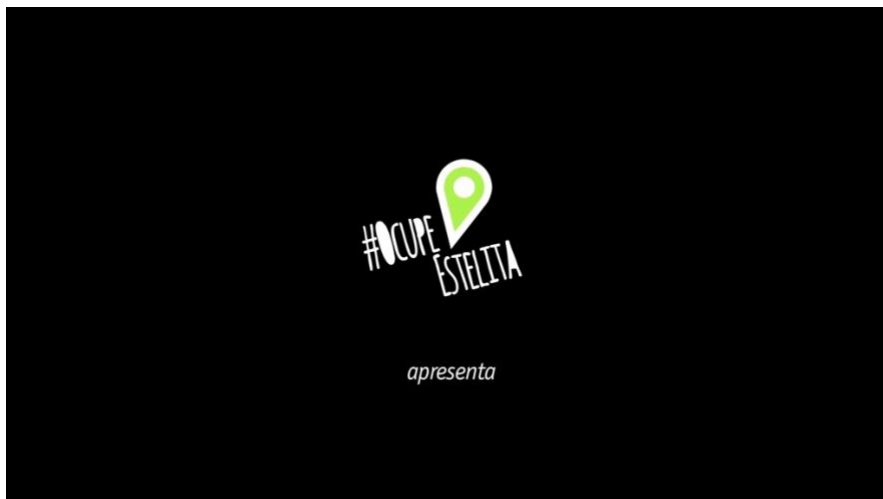


Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-cw67cCuni0>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Mesmo com a repressão policial durante e após a reintegração de posse, os manifestantes ocuparam o viaduto Capitão Temudo, situado ao lado do terreno. A violência sofrida durante a reintegração de posse e a ocupação do terreno embaixo do viaduto reconfiguram os eixos simbólicos do grupo. De certa forma, o impacto coletivo da reintegração funciona como fortalecimento dos laços entre os ativistas, que agora partilham de um episódio marcante tanto politicamente quanto subjetivamente. Como uma maneira de organizar essa narrativa e responsabilizar os governos municipais e estadual e as empresas que compõem o consórcio Novo Recife, *Ação e reação* (2014)²³, de Marcelo Pedroso e Pedro Severien, produz em montagem dialética uma justaposição de atividades culturais e de mobilização organizadas pelo Ocupe Estelita e a ação policial durante a reintegração.

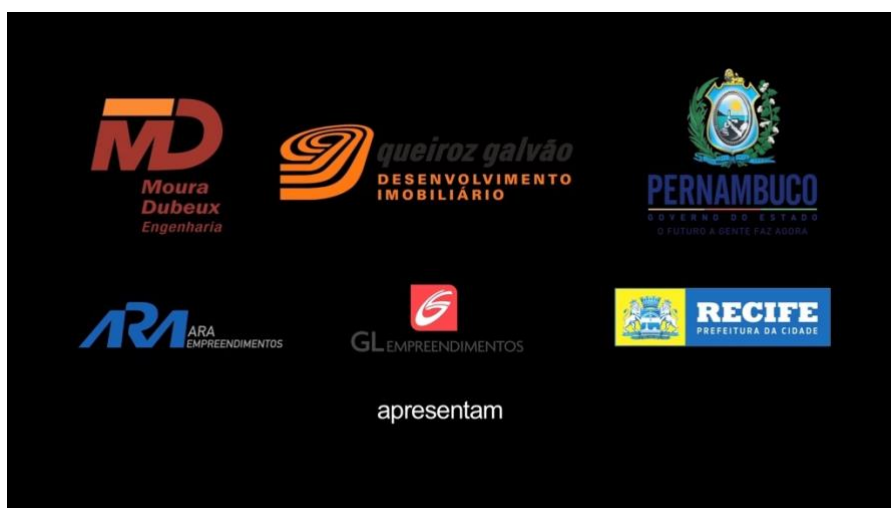
²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8gFeKTTCTMc>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 19 – Cartela de *Ação e Reação* (2014) que é usada para dividir as imagens de violência policial e as imagens de atividades culturais promovidas na ocupação.



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8gFeKTTCTMc>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 20 – Cartela de *Ação e Reação* (2014) que é usada para dividir as imagens de violência policial e as imagens de atividades culturais promovidas na ocupação.



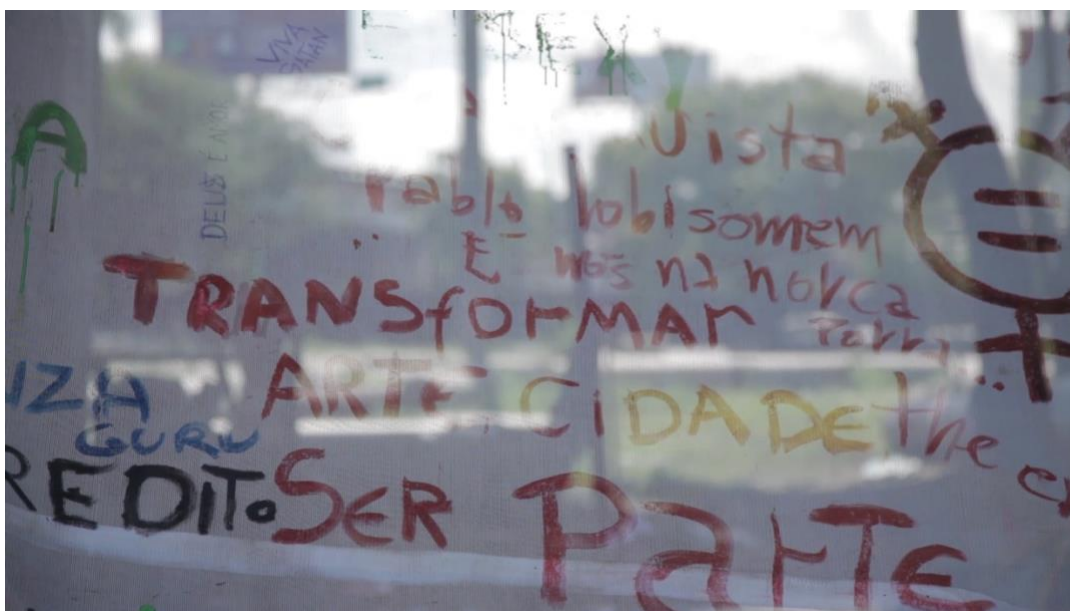
Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8gFeKTTCTMc>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Uma vez fora do terreno, as memórias da ocupação se configuravam também como um instrumento político. Ao analisar *Vida Estelita* (2014)²⁴, de Edinea Alcântara, Marcelo Pedroso, Ernesto de Carvalho e Pedro Severien, Cristina Teixeira Melo (2016) usa o conceito de *lugares de memória*, de Pierre Nora (1993), para afirmar que “[...] no instante em que um grupo desaparece, a única forma de salvar as lembranças é fixá-las por inscrito em uma narrativa” (MELO, 2016, p. 54). O gesto de produzir memória parte do pressuposto de que não há memória

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>. Acesso em: 28 maio 2018.

espontânea: “[...] criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa pelas minorias de uma memória refugiada sobre focos privilegiados” (NORA apud MELO, 2016, p. 54).

Figura 21 – Fotograma de *Vida Estelita* (2014).



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 22 – Fotograma de *Vida Estelita* (2014).



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>>. Acesso em: 25 maio 2018.

No filme, o Cais José Estelita enquanto personagem conceitual é evocado quando um ocupante afirma: “É preciso primeiro perguntar ao Estelita o que ele quer”. Aqui a noção de um espaço não mais neutro, mas carregado de subjetividades se expressa. O que essa afirmação evoca é um tipo de relação com o espaço que contradiz as noções correntes de propriedade. O Estelita daí em diante parece ganhar uma outra vida, resultado das subjetividades ali depositadas.

Assim, lugar é o espaço físico carregado de significado e simbolismo. Não se refere à História, apenas, porque trata de espaços vivos, onde a vida acontece, faz sentido. Não se refere somente ao presente, porque está impregnado de uma carga simbólica herdada de um passado/memória. Fala de experiências que, como na constituição do indivíduo, não são estanques, pontuais, mas, sim, fazem parte de um processo dinâmico e contínuo (SANTOS, 1998, p. 101).

Em *Criolo ocupa Estelita – Sangue no Cais* (2014)²⁵, o gesto é de continuar produzindo esse lugar. O músico, que havia ganhado projeção nacional com suas letras críticas à violência urbana e às desigualdades na cidade de São Paulo, escreve os seguintes versos inspirados na luta do Ocupe Estelita: 12 torres no Cais / 12 torres a mais. / Erro das estatais / sangue jorra no Cais. / A lama que trama a fama dos cartões-postais / O drama que banca a fome desses animais. / O novo pro velho Recife e seus ancestrais / Corais que se quebram e choram à beira do cais. / 12 torres no Cais / 12 torres a mais. / Erro das estatais / sangue jorra no Cais.

Figura 23 – Fotograma de *Criolo Ocupa Estelita – Sangue no Cais* (2014).



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GQ8xl_BGSWQ>. Acesso em: 25 maio 2018.

²⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GQ8xl_BGSWQ. Acesso em: 28 maio 2018.

2.6 Ação direta, ativismo e comunalidade

As comunas contemporâneas não reivindicam o acesso nem o encargo de um “comum” qualquer, elas põem imediatamente em prática uma forma de vida comum, que significa a elaboração de uma relação comum com aquilo que não se pode apropriar, a começar pelo mundo. [...] Qualquer movimento, qualquer encontro verdadeiro, qualquer episódio de revolta, qualquer greve, qualquer ocupação é uma brecha aberta na falsa evidência desta vida e que mostra que uma vida comum é possível, desejável, potencialmente rica e alegre (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 248).

A ocupação constituiu-se como um acontecimento social, político e sensível. Não mais apenas um espaço físico, mas um lugar coletivo que serve como dispositivo de prática de outros modos de viver na cidade e de investigação de maneiras de dar vida a uma outra cidade possível. Assim, a militância do Ocupe Estelita indica que a pauta da democratização do planejamento urbano não se faz apenas como projeção num debate jurídico-institucional, mas como presença de corpos que instauram uma outra visibilidade.

Essa construção, misto de uma ruptura ou fissura, que os movimentos de ocupação empreendem está conectada a um desejo de modificar uma imagem da cidade a partir de perspectivas partilhadas. Ou seja, a cidade neoliberal que organiza as visibilidades de forma hegemônica passa a ser questionada pela disposição *biopolítica* de produção de um comum em contraposição ao Recife produzido a partir de noções ainda coloniais, como a negação do espaço público e da rua.

A ocupação do cais é organizada de forma mais horizontal, sem lideranças individuais ou vínculos com corpos políticos tradicionais, como partidos ou sindicatos. Surgindo sem anúncio, de forma inesperada tanto para a esquerda quanto para a direita, desestabiliza momentaneamente os poderes de dominação e opressão, mas ao mesmo tempo não busca em si tomar o poder institucional. Como já foi dito, há em muitos desses grupos de contestação uma influência anarquista que identifica o Estado como uma das principais forças de opressão, junto com o princípio organizador da propriedade privada. Em suas práticas exercem outras formas de organização, como a democracia direta ou estratégias de produção de comuns. Esses grupos se utilizam das mídias móveis e das redes digitais para comunicação e mobilização. Dessa forma, se apropriam de brechas nos sistemas de informação e comunicação, profundamente vigiados, para intervenções temporárias.

As ocupações não partem de “[...] ideologias políticas, mas de verdades éticas” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 53). Ou seja, partem do pressuposto de que a disputa não é por um modelo idealizado de organização social, mas, sim, de uma prática de partilha e

mobilização por uma forma participativa de construção social. “As verdades éticas não são, assim, verdades sobre o Mundo, mas as verdades a partir das quais nele permanecemos” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 54). A ligação com os espaços e com os corpos pressupõe uma corresponsabilização sobre os seus destinos, e para isso não se anula o mundo presente para a produção de um mundo ideal. Os ativistas são movidos pela disposição de intervir no real para a constituição de outras relações possíveis. Para utilizar um termo um pouco mais específico, esses coletivos usam a ação direta para intervir seja no que está entre os corpos, seja no que está entre os afetos, seja no que está entre os espaços produzidos socialmente.

L. A. Kauffman (2015) afirma que os movimentos que se utilizam da ação direta partem de um certo ponto de inflexão sobre a estratégia política com a frustração das expectativas grandiloquentes que surgiram na década de 1960. Ao analisar os grupos que se utilizaram da prática da ação direta nos Estados Unidos, ela afirma que há uma influência profunda dos movimentos radicais feministas e *queer*, em resposta a um senso de crise e retração.

Óbvio que eles queriam refazer a sociedade americana, mas muitos concluíram que primeiro teriam que refazer a esquerda americana, muito da qual parecia desanimada e sem direção na medida em que as grandes esperanças dos anos 60 arrefeciam (KAUFFMAN, 2015, p. 78).

Esses movimentos sociais ligados às lutas políticas identitárias rejeitavam as estruturas hierárquicas de organização, modelos tradicionais de liderança e ideologias rígidas. Segundo Kauffman (2015), esses grupos pensavam maneiras de ativismo e engajamento político que pudessem preservar ao invés de subsumir as diferenças e as multiplicidades.

Kauffman parte da experiência histórica dos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, movimentos que conseguiram mobilizar a sociedade diante de profundas violências estruturais do aparato do Estado e da engrenagem capitalista, como a segregação racial e a guerra no Vietnã. No entanto, ela pondera que muitas das ações diretas articuladas por esses movimentos não atingiram os objetivos desejados, como barrar a guerra ou revolucionar de imediato as estruturas sociais. Alguns casos, nos quais as ações tiveram grande importância para seus participantes, foram simplesmente esquecidos pela história. Já outras ações, mesmo quando não obtêm o objetivo imediato de reivindicação, produzirão efeitos duradouros, impactando subjetividades coletivas e servindo de força para outras ações. A reflexão que Kauffman propõe é que pensar as ações diretas deve levar em consideração uma dupla dimensão do gesto: não há garantias quanto à sua eficácia, ao mesmo tempo que não há eficácia possível sem a sua prática.

Para muitos da esquerda tradicional (o que para mim significa principalmente partidos políticos socialistas e comunistas e a maioria dos sindicatos), a interpretação da geografia histórica dos movimentos políticos urbanos vem sendo prejudicada por suposições políticas e táticas apriorísticas que conduzem a uma subestimação e incompreensão da potência desses movimentos para deflagrar uma mudança não apenas radical, mas revolucionária. Os movimentos sociais urbanos são constantemente vistos como algo, por definição, separado ou subordinado às lutas de classe e anticapitalistas que têm raízes na exploração e alienação do trabalho vivo na produção. Se é que os movimentos sociais urbanos chegam a ser, de fato, levados em consideração, são tipicamente interpretados como meros desdobramentos ou desvios dessas lutas mais fundamentais. Na tradição marxista, por exemplo, as lutas urbanas tendem a ser ignoradas ou repudiadas como desprovidas de potencial ou importância revolucionária. Essas lutas são interpretadas como algo mais voltado para questões de reprodução do que de produção, ou sobre direitos, soberania e cidadania, e, portanto, não sobre classe (HARVEY, 2014, p. 217).

Se os movimentos de ocupação articulados pelo mundo na última década tiveram sucesso em suas ações, isso não poderá ser determinado de forma totalizante até aqui. A ocupação do cais começa com uma recusa a um projeto de cidade excludente. O território da ocupação e os filmes produzidos antes e durante o período de ocupação funcionam, portanto, como dispositivos de trocas e de comunicação entre dimensões de uma luta pelo direito à cidade.

O cinema age como um elemento de prática política, numa rima com o que estava acontecendo na ocupação. Finda a grande ocupação, perdeu-se o lugar físico no qual ocorriam as vivências coletivas, que, por sua vez, sinalizavam para a cidade o desejo por outras formas de vida no tecido urbano do Recife. Despojado desse espaço de organização, o movimento teve que rever suas estratégias de visibilidade e ação política. Nos capítulos seguintes, irei analisar filmes que foram realizados antes e após a grande ocupação, situando-os no contexto da mobilização de forma não linear. Que gestos esses filmes operam nessa articulação entre a disputa narrativa e a produção de coletividade política?

3 AUTORIA COMPARTILHADA

O cinema nasce como um dispositivo que agencia múltiplos contatos. Seja o contato de quem opera a câmera com quem está diante dela, seja o contato entre as pessoas que são reunidas para formar uma equipe de produção ou mesmo o contato dos espectadores com as imagens projetadas numa tela situada, tradicionalmente, num espaço coletivizado. O espaço da sala de cinema produz, portanto, contato também entre os corpos reunidos para uma sessão. Como aparato tecnológico que permite a captura e a projeção de imagens que surge na virada industrial, rapidamente a forma de produzir esses contatos foi impactada pelo modelo industrial *fordista*²⁶.

Esses contatos ou, se preferirmos, as relações entre os sujeitos implicados nas diferentes instâncias da cadeia produtiva do cinema, então, passam a ser mediados pela dinâmica da produtividade em escala e pela compartimentação das funções. A lógica da *linha de produção* é aplicada de forma que a equipe de cinema se organiza por uma hierarquia entre funções, dividida num organograma que determina os agentes criativos, técnicos e financeiros. Há uma variedade de possibilidades e permeabilidades entre essas instâncias desde os primórdios do cinema até os dias de hoje.

Mas, na perspectiva do cinema industrial, os detentores do capital e dos aparatos técnicos organizam-se como operadores de um sistema, disputando não só o controle sobre os modos de produção, mas também sobre os efeitos cognitivos de recepção dos filmes. Os espectadores passam a ser regulados por uma tentativa de predeterminação na qual não são vistos apenas como indivíduos ou sujeitos, mas, sim, consumidores. As narrativas dominantes visam, portanto, uma disseminação massiva desses produtos aos consumidores ao mesmo tempo que ensejam criá-los enquanto tais. Uma das linhas de força por trás dessa operação é autoevidente: fazer cinema para fazer dinheiro, buscando uma fórmula eficaz para esse objetivo, e consequentemente produzir mais consumidores.

²⁶ *Fordismo* é um termo que se refere ao modelo de produção em massa de um produto, ou seja, ao sistema das linhas de produção. O fordismo foi criado pelo norte-americano Henry Ford, em 1914, revolucionando o mercado automobilístico e industrial da época. O objetivo do empresário Henry Ford era criar um método que reduzisse ao máximo os custos de produção da sua fábrica de automóveis, consequentemente barateando os veículos para a venda e atingindo um maior número de consumidores. Há todo um debate sobre como o modelo fordista impacta não só a produção em si, mas as relações sociais. O termo *taylorismo* também é associado ao mesmo processo, como um sistema de organização do trabalho concebido pelo engenheiro norte-americano Frederick Winslow Taylor, com o qual se pretende alcançar o máximo de produção e rendimento com o mínimo de tempo e de esforço.

[...] a indústria trabalha dentro de paradigmas claros para que transformação da matéria em produto funcione de forma ideal. É necessário colocar os sujeitos em uma linha de montagem em que suas capacidades subjetivas e criativas sejam deixadas de lado — o que não significa dizer que na indústria não haja criatividade [...] É preciso que, no limite, entre projeto e produto não haja alteração e que tudo funcione em absoluta previsibilidade. Para a indústria, é necessária uma política de escassez, em que as cópias são reguladas; um novo produto significa mais matéria-prima e tempo de linha de montagem em operação; logo, custo (MIGLIORIN, 2011, p. 01).

Como em toda operação capitalista, a reprodução do capital não é o único objetivo com o qual a linguagem cinematográfica é desenvolvida, articulando-se também com outras dimensões políticas do *cinema dominante*.

Stam (2013) observa que o início do cinema coincidiu com o auge do imperialismo, no mesmo período de intensas disputas coloniais dos países ricos por territórios em nações e regiões mais vulneráveis. Para ele, “o cinema dominante” falou pelos *vencedores* da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como missão civilizatória filantrópica (SOTOMAIOR, 2014, p. 34).

Assim, “as representações programaticamente negativas das colônias ajudavam a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista” (STAM apud SOTOMAIOR, 2014, p. 34). Os processos de dominação colonialistas e as intensas disputas de mercado que ocorreram durante todo o século XX colocaram o cinema industrial, notadamente de produção norte-americana e europeia, em um lugar de *status* e influência enquanto mecanismo catalisador de subjetividades da modernidade. O cinema industrial, ou o cinema dominante, demonstrava-se como um eficaz operador dos novos costumes, das relações sociais, das imagens políticas do mundo moderno. As outras linguagens artísticas, como a literatura e o teatro, por exemplo, que sofriam os diversos reveses dessa hegemonia cinematográfica, não raro tinham suas respectivas mortes decretadas ou passavam por processos de assimilação ou submissão devido à supremacia da tela mágica.

Ao observar a história do cinema de forma mais ampla, percebemos que ela foi construída por uma série de personagens e realidades invisíveis, desde seus primórdios, na sua invenção e nas primeiras exhibições. Do início do século XX até os dias de hoje, grupos sociais políticos e identitários se valeram do meio cinematográfico para registrar as suas lutas, exibir as suas pautas e visões de mundo, propor novas relações no processo de realização, além de se contrapor aos discursos dominantes (SOTOMAIOR, 2014, p. 12).

Essa contraposição estabelece uma das bases para a discussão de um aspecto específico dessa trajetória: a autoria. Na virada para o século XXI, há um declínio da hegemonia industrial na economia. E conseqüentemente uma emergência do capitalismo imaterial, das operações financeiras, do capital especulativo e do mercado virtual com a expansão da Internet. Com a

popularização das redes sociais e também o aprimoramento da tecnologia digital no audiovisual, abre-se paradigmaticamente mais uma vez o leque de possibilidades para o que pode ser designado um cinema *pós-industrial*.

Se no mundo contemporâneo o valor e os sujeitos não têm mais a indústria como paradigma, tal passagem, ou sobreposição, de uma forma de criação de valor a outra faz com que o cinema contemporâneo estabeleça fortes diálogos com essa configuração — que nem é tão nova assim, mas que não deixa de nos surpreender em seus desdobramentos, exigindo ainda que os agentes sociais recolorem os problemas de fomento, produção e distribuição sob novas composições (MIGLIORIN, 2011, p. 01).

No cinema contemporâneo pós-industrial, não raro a divisão técnica do trabalho, que se separava em funções específicas, é abolida ou subvertida; a questão das cópias não é mais um problema essencial, uma vez que se pode distribuir conteúdo *online* a partir de uma matriz digital; e a relação entre o filme e o público abre-se para uma variedade de formatos de consumo, remunerados ou não. Não é que o cinema industrial, ou dominante, tenha arrefecido enquanto superestrutura. Muito pelo contrário, o modelo produtivista continua a mobilizar recursos de grandeza global dentro da dinâmica neoliberal de concentração de recursos e de domínio cognitivo. Mas a virada pós-industrial abre possibilidades para reconfiguração tanto do *cinema de autor* como dos cinemas políticos e insurrecionais. Entre as diferentes gradações da relação entre cinema, mercado e sistema das artes, há uma complexa trama de trocas, contatos e contágios.

Seguindo nessa discussão sobre as mudanças estruturais que impactam o cinema, fica evidente como a dinâmica tecnológica conecta-se diretamente às formas de uso e aos modos de se fazer cinema, em específico o cinema militante, que depende historicamente da facilitação do acesso aos aparelhos técnicos envolvidos na filmagem e na difusão. Numa escala cronológica dos formatos, desde a película (em seus diversos formatos 35 mm, 16 mm, Super 8 mm) até o vídeo (analogico, digital, digital de alta definição), houve uma permanente apropriação do audiovisual pelas mãos que se uniam a uma luta coletiva. Com o digital, inaugura-se mais uma etapa dessa apropriação dos aparatos técnicos que são mobilizados para ações de comunicação com os movimentos sociais e as mobilizações políticas de contestação.

Ou seja, não é o aparato técnico que empreende essa disposição política, mas, sim, os sujeitos que se apropriam dele. Daí que as transformações tecnológicas, desde o primeiro período até o mecanismo da transmissão ao vivo autônoma, tensionam permanentemente os lugares dos autores e suas relações com o cinema dominante (o produto comercial, seja este industrial ou pós-industrial) e o público. A cada etapa da luta emancipatória que se utiliza do

cinema como ferramenta, prevê-se não só uma disputa discursiva quanto às estruturas dominantes, mas a busca por outras possibilidades dos agenciamentos políticos e criativos inerentes ao próprio processo de realização.

A dimensão política da autoria atravessa a história do cinema, mas aqui esta trajetória será investigada na perspectiva de um acontecimento contemporâneo específico — a disputa pela produção de cidade no Recife. O cinema coletivo feito nos movimentos sociais contemporâneos tem como uma de suas características não ser apenas pós-industrial, no sentido de que supera a organização fordista da linha de produção e os caminhos industriais do cinema, mas também se coaduna com uma luta anticapitalista na perspectiva de produção de outras formas de organização social e de fabricação do produto cultural. Como o processo de partilha da autoria pode operar politicamente quando associado à disposição de criar narrativas audiovisuais para imaginar uma outra cidade possível? Quais os gestos articulados pelo cinema engajado na luta pelo direito à cidade no âmbito da autoria? Como esses gestos reconfiguram o lugar do indivíduo e do autor?

Neste capítulo, utilizarei os filmes *[projetotorresgêmeas]*²⁷ (2011) e *Novo Apocalipse Recife*²⁸ (2015), que coletivizam a autoria como estratégia para disputar sentidos e sensibilidades sobre a produção de cidade. Com a partilha da autoria e a coletivização da produção das imagens e sons, entra em jogo uma das dimensões fundantes de uma prática de resistência contemporânea entre os movimentos de ocupação: misturar pessoas para a construção de um *comum*. A análise desses filmes trará para reflexão tanto as imagens e sons como expressões mobilizadoras das subjetividades em jogo quanto os modos de produção pelos quais estes trabalhos são realizados e as disputas políticas associadas aos gestos dos filmes.

Mas, antes de abordar essas relações entre os filmes e os respectivos aparatos conceituais, proponho uma breve contextualização histórica sobre a dimensão da autoria e da organização coletiva no cinema político, a partir de experimentações e conceituações sugestivas para um diálogo com os filmes. Na parte final deste capítulo, estabelecerei vínculos entre essa

²⁷ Realizado por Allan Christian, Ana Lira, André Antônio, André George Medeiros, Auxiliadora Martins, Caio Zatti, Camilo Soares, Chico Lacerda, Chico Mulatinho, Cristina Gouvêa, Diana Gebrim, Eduarda Ribeiro, Eli Maria, Felipe Araújo, Felipe Peres Calheiros, Fernando Chiappetta, Geraldo Filho, Grilo, Guga S. Rocha, Guma Farias, Iomana Rocha, Isabela Stampanoni, João Maria, João Vigo, Jonathas de Andrade, Larissa Brainer, Leo Falcão, Leo Leite, Leonardo Lacca, Lúcia Veras, Luciana Rabello, Luis Fernando Moura, Luís Henrique Leal, Luiz Joaquim, Marcelle Lima, Marcelo Lordello, Marcelo Pedroso, Mariana Porto, Matheus Veras Batista, Mayra Meira, Michelle Rodrigues, Milene Migliano, Nara Normande, Nara Oliveira, Nicolau Domingues, Paulo Sano, Pedro Ernesto Barreira, Priscilla Andrade, Profiterolis, Rafael Cabral, Rafael Travassos, Rodrigo Almeida, Tamires Cruz, Tião, Tomaz Alves Souza, Ubirajara Machado e Wilson Freire. Disponível em: <https://projetotorresgêmeas.wordpress.com/assistir/>. Acesso em: 28 maio 2018.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>. Acesso em: 28 maio 2018.

trajetória histórica e os exemplos fílmicos analisados com uma produção biopolítica contemporânea.

3.1 Breve cartografia da autoria no cinema

Walter Benjamin (1934) fala de uma superação das oposições entre autor e leitor, usando, entre outros exemplos, os leitores de jornais soviéticos que passam, na época pós-revolução de 1917, a fazer parte constitutiva do processo de produção da informação e da narrativa. Benjamin argumenta que nesse caso o “[...] próprio mundo do trabalho toma a palavra” (BENJAMIN, 1987 p. 125). Ele afirma que com esse deslocamento a “[...] capacidade de descrever esse mundo passa a fazer parte das qualificações exigidas para a execução do trabalho” (BENJAMIN, 1987 p. 125). Daí que o exercício do ofício literário não mais se funda “numa formação especializada”, mas, sim, numa “[...] formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos” (BENJAMIN, 1987 p. 126). Benjamin argumenta ainda que o cinema e a fotografia são dispositivos, portanto, ontologicamente políticos e coletivos, predispostos a uma coletivização da autoria.

Benjamin parte inicialmente de um debate que ele considera como ineficaz — o de que haveria de um lado obras ligadas a uma tendência política (expressão de uma narrativa militante) e de outro obras de tendência literária (de afirmação de uma qualidade formal). Ele argumenta que não se pode dissociar essas duas instâncias, propondo uma outra acepção para análise entre os trabalhos que compõem esses eixos de disputa: trabalhos que se propõem a transformar o mundo e outros que simplesmente aceitam o mundo como ele é.

Ele usará o teatro de Brecht, que criou o conceito de *refuncionalização* para “[...] caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes” (BENJAMIN, 1987, p. 128). Na análise materialista de Benjamin, Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com essa exigência fundamental: “[...] não abastecer o aparelho de produção sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (BENJAMIN, 1987, p. 128).

Somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido; além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas — a material e a intelectual —, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente (BENJAMIN, 1987, p. 129).

A sua conclusão é que o "autor como produtor" fundamenta o político ao intervir nas estruturas sob as quais a produção se dá.

A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu próprio trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizadora da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje mais imperiosa que nunca. Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores (BENJAMIN, 1987, p. 131).

Benjamin coloca as seguintes questões: conseguem os autores promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbram caminhos para articular ativamente os diferentes polos (autores e leitores) no próprio processo produtivo? Benjamin aponta para a possibilidade de autorrepresentação dos sujeitos políticos no cinema e na fotografia, uma vez que esses aparelhos libertariam os mesmos do exclusivismo do “gênio” artístico e do especialista. O autor pensa a reproduzibilidade técnica como potência para deslocamentos nas relações de poder na produção e também na recepção massiva das obras. O artigo caminha entre o jornalismo, o teatro de Brecht, o cinema e a fotografia, pensando na necessidade da modificação da arte a partir da técnica e do modo de produção cultural e intelectual.

Não é à toa que Benjamin se volta para as relações sociais que se estabelecem na União Soviética da época. Logo após a revolução de 1917, o cinema é mobilizado pelo Estado como um dos motores da transformação social e subjetiva que está em curso. Diversos cineastas se engajaram na construção desse novo estado social, utilizando o cinema como ferramenta desse agenciamento. Um dos principais expoentes dessa época foi Dziga Vertov, como nos mostra Sotomaior (2014). Entre as suas experiências desse período, Vertov foi editor do primeiro cinejornal produzido pelo governo soviético, o *Kinonedelia* (cine semanal), e participou do Comboio de Propaganda de Lênin — também conhecido como Revolução de Outubro —, que tinha o objetivo de materializar uma concepção marxista da história e da arte através da agitação e da propaganda entre os trabalhadores.

Dentro do trem havia uma sala de conferências, sala de aula, biblioteca, oficina de impressão para um jornal diário, além de sala de projeção de filmes, de montagem e laboratório de revelação. O comboio fazia parte de uma estratégia de ação política e cultural conhecida como *agitprop*, termo que viria a ser utilizado amplamente, pela militância de esquerda durante o século XX. O comboio também incluía o barco Estrela Vermelha, com salas de exibição de cinema, teatro, exposição de pinturas e debates sobre os assuntos importantes do momento. Os “agitadores e propagandistas” conversavam com a população de cada localidade por onde passavam, distribuíam panfletos, organizavam comícios, faziam sessões de cinema e de outras atividades culturais e políticas (SOTOMAIOR, 2014, p. 75–76).

Dziga Vertov iniciou, alguns anos após a experiência do comboio, a produção do cinejornal *Kinopravda*, no qual introduziu as primeiras experimentações do seu conceito de montagem *kinokista*. Vertov buscou inicialmente trabalhar em cima de material jornalístico já produzido. A partir dessa experiência de processamento das imagens coletivas, Vertov vai conceber a sua noção de *cine-olho*. Esse conceito foi articulado pelo realizador ao se deparar com a potência documental das imagens díspares do mundo soviético em sua diversidade, mas também pelo mecanismo volante de distribuição, exibição, debate e filmagem que foi utilizado na época. Assim, inauguram-se algumas das premissas com as quais o cinema militante irá se deparar durante todo o século XX, “[...] a quebra de distâncias entre realizadores, público e personagens retratados; a tentativa de união e organização para realização e exibição dos filmes” (SOTOMAIOR, 2014, p. 76), além da busca incessante das imagens do mundo, com o objetivo de promover em seus processos de formação identitária e política um engajamento.

Na perspectiva da autoria, a proposição de Vertov de um cinema que se fazia a partir de materiais produzidos coletivamente de forma descentralizada não aponta para a reprodução da realidade, tampouco para a invenção de uma outra realidade destacada e distinta do real. Para o realizador, o cine-olho é uma forma privilegiada de captar a complexidade do mundo em suas diversidades e antíteses. E é justamente a montagem de um material produzido coletivamente que daria conta da produção deste sentido fílmico. O olho de uma só pessoa não enxergaria tanto quanto a máquina cinematográfica como dispositivo coletivo de captação.

A ideia de uma certa autoria do corpo filmado, para o cineasta soviético, transcende a tela. Ao captar um indivíduo, buscava não apenas representar um personagem específico. Para Vertov, “[...] este homem era o autor-realizador do filme que não se via no ecrã. Por vezes, esta imagem do *homem vivo* reunia em si características não só de um indivíduo concreto, mas de vários” (SOTOMAIOR, 2014, p. 80–81).

Dentro de seus filmes e em seus escritos, Vertov elabora questões que serão essenciais para a história do documentário, como os processos de subjetivação e protagonismo das pessoas

filmadas. Ele busca uma interpenetração da obra de arte na vida e uma realização fílmica que se daria “junto” aos participantes.

O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que percebemos neste ou naquele fenômeno visual nada têm de coercitivo para a câmera, que percebe mais e melhor à medida que é aperfeiçoada. [...] nós professamos o cine-olho e sua mensuração do tempo e do espaço, o cine-olho que se eleva como força e possibilidade, até a afirmação de si próprio (VERTOV, 1983, p. 253–254).

Para Vertov, a verdade era o fim e o cine-olho o meio. Essa visão carregava um tanto da crença nas máquinas influenciadas pelo futurismo. De tal maneira que os indivíduos, e mesmos os *kinoks* (ele renegava o termo *cinasta*), seriam parte de um “movimento ininterrupto” no qual o cine-olho contesta a “[...] representação visual do mundo pelo olho humano e que propõe seu próprio ‘eu vejo’” (VERTOV, 1983, p. 259). Veremos mais adiante neste capítulo como a estratégia de criação de imagens por diferentes indivíduos será articulada para a produção de uma narrativa coletiva.

Em maio de 1968, em Paris e outros lugares da França estudantes foram às ruas, contrapondo-se à conservadora estrutura educacional. O levante tem a adesão dos operários e cresce para um movimento muito maior de contestação contra o panorama social e político no País e no mundo. O confronto ao modelo capitalista é associado a questionamentos das instituições, como a religião, a família, a moral e a sociedade de consumo. Contestam-se a burguesia e o autoritarismo de uma forma geral, mas também o sujeito do burguês moderno, individualista e atomizado.

Neste período, questionam-se também as formas de representação, organização política e cultural, fazendo eclodir iniciativas de um cinema operário. As cidades de Besançon e Sochaux, polos industriais franceses, foram palco de mobilizações sociais importantes, como greves e ocupações de fábricas. Foi ali que surgiram os Grupos Medvedkine, coletivos de realização audiovisual compostos por trabalhadores das fábricas de automóveis dessas regiões. Como nos mostra Anita Leandro (2010), os Grupos Medvedkine surgem após Chris Marker ter realizado *A bientôt, j’espère* em Besançon, entre 1967 e 1968, no qual filma uma greve na Rhodiaceta, primeira fábrica a ser ocupada pelos operários franceses desde 1936. O filme é exibido na televisão, tem bastante audiência e é em seguida projetado para os operários. Os trabalhadores, no entanto, não aprovam o filme, “[...] considerando que o olhar sobre a classe operária é ainda distante da realidade que querem mostrar. [...] Até então, alguns cineastas achavam que deviam trabalhar para os operários, fazendo filmes militantes. Os operários, por

sua vez, pensavam que deviam se virar sem os cineastas” (LEANDRO, 2010, p. 104). Chris Marker então propõe que os operários realizem seus próprios filmes e promove, junto com Bruno Muel, Jean-Luc Godard e técnicos de diferentes funções, uma oficina de cinema.

O que a experiência dos Grupos Medvedkine tensiona são as relações de poder entre quem operacionaliza as representações e quem é representado. A experiência dos grupos remete portanto ao que Benjamin já citava como uma transformação nas relações entre os autores especialistas e a sociedade, mas também demonstra a potência da autorrepresentação articulada pelos trabalhadores. Fica expressa a possibilidade de o cinema passar para outras mãos, justamente aquelas que não buscam o primado da autoria dentro do sistema de legitimação das artes, onde a figura do autor tem destaque e reverência.

No mesmo período, em diálogo com as disputas macropolíticas que surgem do embate entre o Primeiro Mundo capitalista e o Segundo Mundo socialista, eclodem, nos países do Terceiro Mundo, manifestações de um uso insurgente do cinema. Movimentos como o *Novo Cinema Latino-Americano* ou o *Cinema Novo* brasileiro buscam uma ruptura estética com o cinema dominante, mas também articulam outras formas de organizar a produção e seus atores sociais e econômicos, consequentemente, seus autores. A proposição de um cinema realizado pelo povo surge no manifesto *Por um cinema imperfeito*, de Julio Garcia Espinosa (1969).

Nesse texto, Espinosa fala na perspectiva de tomada dos meios de produção pelo proletariado, pelo povo, para que no futuro já não haja artistas, mas, sim, quando muito, pessoas que, entre outras coisas, pratiquem as artes. O seu manifesto faz uma crítica ao profissional “especialista” do cinema, retomando a problemática benjaminiana, que com esse *status* serviria a uma lógica elitista do sistema das artes na qual apenas um grupo restrito seria capaz de realizar um cinema de “qualidade”, um *cinema perfeito*. Consequentemente, pelo domínio dos meios de produção e difusão, essa mesma elite determinaria o que seria matéria de consumo popular.

Daí a intrigante proposição de um *cinema imperfeito* como um deslocamento ou uma deselitização desses especialistas profissionais em uma transferência, ou mesmo uma democratização, da autoria, que deveria ser do próprio povo, e não de uma casta de realizadores. A formulação provocativa de Espinosa se deu em um contexto específico, pois ele escrevia a partir da experiência revolucionária cubana, na qual estava engajado enquanto realizador e pesquisador. O cinema pensado naquele momento, naquele lugar, deveria atender ao projeto revolucionário em curso. Entre as diretrizes delineadas pelo manifesto, fala-se em um cinema popular, que pudesse trazer para a tela os anseios populares por emancipação, mas em narrativas que fossem acessíveis e envolventes.

O manifesto de Espinosa se contrapõe a uma dinâmica do cinema dominante, mas também complexifica uma outra vertente que se estabelecia a partir do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, o *cinema de autor*. Numa virada também contestatória do cinema comercial, realizadores e críticos franceses mobilizam um arcabouço conceitual exposto na política dos autores ou na teoria do autor para propor uma radicalização da arte cinematográfica enquanto expressão do estilo de quem a realiza. Denominado por Stam de *autorismo*, há uma complexa ambivalência nas proposições presentes nesse debate.

Por um lado, o autorismo prevê uma contestação ao sistema de dominação do *studio system*, como afirma Truffaut em seu célebre artigo sobre o cinema francês de qualidade (TRUFFAUT, 2005). Para ele, o autor cinematográfico luta por “autenticidade” perante o “olhar” castrador dos grandes estúdios com seus modelos de linha de produção. Ao mesmo tempo,

Em suas manifestações mais extremadas, o autorismo pode ser visto como uma forma antropomórfica de “amor” pelo cinema. O mesmo amor anteriormente devotado pelos fãs às estrelas ou pelos formalistas aos procedimentos artísticos, os adeptos do autorismo agora devotavam aos homens — que em sua grande maioria eram, de fato, homens — que encarnavam a ideia autoral do cinema (STAM, 2013, p. 107).

Carol Almeida (2017) constrói um olhar crítico sobre como a prática da cinefilia, em sua matriz eurocêntrica e branca, é expressão de um olhar masculino.

“O amor pelo cinema é consubstancial ao amor dirigido às atrizes.” Essa frase me persegue. Lembro exatamente da sensação que tive quando esbarrei com ela pela primeira vez, e de como ela disparou, em um só instante, aquele instante arrebatador, mais de 100 anos de história de cinema. Estava tudo ali, bem explicadinho e resumido, o porquê de o cinema ter sido erguido como um sólido edifício do pensamento do homem branco heterossexual. No único capítulo dedicado a falar das mulheres num livro-referência sobre a história da cinefilia, Antoine de Baecque escrevia, sem qualquer constrangimento, “que o amor pelo cinema é consubstancial ao amor dirigido às atrizes”. Nesse único capítulo dedicado a falar das mulheres num livro-referência sobre a história da cinefilia, Baecque deixava muito claro que, na história dessa mesma cinefilia, o tesão pelo cinema nascia, tantas e tantas vezes, do tesão pelas mulheres em cena (ALMEIDA, 2017, p. 01).

Como consequência de posições assim extremadas e pautadas em processos históricos de desigualdade de gênero, classe e raça, desenvolve-se um culto à personalidade dos autores, criando novamente um mecanismo de individualização da criação cinematográfica. Ou seja, uma das principais contradições era que, segundo o ideário do autorismo e a devoção cinéfila, todos os integrantes de uma produção audiovisual trabalhariam sob o agenciamento centralizador do realizador cinematográfico para expressão pessoal de sua visão artística ou

mesmo do seu estilo particular. Mesmo dentro de uma linguagem essencialmente coletiva pela exigência de uma equipe numerosa de técnicos e artistas, nesse viés coloca-se de forma vertical e atomizada o processo de criação. Principalmente, na leitura dos filmes pela crítica, o diretor estaria na posição de principal detentor do capital sensível. Dessa forma, ao mesmo tempo que o cinema de autor pode (e é) uma expressão de liberdade criativa, pode (e é) também um dos mecanismos que alimenta uma perspectiva individualista da relação com os processos produtivos. De toda maneira, o autorismo

[...] representou uma clara evolução com relação a metodologias críticas anteriores, em particular o impressionismo (uma espécie de resposta neuroglandular aos filmes fundada exclusivamente no gosto e na sensibilidade do crítico) e o sociologismo (uma abordagem valorativa baseada em uma visão redutora da suposta tendência progressista ou reacionária das personagens ou da trama). O autorismo também realizou uma inestimável operação de resgate de filmes e gêneros até então negligenciados (STAM, 2013, p. 111).

Deleuze (1985) afirma que o cinema político moderno difere do cinema político clássico não por expressar-se de forma emancipatória “pela presença do povo”, mas justamente pelo contrário, por “[...] mostrar como o povo é o que está faltando, o que não está presente” (idem p. 257). Ao desenvolver essa noção de povo ausente, Deleuze estrutura o seu pensamento com uma recorrência metodológica: ele mobiliza filmes ou, mais até, autores cinematográficos, para falar “com” um determinado arcabouço conceitual estabelecido para cada tópico de reflexão.

Este feixe de ideias é produzido “com” aspectos estéticos, narrativos e estilísticos identificados nos cineastas citados para a produção de conceitos que nem sempre têm raiz cinematográfica. Por exemplo, ele usará o cinema de Pudovkin, no qual, segundo ele, “[...] sempre vemos o avançar de uma conscientização que faz o povo já possuir uma existência virtual, que se atualiza” (idem p. 258) para construir as nuances conceituais entre cineastas soviéticos como Eisenstein, que mostra o povo “dando um salto qualitativo”, ou o unanismo “[...] que convoca os povos diferentes para um mesmo cadinho do qual sairá o futuro” (idem p. 258) em Vertov ou Dovjenco. Sua análise autoral servirá para produzir uma conclusão mais geral: tanto no cinema americano quanto no cinema soviético, nas suas formas clássicas, “[...] o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato” (idem p. 258) e a diferença essencial de uma abordagem clássica para a sua face moderna se daria sobre a seguinte base: “[...] o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*” (idem p. 258–259).

Esse povo ainda falta? Ou faltava? Ou, talvez, apenas falte de outra forma? Para Hardt e Negri (2014), uma mudança ontológica ocorreu no mundo contemporâneo, e propõem um

deslocamento do conceito de povo, introduzindo uma outra abordagem conceitual, a multidão. Esse processo de articulação e mudança dos sujeitos políticos coletivos contagia o espaço da autoria, mantendo um devir duplo. Na perspectiva desta pesquisa, não é o povo que falta e, portanto, ficaria o autor devindo povo e o povo que falta devindo autor. É o espaço da autoria devindo multidão, e a multidão devindo cinema.

Para desenvolver o conceito de multidão, Hardt e Negri revisitam noções tradicionais de coletividade e sujeitos políticos como o conceito de *povo* para argumentar sobre as potencialidades de sua formulação teórica para um outro sujeito histórico. A principal crítica dos autores ao conceito de povo é que o termo carrega uma unificação. “O povo é uno. A população, naturalmente, é composta de numerosos indivíduos e classes diferentes, mas o povo sintetiza ou reduz essas diferenças sociais a uma identidade” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 139).

A multidão, em contraste, não poderia ser unificada, mantendo-se plural e múltipla. Os autores argumentam que, segundo a tradição dominante da filosofia política, “[...] o povo pode governar como poder soberano; e a multidão, não” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 139). O que na perspectiva deles é uma falsa proposição. A multidão concebida por Hardt e Negri é composta de um conjunto de *singularidades*, na perspectiva de um sujeito social “[...] cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente. [...] As singularidades plurais da multidão contrastam, assim, com a unidade indiferenciada do povo” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 139).

É importante destacar que há uma disputa entre conceitos quanto à concepção de sujeitos políticos coletivos contemporâneos tanto por uma diferente leitura das realidades sociais quanto por um exercício de reflexão filosófica que abre caminhos distintos através de diferentes genealogias teóricas. Por exemplo, o conceito de multidão como desenhado por Hardt e Negri tem sido recorrentemente questionado tanto por pesquisadores quanto por ativistas que apontam uma certa idealização de sua natureza revolucionária.

Dito isso, utilizo o conceito de *multidão* nesta etapa, porque oferece um produtivo espectro de possibilidades para operacionalizar uma leitura desse cinema que se faz na dinâmica dos movimentos sociais urbanos contemporâneos no Recife. Com isso, não quero excluir desta investigação a utilização de outros conceitos, como o de *povo*, para me aproximar de sujeitos políticos coletivos.

Nos capítulos seguintes, a noção de povo será abordada, por exemplo, pela elaboração de Butler (2015) quanto a uma *performatividade* da assembleia. Então, peço que o leitor possa usar o conceito de multidão para os fins da análise dos filmes, neste caso específico

[projetotorresgemeas] e *Novo Apocalipse Recife*, e não para um debate mais geral sobre qual mecanismo conceitual poderá abarcar de forma mais precisa as forças políticas de emancipação global. Em síntese, Hardt e Negri nos dizem que a multidão se trata "[...] de um ator ativo da auto-organização" (2004, p. 17).

3.2 Cine-multidão: o caso do *[projetotorresgemeas]*

Em abril de 2010, é publicada nas redes sociais por um grupo de ativistas, identificado apenas como *[projetotorresgemeas]*, uma convocatória para reunir interessados em discutir as relações de poder no território urbano através da produção de um filme coletivo. A chamada evidencia um desejo de misturar olhares, quase como uma transposição para o campo audiovisual do conceito de cidade enquanto mecanismo “misturador de gente” (AMORIM, 2013), como atesta o trecho abaixo:

Qualquer pessoa — de Recife ou não — poderá contribuir com a obra produzindo material que dialogue com a discussão proposta, com total liberdade de abordagem. Não há restrição de formato do material (filme, vídeo, fotografia, ilustração, música, texto escrito, etc.) nem na tecnologia de captação ou gênero (ficção, documentário, videoarte, entrevistas, trechos soltos de vídeo, charge, tira, desenho, ensaio, poesia, canção, declamação, etc.). Apesar do ponto de partida serem as Torres Gêmeas, o material poderá e deverá expandir-se para territórios e temas diversos, que de alguma forma dialoguem com a discussão inicial ([PROJETOTORRESGEMEAS], 2010).

[projetotorresgemeas] ganhou forma final em um curta-metragem de 20 minutos reunindo registros que ora utilizam-se de relatos subjetivos, irônicos ou poéticos, ora inscrevem-se no real para estabelecerem suas articulações narrativas com o objeto. A narrativa geral desenha-se justamente como um encontro desses olhares, experimentações díspares na cidade. As imagens caminham juntas na tela, sendo o filme como uma amálgama de singularidades expressas nas imagens. Ao todo, participaram da ação 57 realizadores coautores, dos quais a maioria já tinha vínculo com a produção audiovisual, mas uma parte significativa se somou à iniciativa a partir de outros campos, como arquitetos, ativistas da luta por moradia, músicos, professores, produtores culturais e estudantes. Vejamos como essa mobilização se expressa na tela a partir de algumas cenas selecionadas para análise.

Uma boneca de plástico submersa numa piscina; a perspectiva da janela de um avião que sobrevoa a cidade voltando-se para a faixa d’água ocupada por espigões; as sombras das “Torres Gêmeas” projetadas nas águas esverdeadas do Rio Capibaribe enquanto o quadro é atravessado por uma lancha; ou uma mulher vestida com os trajes de uma simbólica justiça cega

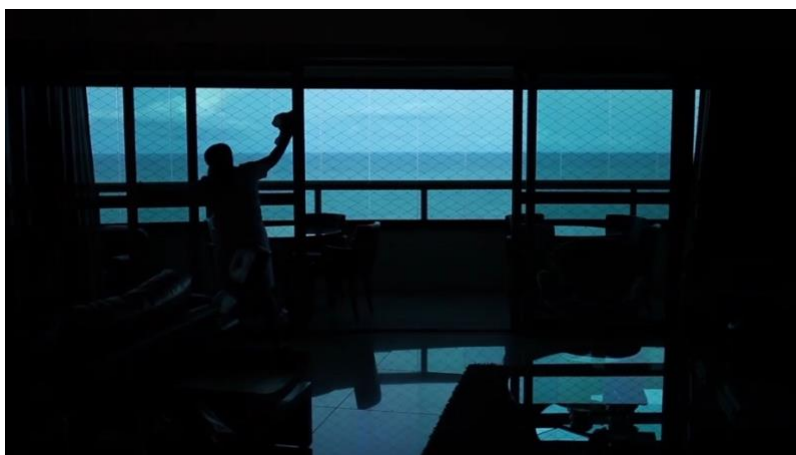
na qual as balanças carregam maquetes das torres. Essas são algumas das imagens que constroem a iconografia compartilhada do filme.

Em seus gestos metafóricos, os realizadores e as realizadoras olham para as relações de poder em um fluxo dinâmico no qual a materialidade da cidade é constantemente subjetivada, e vice-versa. Dinâmica sensível produzida pelo contato com essa cidade que atravessa corpos e consequentemente os engaja na produção de uma outra imagem da cidade, diferente daquela apresentada pela publicidade reluzente do mercado imobiliário.

Uma crítica à cidade desigual está presente em sequências como a de uma empregada doméstica que aproveita por alguns instantes a brisa marítima e a vista do horizonte esverdeado na varanda de um dos apartamentos das “Torres Gêmeas” para, em seguida, continuar sua rotina de limpeza das janelas que emolduram essa perspectiva. Ao final do expediente, a trabalhadora deixa esse lugar de paz privativa, tão recorrentemente reafirmado na publicidade dos empreendimentos imobiliários do Recife, para adentrar o universo caótico e hiperpopulado por carros da rua.

Acionando o seu mecanismo de mistura, a montagem parece dispersar ao longo da duração do filme uma outra ação que se conecta tanto esteticamente quanto espacialmente à trajetória da trabalhadora doméstica. Refiro-me a um plano que mostra uma torre de papelão em escala humana que caminha pela faixa de pedestres e se coloca em frente aos carros como uma publicidade temporária durante os sinais vermelhos. O recurso de uso dos sinais de trânsito como ponto de sedução de consumidores é recorrente no mercado imobiliário do Recife. Durante os anos 2000, houve um *boom* de crescimento econômico do País e do Estado de Pernambuco, que em alguns anos cresceu mais do que a média nacional, e era comum encontrar jovens uniformizados a distribuir panfletos sobre os próximos empreendimentos.

Figura 24 – Fotograma de [*projetotorresgêmeas*] (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595> >. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 25 – Fotograma de *[projetotorresgemeas]* (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 26 – Fotograma de *[projetotorresgemeas]* (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 27 – Fotograma de *[projetotorresgemeas]* (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 28 – Fotograma de [*projetotorresgêmeas*] (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595> >. Acesso em: 25 maio 2018.

A relação entre os corpos é dividida, portanto, por aqueles que permanecem na rua, à espera dos sinais vermelhos, para transitar por entre os carros, acessando os potenciais consumidores que estão dentro dos automóveis. O contato se dá por uma brecha nas janelas, que podem se abrir ou não. A posse de um automóvel, neste caso, é um fator decisivo na busca do público-alvo de consumidores. Os pedestres que transitam nas calçadas não atendem ao mercado imobiliário; os possuidores de carros, sim.

Numa revelação imagética dessa dinâmica, o filme mostra, num contraplano da torre de papelão parada na faixa de pedestres, um jovem encolhido como suporte humano daquela superfície. Mais uma vez o filme traz o debate imagético para os corpos e sua relação com a materialidade do espaço e seus regimes de visibilidade. A torre de papelão emoldura um corpo espremido. De um lado, os motoristas e passageiros dos carros, com suas janelas próprias para o mundo exterior, veem uma face da imagem — a superfície de consumo. No contracampo, no qual só as pessoas que atravessam a faixa de pedestres poderão ver, está o impacto num corpo — o resultado intencionalmente ocultado dessa dinâmica.

Em outra sequência, o filme entra num prédio público em ruínas, situado a poucos metros dos edifícios Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho. Enquanto a câmera transita por esse espaço ocupado por famílias de sem-teto, incide sobre a banda sonora um *jingle* publicitário de um empreendimento imobiliário. Crianças correndo descalças nas escadarias, brinquedos espalhados pelo chão, a ocupação do espaço para moradia de diversas famílias sem-teto.

Dialogicamente, imagem e som constroem uma projeção do futuro iminente. As pessoas que ocupam aquele prédio público não permanecerão ali por muito tempo. Essa intuição narrativa é confirmada pelo depoimento de um ativista ligado ao Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto. O testemunho confirma o que a cena anterior intui: estão todos sendo sujeitos a um processo de expulsão por conta do círculo de riqueza de um projeto pensado para “reformular” o centro da cidade.

Se por um lado há uma didática das imagens ao evidenciar a condição de precariedade na qual se encontram os trabalhadores sem-teto, a narrativa não encerra questões numa perspectiva unilateral. Não é sem humor e ironia que a montagem realiza essa associação, a ser confirmada pelo termo que o ativista entrevistado utiliza. Ele diz que o projeto para aquele local é uma obra *faraótica*. O neologismo é perspicaz e igualmente irônico, uma vez que parte do termo *faraônico*, que remete às obras grandiloquentes dos antigos faraós egípcios, como as pirâmides, e inclui uma dimensão do visível, a questão ótica.

Figura 29 – Fotograma de [*projetotorresgêmeas*] (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595> >. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 30 – Fotograma de [*projetotorresgêmeas*] (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595> >. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 31 – Fotograma de [*projetotorresgêmeas*] (2011).

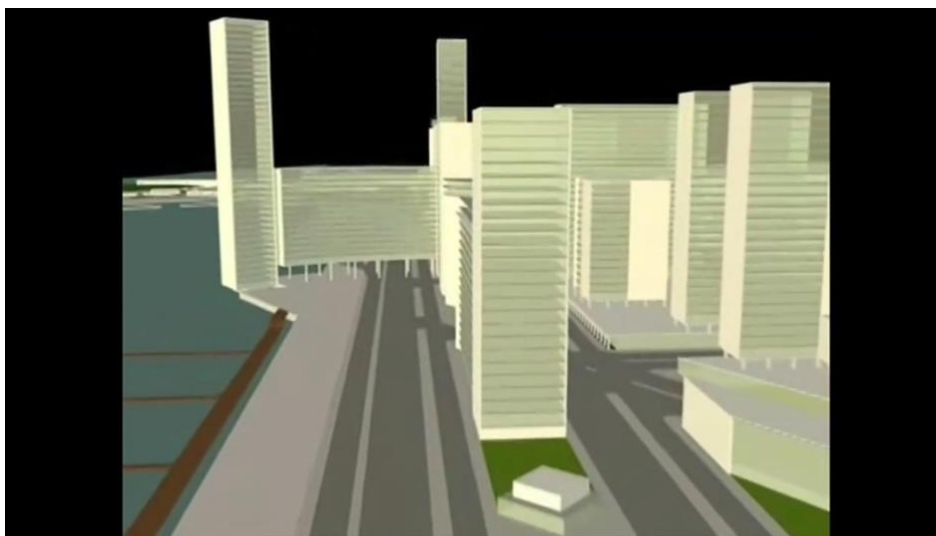


Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595> >. Acesso em: 25 maio 2018.

Um sobrevoo numa maquete virtual de um “novo” centro carrega em mais uma instância a materialidade da ação do capital imobiliário sobre as pessoas. É determinante que a maquete tridimensional não inclua corpos humanos e assim, numa espécie de transubstancialização, os “edifícios-corpos” ganham vida. A trilha sonora "triunfal" inserida pelo filme sugere a reprodutibilidade desse espaço virtual, sua potência de visualização de uma cidade a ser produzida exponencialmente. Não há limites no plano do virtual para o uso que o capital imobiliário faz para a aplicação de seu excedente, como já vimos em Harvey (2014).

Entre uma profusão de notas da música orquestral, o movimento da câmera no ambiente virtual apresenta uma progressão de construções brancas, imponentes, assépticas. O clímax musical é associado ao panorama mais geral, uma vista da paisagem e suas novas visibilidades, com as “Torres Gêmeas” como coadjuvantes de uma presença majestosamente evocada: as torres previstas no projeto Novo Recife no terreno do Cais José Estelita. A maquete em 3-D se utiliza de uma câmera virtual posta na altura dos prédios. Ou seja, essa paisagem não é vista do plano da rua, onde qualquer transeunte pode desfrutá-la. Afinal, essa nova paisagem não será construída para essas pessoas, mas, sim, para aquelas que poderão desfrutá-la de cima. O ponto de visualização ou a construção dessa visualidade é ativamente estabelecida para a demarcação dos espaços e a organização dos sujeitos.

Figura 32 – Fotograma de *[projetotorresgêmeas]* (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595>>. Acesso em: 25 maio 2018.

A última cena do filme parece confirmar essa dinâmica, articulando os diferentes polos narrativos em um efeito de mistura, da poética à materialidade. Dois corpos masculinos brancos entram em quadro, posicionando-se com a pélvis em primeiro plano. No recorte do quadro, as genitálias masculinas centralizadas, enquanto os homens começam a acariciar a si mesmos. Aos poucos, os órgãos sexuais assumem posição vertical. Quando atingem ereção total, o primeiro e o último plano do quadro são interpostos com maquetes da paisagem do entorno das “Torres Gêmeas”. A rima visual faz uma clara alusão à dimensão fálica dessa imagem da cidade em associação ao modo de centralização de poder numa sociedade ainda patriarcal. Uma das deixas parece ser: quais os sujeitos que terão garantidos protagonismos por esse “novo” espaço urbano em construção?

Figura 33 – Plano final de *[projetotorresgemeas]* (2011).



Fonte: Disponível em: < <https://vimeo.com/31387595> >. Acesso em: 25 maio 2018.

Em seus gestos metafóricos, de fabulações sensíveis ou *sob o risco da mistura*²⁹, a constituição de uma *narrativa-multidão* se dá justamente porque as relações de poder internas ao filme são partilhadas, distribuídas em uma rede, mesmo que circunscrita. O agenciamento das subjetividades em *[projetotorresgemeas]* ocorre não por uma centralização do sensível, do qual seria dotado um autor individual ou institucional, mas justamente por sua distribuição nesse microcircuito colaborativo.

Nenhuma sequência parece plenamente interligada às outras, uma vez que há nas sequências diferentes texturas referentes à diversidade de formatos de captação, mas também disparidades narrativas quanto ao tipo de relação com o real ou com as formas simbólicas de encenação. Isso é fruto da convocatória que não predetermina abordagens estéticas. Ao mesmo tempo, claramente articulam-se as imagens e sons em busca de um alinhamento, uma linha de força. O gesto da montagem aponta para um *movimento desejante dos sujeitos* (SANTOS, 1998) dessa cidade performativa que reúnem essas diferenças numa mesma narrativa. Assim, *[projetotorresgemeas]* mantém as singularidades das imagens em sua diversidade para tentar articular que essas singularidades e essas diferenças coabitem um *comum* — a própria tela, o próprio filme.

²⁹ Aqui faço referência ao título do artigo seminal de Comolli (2008) intitulado *Sob o risco do real*.

Esse viés é determinante para pensar outros experimentos cinematográficos na perspectiva desta pesquisa. Ao manter uma diferenciação entre as vozes narrativas (ou seja, não há uma voz apenas que guia o sentido discursivo ou uma unidade estética), o projeto abre-se para o risco produtivo da mistura autoral. As diversas vozes dialogam internamente no filme permanentemente afirmando suas diferenças, sem, contudo, excluir a possibilidade de contágio articulada pela montagem, que, claramente, investiga as relações que criará entre as imagens e sons, oferecendo uma visão polifônica da narrativa.

É conhecido o conceito de polifonia elaborado por Mikhail Bakhtin (1981) em seu estudo sobre a obra de Dostoiévski. O teórico russo argumenta que a elaboração das personagens no romance dostoiévskiano não se dá apenas no sentido da singularidade das personalidades de cada personagem, mas também numa alteração na materialidade da narrativa. Ou seja, o autor desloca a sua “voz” permanentemente, produzindo uma pluralidade interna ao romance, não sendo apenas plurivocal, pois há algo para além dessa pluralidade, algo que parece ficar ao lado da voz do autor, uma independência entre as vozes. No romance polifônico, Bakhtin irá identificar também uma outra característica: uma certa dimensão inconclusa do acontecimento. Ou seja, não há um uso dialético da pluralidade e da individualidade para levar até uma resolução, ou uma síntese.

Essa questão nos traz de volta ao ato produtivo, à organização da ação. Essa polifonia não serve apenas e isoladamente a um projeto estético. Assim podemos abordar um aspecto trazido por Hardt e Negri (2014) na construção do conceito de multidão, com o qual — tentarei sustentar aqui — o *[projetotorresgemeas]* dialoga. Na formulação do conceito de multidão, os autores argumentam que as lutas contemporâneas operam em rede e baseiam-se “[...] na pluralidade *contínua* de seus elementos e redes de comunicação, de tal maneira que a redução a uma estrutura de comando centralizada e unificada é impossível” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 120).

Dessa forma, Hardt e Negri estabelecem uma relação, uma espécie de genealogia, entre a forma policêntrica (plurivocal) do modelo guerrilheiro clássico que se desenvolve para uma forma em rede (polifônica), onde não existe um centro, mas “[...] apenas uma pluralidade irreduzível de nodos em comunicação uns com os outros” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 120).

Conecto assim a polifonia, enquanto empresa estético-narrativa, a uma dimensão estratégica, por exemplo, das guerrilhas urbanas. Vale ressaltar que essa associação não é feita de forma arbitrária por mim, uma vez que Hardt e Negri mobilizam o conceito elaborado por Bakhtin em *Multidão: guerra e democracia na época do Império* (2014). O que faço é apenas

uma montagem mais imediata que servirá a uma discussão sobre os fluxos entre o espaço da autoria e os modos de produção audiovisual colaborativa.

A cidade é uma selva. Os guerrilheiros urbanos conhecem seu terreno de forma capilar, de modo que podem a qualquer momento se unir para atacar e em seguida dispersar-se, desaparecendo em seus esconderijos. Cada vez mais, no entanto, o foco não estava em atacar os poderes dominantes, mas em transformar a própria cidade. Nas lutas metropolitanas, tornou-se cada vez mais intensa a estreita relação entre desobediência e resistência, entre sabotagem e deserção, contrapoder e projetos constituintes (HARDT & NEGRI, 2014, p. 119).

Em [*projetotorresgêmeas*], o objetivo que se elabora dentro do processo de realização e também na tela não é apenas e unicamente atacar o inimigo, mas transformar o próprio fazer cinematográfico. Voltando-se para a tese de uma produção biopolítica baseada no trabalho imaterial, no caso da produção econômica pós-fordista, Hardt e Negri afirmam a conexão entre a produção de novas subjetividades e novas formas de vida. Ou seja, é na dinâmica de realização da produção imaterial, no próprio processo de produção social que um deslocamento ocorre e alimenta uma potência disruptiva.

Os valores fundamentais dessa dinâmica seriam a criatividade, a comunicação e a cooperação auto-organizada. Hardt e Negri escolhem fazer essa analogia com os movimentos guerrilheiros e, no caso específico dos guerrilheiros urbanos, afirmam que um outro tipo de força se produz pela comunicação em redes descentralizadas quando estas resistem e atacam o inimigo “[...] como sempre fizeram as forças militares, mas cada vez mais o seu foco é interno — produzir novas subjetividades e novas formas expansivas de vida dentro da própria organização” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 121). Eles concluem que já não se utiliza o “povo” como base para a tomada do poder do Estado. “Os elementos democráticos da estrutura guerrilheira são levados mais longe na forma em rede, tornando-se a organização menos um meio, e mais um fim em si mesma” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 121).

Estaria em efeito no processo de realização de [*projetotorresgêmeas*], portanto, não apenas uma produção de ferramentas para a transformação através da disputa narrativa e do embate contra o capital imobiliário, ou uma idealizada inclusão do povo enquanto autor coletivo, mas um modo de organização e de feitura audiovisual que produz coletividade, uma comunidade audiovisual auto-organizada e temporária.

Refletir sobre o gesto de coletivização da autoria aponta para a busca de um entendimento mais complexo sobre quais as possibilidades diretas e práticas que podem servir a uma estratégia política de emancipação e responsabilização sobre a produção de cidade. É

verdade que essa participatividade é política em primeira instância, mas, como argumentam Hardt e Negri, rapidamente a política se conecta ao econômico, ao social e ao cultural.

Podemos ter um primeiro vislumbre desta tendência democrática ao contemplarmos uma genealogia das modernas resistências, revoltas e revoluções, que evidencia uma tendência para a organização cada vez mais democrática, das formas centralizadas de comando ou ditadura revolucionária para organizações em rede que deslocam a autoridade para relações colaborativas. Esta genealogia revela uma tendência das organizações de resistência e revolucionárias não só para constituírem meios para alcançar uma sociedade democrática como para criar internamente, dentro de sua estrutura organizacional, relações democráticas (HARDT & NEGRI, 2014, p. 15).

O esforço de produção de uma narratividade compartilhada se assemelha ao esforço coletivo de organização e ação de sujeitos políticos coletivos contemporâneos. É nesta chave que associo o empreendimento dos filmes ao conceito de *multidão*, como elaborado por Hardt e Negri (2014). Em *[projetotorresgemeas]*, um projeto político se materializa no estético, e vice-versa. Uma consulta à lista de discussão de e-mails do grupo dá uma dimensão do esforço organizacional para realização do filme. Foram meses de debates sobre como empreender o gesto de coletivização da autoria, assim como a montagem do material captado.

Daí a perspectiva oferecida por *[projetotorresgemeas]* enquanto uma narrativa-multidão, pois a mistura se dá na tela e fora da tela. A comunidade audiovisual que se cria tem ainda uma restrição devido ao recorte socioeconômico de seus sujeitos-autores. A grande maioria dos envolvidos advém das classes médias, são brancos, muitos com histórico no sistema das artes e com formação universitária. Os fatores sociais de desigualdade continuam operando na disposição ou mesmo na disponibilidade dos sujeitos que operam as câmeras, organizam as cenas e editam o material. Certamente, uma das forças contingentes do exercício de coletivização da tela.

A coletivização do espaço da autoria traz ainda uma série de dificuldades adicionais. No caso do dispositivo da convocatória, é necessário um esforço de narrativização que deixa de fora muito do material bruto e diverso que havia sido encaminhado. A tomada de decisões quanto aos encaminhamentos exige o dispêndio de energia na condução das discussões, o que em casos extremos pode chegar ao assembleísmo (a discussão que captura a ação).

Para que possamos prosseguir no debate sobre as dimensões estratégicas desse cinema que se faz pela autoria compartilhada, proponho a análise de um outro filme que traz características tanto estéticas quanto de organização bem diferentes de *[projetotorresgemeas]*.

3.3 *Novo Apocalipse Recife*: carnavalização do poder institucional

Se em [*projetotorresgêmeas*] há uma mistura nas texturas dos diferentes registros imagéticos e sonoros, mas também nas diferentes abordagens narrativas imanentes aos diferentes sujeitos-autores, em *Novo Apocalipse Recife* há uma centralização do regime estético do filme. Enquanto no primeiro filme se fala de uma cidade múltipla, articulada pelas diferentes naturezas da imagem e das singularidades incluídas numa narrativa polifônica, no segundo 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 não deve ser encarada como uma “evolução” ou uma “progressão” baseada em uma suposta “escalada” do confronto. Ressalto que os filmes escolhidos para esse capítulo têm entre si uma proximidade fundadora no aspecto de que foram realizados por uma partilha da autoria entre dezenas de pessoas. Em paralelo, diversos outros filmes foram produzidos com abordagens estético-narrativas e formas de organização dos modos de fazer bem diferentes, como já vimos no capítulo anterior e veremos nos próximos capítulos. Feitas essas devidas ressalvas, gostaria de estabelecer uma relação entre as ações do Movimento Ocupe Estelita e a concepção tanto do foco narrativo deste outro gesto audiovisual — o prefeito e seus vínculos com as empreiteiras —, quanto do gênero sob o qual esse objeto foi produzido — a sátira.

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 Gêmeas" 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. Mais ainda do que isso, o Movimento Ocupe Estelita tinha posto em pauta, a partir de uma prática operacionalizada durante a ocupação e posteriormente em ações de rua e outras ocupações de menor duração, a afirmação coletiva de outros modos de viver na cidade e de pensar a cidade. Como é ironicamente proferido pelo cineasta Kleber Mendonça Filho em depoimento para *Recife, cidade roubada* (2014), filme que será analisado mais adiante nesta dissertação, as "Torres Gêmeas" eram apenas um *trailer* do que viria a se apresentar como Novo Recife.

A vivência coletiva da ocupação, as tentativas de negociação com o executivo municipal e a reintegração de posse, 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. O negociador inicial designado pelo executivo para dialogar com o movimento foi o então secretário de Segurança Pública, Murilo Guerra. Ao longo dos dois dias de permanência da ocupação, houve uma série de reuniões entre ocupantes e representantes da prefeitura. No entanto, ao final, a saída dos ocupantes foi colocada como uma imposição. Enquanto se encontravam com então secretário da Juventude, Jayme Asfora, a prefeitura conseguia no Judiciário uma ordem de reintegração de posse. O documento estabelecia a saída até as 14h 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 Militar³⁰.

Figura 34 – Fotograma de *Ocupar, resistir, avançar* (2014) que mostra a ocupação do piso térreo do prédio da Prefeitura da Cidade do Recife.



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2KX6rirSw7c>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Há uma grande frustração no coletivo com o desfecho da ocupação da prefeitura. De uma forma geral, a reverberação midiática nacional e até internacional da ocupação do cais tinha surtido um efeito empático relevante na opinião pública, trazendo o apoio de uma

³⁰ 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.

diversidade de atores sociais, mas do ponto de vista prático o projeto Novo Recife continuava seu rumo. Por isso, a tentativa de uma intervenção direta na prefeitura. A mobilização dos corpos estava passando por um hiato pós-ocupação do cais, e a ocupação da prefeitura tinha exigido um esforço de mobilização sem resultados práticos. Além desses fatores, o Consórcio Novo Recife contra-atacava com a exibição de peças publicitárias nos principais canais de televisão e uma pesquisa de opinião que afirmava que 80% da população do Recife era a favor do empreendimento³¹.

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*.³² 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.

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 ou 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.

³¹ No dia 04 de julho, recebi uma ligação do Ipespe, instituto contratado pelo projeto Novo Recife para uma pesquisa de opinião. Este vídeo mostra a entrevista na íntegra, revelando a forma tendenciosa com a qual a pesquisa era realizada. O material foi usado em uma ação do Ministério Público Estadual contra o Ipespe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=35vhQheS1pA>>. Acesso em: 28 maio 2018.

³² 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 04 de ago. de 2016.

Figura 35 – Fotograma de *Novo Apocalypse Recife* (2015).



Fonte: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 36 – Fotograma de *Novo Apocalypse Recife* (2015).



Fonte: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 37 – Fotograma de *Novo Apocalypse Recife* (2015).



Fonte: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 38 – Fotograma de *Novo Apocalypse Recife* (2015).



Fonte: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 39 – Fotograma de *Novo Apocalypse Recife* (2015).



Fonte: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 40 – Fotograma de *Novo Apocalypse Recife* (2015).



Fonte: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Figura 41 – Fotograma de *Novo Apocalipse Recife* (2015).



Fonte: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Em meio a um emaranhado narrativo da mídia corporativa, das peças publicitárias e ações de marketing do capital imobiliário³³, 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 provocação do filme, com uso da máscara de um representante do poder público, tem também como referência o curta-metragem *Em trânsito* (2013)³⁴, de Marcelo Pedroso. Numa das cenas do filme, o protagonista, Seu Elias, um homem negro que vive em situação precária num barraco, recebe um telefonema da campanha eleitoral. Uma gravação de voz do então Governador de Pernambuco, Eduardo Campos, pede apoio nas urnas na próxima eleição. Poucos momentos depois, a casa de Elias é destruída por um trator. A narrativa do filme irá articular uma crítica ao desenvolvimentismo dos governos Campos e Dilma, no plano nacional, apontando as contradições de uma política que incentiva a produção automobilística sem articular uma saída urbanística. O personagem de Elias realiza uma performance na qual corta a garganta de um boneco de tamanho real de Eduardo Campos. A imagem constrói uma expressão das assimetrias de poder entre o personagem que vive o impacto do desenvolvimentismo na cidade e a representação do governante que pede votos por uma gravação automática.

³³ 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=z13gghizoxu0hn34y04cilmy2zy1ij1gv44>>.

Acesso em: 04 out. 2017.

³⁴ Disponível em: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=em_transito13652>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 42 – Fotograma de *Em trânsito* (2013).



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 43 – Fotograma de *Em trânsito* (2013).



Fonte: Arquivo do autor.

No caso de *Novo Apocalipse Recife*, essa assimetria perante o poder institucional é averiguada ao longo de toda uma série de tentativas de negociação no âmbito justamente institucional. Não se deve olhar para o gesto do filme fora do histórico recente dos novíssimos movimentos sociais de produção de uma crítica justamente ao sistema representativo, ou a sua captura pelo capital. Olhando especificamente para o contexto local, um dos projetos inconclusos dos ativistas e realizadores que produziram [*projetotorresgemeas*] é justamente um outro projeto de convocatória coletiva intitulado *Eleições: Crise de Representação*³⁵.

³⁵ Um resumo do projeto pode ser acessado na página criada para a ação. Disponível em: <<http://crisederepresentacao.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Novo Apocalipse Recife expressa a insistência do Movimento Ocupe Estelita na denúncia dos desmandos relativos ao cais. Vale pontuar que essa insistência foi contestada tanto pelo executivo municipal quanto por grupos organizados da sociedade que formulavam uma outra narrativa: a de que o Novo Recife representaria a modernização da cidade. Como já vimos em processos de gentrificação, a produção discursiva é a de um suposto progresso coletivo para acobertar o favorecimento de poucos. Num outro viés, a produção discursiva de modernização tenta esconder ou mesmo justificar as irregularidades dos processos administrativos que envolvem, em geral, empreendimentos de grande porte como o Novo Recife, como afirma a promotora Belize Câmara em *Desconstrução civil*.

Novo Apocalipse Recife articula, portanto, um gesto de *carnavalização* sobre a imagem do prefeito. Nesse caso, a diluição da autoria em um plural que roteiriza e encena uma peça que tem coesão estética não funciona para o apagamento das singularidades das pessoas envolvidas, mas para expressão de seus afetos agenciados. A ideia do filme foi sendo materializada em uma série de encontros de roteiro e compartilhamentos em assembleias e eventos. O filme faz uso da carnavalização para gerar empatia, para mobilizar através dos afetos, do riso, de uma paródia, da música de Reginaldo Rossi intitulada *Recife, minha cidade*.

Para Bakhtin (1999), o carnaval constituía um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento e um princípio, organizado e coerente, de compreensão de mundo. O carnaval como um espetáculo ritualístico que funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica. O autor vai associar o ritual do carnaval, visto como uma linguagem complexa, diversa, mas coesa, transportando-o para a literatura, notadamente a de Rabelais.

No processo de carnavalização,

O sentimento individual é de fazer parte da coletividade, ser membro do grande corpo popular. A unidade coletiva constitui-se pela dissolução das identidades individuais. O corpo individual deixa, até certo ponto, de ser ele mesmo e se une aos demais ao travestir-se por meio de fantasia e máscara – exigência a todos os corpos individuais para formar um único corpo (SOERENSEN, 2017, p. 319).

Na concepção de Bakhtin, a carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma flexível de visão criativa, uma espécie de princípio amplo e complexo que possibilita descobertas no campo social e político. O carnaval, na concepção do autor, é o lugar privilegiado de uma inversão, onde por vezes os marginalizados apropriam-se do centro simbólico numa espécie de explosão de alteridade.

A carnavalização adere a essa visão vasta e popular de carnaval que se opõe ao sério, ao individual, ao medo, à discriminação, ao dogmático. [...] A eliminação provisória das relações hierárquicas produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica. As formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão embebidos da noção e lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e das autoridades do poder (SOERENSEN, 2017, p. 320).

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 também 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.

Com isso, não desejo afirmar que há uma positividade no gesto do filme. Há uma ambivalência nos processos de carnavalização, seja no plano discursivo, seja no performativo. Stam (2006) irá colocar também as diferentes linhas de força que estão em ação a depender de quem carnaliza quem.

Historicamente, os carnavais sempre foram eventos politicamente ambíguos; às vezes constituíam rebeliões simbólicas dos excluídos, outras vezes encorajavam a transformação festiva dos fracos em bodes expiatórios dos ricos (ou dos menos fracos). O carnaval e as práticas carnavalescas não são essencialmente progressivos ou regressivos: tudo depende de quem está carnalizando quem, em qual situação histórica, com que propósitos e de que maneira. O carnaval forma uma configuração mutável de práticas simbólicas, um diálogo complexo entre manipulação ideológica e desejo utópico cuja a valência política muda a cada novo contexto. O poder oficial às vezes utiliza o carnaval para carnalizar energias que poderiam de outro modo encorajar revoltas populares, assim como o carnaval também pode provocar inquietação nas elites e, por isso, ser objeto de repressão oficial (SHOHAT & STAM, 2006, p. 423).

3.4 Autoria como aliança

No curso *Em defesa da sociedade* (1975–1976), Foucault descobre um novo tipo de poder, nomeado por ele de *biopoder*, que já não funcionaria da mesma forma que o poder soberano clássico (fazer morrer, deixar viver). No biopoder, o direito de matar está subordinado ao interesse em fazer a população viver mais e melhor, isto é, em controlar suas condições de vida. De acordo com Foucault, isso não significou, contudo, o abrandamento da violência estatal, porque, para garantir melhores meios de sobrevivência a uma dada população, foi preciso se exercer uma violência depuradora contra aqueles considerados inimigos. Trata-se da fórmula “fazer viver, deixar morrer”. Foi esse regime que imperou nos totalitarismos nazista e stalinista.

O conceito de biopoder sofreu alguns deslocamentos na obra de Foucault. Em *História da sexualidade*, vol.1 e *Em defesa da sociedade*, ele considera a biopolítica como a capacidade do Estado de agir por meio de políticas públicas a fim de preservar a vida de uns em detrimento daqueles indivíduos considerados perigosos. Já nas aulas referentes ao curso *Nascimento da biopolítica* (1978–1979), ele fala de um novíssimo biopoder não mais centrado na autoridade e nos exageros do poder estatal, mas que atua a partir de uma lógica de mercado. Ele mostra que o comportamento dos indivíduos já não depende tão somente da atuação governamental do Estado, pois o mercado atua de maneira descentralizada e bastante eficaz como instância privilegiada de produção de subjetividades.

Nesse curso, Foucault demonstra que a razão governamental contemporânea de cunho neoliberal não age somente no campo econômico, mas também no social, subjetivando os indivíduos. Surge dessa nova razão governamental o sujeito empreendedor de si mesmo, guiado pela lógica da competição. Num contexto biopolítico neoliberal, portanto, é a concorrência do mercado que torna a vida do outro supérflua e descartável. Os indivíduos que permanecem à margem são meros sobreviventes; relegados ao esquecimento, muitas vezes sua existência é, em si mesma, criminalizada.

É oportuno relembrar uma das propagandas do consórcio Novo Recife que promovia a guetização simbólica do Cais José Estelita ao veicular depoimentos de moradores da área afirmando que tal região, por estar “abandonada”, era perigosa, um local propício para “vagabundagem”, consumo de drogas e realização de atos criminosos (“Nós temos problemas

seríssimos de segurança”, “No domingo isso aqui é um deserto”, “Colocam cadáver aí, fumam crack”)³⁶.

Diante desse cenário, o comercial de TV mostrava o projeto Novo Recife como um empreendimento que traria muitos benefícios para a localidade em função de suas promessas de revitalização urbana da região, promoção da segurança e criação de emprego. Percebe-se aqui como a questão do medo social, do risco e da segurança funciona como uma prática de governo, pois, através da ideia de crime e/ou de risco, a sociedade é levada a fortalecer seu sentimento de unidade contra um dano sofrido ou um dano que pode sofrer no futuro, sendo assim facilmente capturada por uma relação de oposição entre um “nós” e um “eles”.

Vale lembrar também que, no embate entre os defensores do projeto Novo Recife e o Movimento Ocupe Estelita, era comum os integrantes do movimento serem desqualificados e taxados de “desocupados”, “vagabundos”, “maconheiros”³⁷, “gente que não tem o que fazer”, etc. Numa sociedade em que reina uma biopolítica de cunho neoliberal, ao contrário do que se poderia pensar num primeiro momento, o Estado não desaparece, ele tem papel determinante, porque passa a “[...] governar para o mercado, em vez de governar por causa do mercado” (FOUCAULT, 2008, p. 165).

Michael Hardt e Antonio Negri se utilizam conceitualmente dessa chave biopolítica para explicar como o atual regime de guerra permanente promovido pela globalização neoliberal “[...] não apenas nos ameaça com a morte como domina a vida, produzindo e reproduzindo todos os aspectos da sociedade” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 135). Os autores fazem uma importante e determinante diferenciação, para esta argumentação, entre o *biopoder* e a *produção biopolítica*. Para eles, ambos “investem a vida social em sua totalidade”, por isso carregam o prefixo *bio* em comum, mas agem de maneira distinta. “O biopoder situa-se acima da sociedade, transcendente, como uma autoridade soberana, e impõe a sua ordem. A produção biopolítica, em contraste, é imanente à sociedade, criando relações e formas sociais através de formas colaborativas de trabalho” (HARDT & NEGRI, 2014, p.135).

É nesse aspecto constituinte da produção biopolítica que reside, argumentam, uma potência das resistências contemporâneas, uma possibilidade de irrupção, por sua associação à atual hegemonia do trabalho imaterial. “O trabalho imaterial é *biopolítico* na medida em que se

³⁶ Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=NyGzRbklqFE&lc=z13ggghizoxu0hn34y04cilmy2zy1ij1gv44>>. Acesso em: 28 maio 2018.

³⁷ Leia-se aqui o sentido pejorativo no qual o termo é utilizado no contexto da disputa. A luta antiproibicionista estava contida dentro da mobilização do Ocupe Estelita, tendo diversos de seus integrantes participação ativa na organização da Marcha da Maconha no Recife.

orienta para a criação de formas de vida social; já não tende, portanto, a limitar-se ao econômico, tornando-se também imediatamente uma força social, cultural e política” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 101).

Os autores argumentam que há uma potência mobilizadora no trabalho imaterial por sua tendência a assumir a forma social de *redes* “[...] baseadas na comunicação, na colaboração e nas relações afetivas” (2014, p. 101). Nessa perspectiva, o trabalho imaterial só pode ser realizado em um *comum*, e estaria cada vez mais inventando novas redes independentes de cooperação através das quais produzir.

Sua capacidade de investir e transformar todos os aspectos da sociedade e sua forma em redes colaborativas são duas características extraordinariamente poderosas que o trabalho imaterial vem disseminando para outras formas de trabalho. Essas características podem servir como um esboço preliminar da composição social da multidão que hoje anima os movimentos de resistência ao estado global permanente de guerra (HARDT & NEGRI, 2014, p. 101).

A *multidão* vem, portanto, a se constituir também como uma forma de organização distribuída em redes e que age de uma maneira diferente dos corpos sociais tradicionais, a começar pela condição de que enquanto ser social não produz um corpo fixo, unificado e de identidade central. A multidão produz um outro tipo de sujeito político coletivo que para constituir-se requer o encontro de singularidades individuais em cooperação não por um ideal preestabelecido ou um sistema verticalizado, mas um *comum*.

Esse circuito de cooperação da multidão usa o ambiente virtual, mas associa-o constantemente ao encontro. Afinal, a disputa política acontece justamente em torno da formulação de um outro tipo de espaço público no qual seja, por exemplo, garantido amplamente o direito à assembleia, assim como a produção de espaços comuns. Assim, o espaço só se materializa enquanto lugar de emancipação no contato com uma presença dos corpos e dos sujeitos na elaboração de dinâmicas colaborativas.

Ao diluir a autoria cinematográfica, o gesto criativo associa-se a esse desejo multitudinário. *Novo Apocalipse* como uma imagem-carnavalizada do poder institucional é também um exemplo do que podemos nominar uma *narrativa-multidão* que produz um comum audiovisual a partir do agenciamento das subjetividades coletivas. O filme nasce dentro dos debates emergentes sobre a democratização do planejamento urbano e usa como ponto de inflexão uma disputa também partilhada. O filme se utiliza de uma metodologia bem próxima à do movimento social, com convocatória para a ação, produção colaborativa dos elementos cenográficos (a produção das torres foi realizada numa oficina aberta), participação ativa de

todos sem uma hierarquização predeterminada (os realizadores audiovisuais estavam constantemente em diálogo criativo com integrantes de outras áreas), e mobiliza os recursos coletivos para a produção de uma peça que é vista como estratégica pelo grupo (o filme foi financiado com a passagem de chapéus em encontros do Moe e com recursos da lojinha de produtos do movimento). Modos de pensar, formas de fazer (COMMOLI, 2008).

A decisão de centrar o foco na produção de uma imagem ridicularizante do prefeito consolida-se no embate que começa na ocupação do Estelita, segue para a ocupação do prédio da prefeitura e depois para a calçada da rua do prefeito. Nesse sentido, o filme se articula com uma estratégia que é do movimento social, e não só do filme. A narrativa enseja mobilizar pela produção dessa imagem-carnavalizada. Assim, o curta disputa estrategicamente os afetos, buscando intervir num certo imaginário daqueles que ocupam o espaço de poder institucional.

O roteiro do filme, escrito sob uma premissa básica, vai sendo adicionado de camadas narrativas a partir da coletivização do processo criativo. Mesmo que haja um regime estético que é unificador no campo simbólico, a autoria não deixa de ser coletiva. Um outro viés de possibilidades que apontam para uma ação anárquica sob a imagem institucional. A desobediência imagética é resultado da desobediência civil exercitada pelos militantes. Veremos como isso se operacionaliza também em ações que envolvem a presença e a performatividade dos corpos para a produção audiovisual no próximo capítulo.

Para Hardt e Negri (2014), se na organização do capitalismo contemporâneo com aprofundamento da sua dimensão biopolítica a vida é levada a trabalhar para a produção de subjetividades que por sua vez trabalham para conduzir a vida em escala global, o potencial de resistências permanece no cerne dessa produção imaterial. Hardt e Negri afirmam que os mecanismos de insurgência não se remetem mais aos corpos tradicionais da política, mas, sim, a uma formação que se abre em redes, numa articulação de singularidades em cooperação por um comum. A produção biopolítica, portanto, torna-se uma questão ontológica na medida em que a sua ação está permanentemente formulando um novo “ser social”. Dessa maneira, as condições da produção e da reprodução da vida social desenvolvem-se em contínuos encontros, comunicações e concatenações dos corpos em suas singularidades.

O comum é ao mesmo tempo natural e artificial; ele é nossa primeira, segunda, terceira e enésima natureza. Não existe, portanto, uma singularidade que não seja ela própria estabelecida no comum; não existe comunicação que não tenha uma ligação comum que a sustenta e ponha em ação; e não existe produção que não seja cooperação baseada na partilha. Neste tecido biopolítico, multidões se entrecruzam com outras multidões, e dos milhares de pontos de interseção, dos milhares de rizomas que unem essas produções multitudinárias, dos milhares de reflexos surgidos de cada singularidade emerge inevitavelmente a vida da multidão. A multidão é um conjunto

difuso de singularidades que produzem uma vida comum; é uma espécie de carne social que se organiza num novo corpo social. É isto que define a biopolítica. O comum, que configura a substância móvel e flexível da multidão. O poder constituinte da multidão, de um ponto de vista ontológico, é portanto a expressão dessa complexidade e a chave que atravessa o comum biopolítico para expressá-lo de maneira cada vez mais ampla e efetiva (HARDT & NEGRI, 2014. p. 436).

Hardt e Negri defendem que a produção de subjetividades e a produção do comum podem formar, juntas, uma relação “[...] simbiótica em forma de espiral” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 251). Uma subjetividade seria produzida na cooperação e na comunicação, e em consequência esta subjetividade produzida gera novas formas de cooperação e comunicação, que por sua vez produzem nova subjetividade, e assim por diante.

Mas a multidão não se cria espontaneamente. Para a formulação da “carne social” da multidão, uma série de condições que são ambivalentes precisam ocorrer, condições que podem levar à libertação ou ser apanhadas num novo regime de controle. “A multidão precisa de um projeto político para passar a existir” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 275).

A ação audiovisual é produzida nesse espiral, que se assemelha a uma assembleia. Dessa forma, os filmes realizados por seus autores descentrados instauram um espaço comum para a troca, mas também para o fortalecimento das singularidades. Daí que o humor, o real, o performativo, o narrativo, o denotativo, o pejorativo, tudo isso funciona a um só tempo sem exclusão, mas em contiguidade.

Com isso, a posição do autor não está guardada, não é um lugar à espera de um indivíduo, mas, sim, um movimento permanente que toca, esbarra e tropeça sobre os corpos e os sujeitos, que, impulsionados por essa fricção, tocam outros espaços, outros corpos, outros temas. Os filmes nesse sentido não são os senhores da imagem e do som, a imagem e o som formulam-se também em contato com outros espaços e linguagens, como a música, as artes visuais e o design, as performances, os happenings, as falas ditas entre um e outro, nos gritos da manifestação, nas faixas, nas camisas, nos corpos.

Mas é essencial pontuar que mesmo nesse regime de compartilhamento, o espaço da autoria cinematográfica permanece em disputa. Diferente do que afirmam Barthes (*A morte do autor*) e Foucault (*O que é um autor?*), não creio que a função autor, ou o discurso enquanto linguagem exterior a quem fala, sobreponha uma imanência dos sujeitos políticos e históricos que formulam o discurso. Pesquisas recentes divulgadas pela Ancine demonstram como historicamente o espaço da autoria no cinema foi negado às mulheres e aos negros. Mesmo sendo maioria na população, o percentual de autores negros é ínfimo nos filmes que acessam

as salas comerciais. Esse dado expressa uma exclusão de classes para além de uma exclusão racial.

Diante da exclusão histórica de sujeitos políticos minoritários, como negros, mulheres, indígenas, LGBTQs, entre outros, debates recentes sobre branquitude no cinema e também o conceito de *lugar de fala*³⁸ têm servido para produção de reflexões sobre a forma de organização dos meios de produção e seus processos de invisibilidade e ausência. O impacto desse histórico nas representações expressas na tela no cinema brasileiro contemporâneo indica que há sim a necessidade urgente de transformar as estruturas de produção para garantir maior diversidade de sujeitos na autoria.

Sem assumir essas perspectivas críticas como imobilizadoras, é importante registrar que os filmes realizados pelos coletivos audiovisuais ligados ao Ocupe Estelita ainda são majoritariamente compostos por sujeitos masculinos brancos e de classe média. Essa chave de leitura é importante para fugirmos do mito do sujeito universal.

Os sujeitos políticos envolvidos nessas produções têm uma história individual e coletiva que os possibilitou fazer esses filmes, o que envolve recursos materiais e subjetivos, assim como uma complexa teia de relações sociais que permitem essa realização. Essa é uma dimensão da complexa teia de relações de poder envolvidas em qualquer ação de produção audiovisual coletiva e militante. Como Shohat e Stam bem argumentam sobre a questão da autorrepresentação:

No lugar de uma dicotomia simples entre opressores/oprimidos, encontramos na realidade uma variedade enorme de relações complexas de dominação, subordinação e colaboração. [...] Dada a natureza contraditória da psique socialmente situada, os indivíduos estão sujeitos a conviver com a dissonância e a contradição, dentro de um campo cultural e psíquico em constante mutação no qual os mais variados discursos coexistem em relações ambivalentes constituindo o sujeito como o local de competição de diferentes discursos e vozes. [...] Não se deve ter vergonha de ter nascido e pertencer a determinadas categorias de identidade, mas deve-se levar em

³⁸ Sinopse do livro *O que é lugar de fala?* de Djamila Ribeiro (2017): Muito tem se falado ultimamente sobre o conceito de *lugar de fala*, e muitas polêmicas acerca do tema têm surgido. Fazendo o questionamento de quem tem direito à voz numa sociedade que tem como norma a branquitude, masculinidade e heterossexualidade, o conceito se faz importante para desestabilizar as normas vigentes e trazer a importância de se pensar no rompimento de uma voz única com o objetivo de propiciar uma multiplicidade de vozes. Partindo de obras de feministas negras como Patricia Hill Collins, Grada Kilomba, Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, Sueli Carneiro, o livro aborda, pela perspectiva do feminismo negro, a urgência pela quebra dos silêncios instituídos, explicando didaticamente o que é conceito ao mesmo tempo que traz ao conhecimento do público produções intelectuais de mulheres negras ao longo da história. Em *Aprendendo com o outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*, Patricia Hill Collins fala da importância das mulheres negras fazerem um uso criativo do lugar de marginalidade que ocupam na sociedade a fim de desenvolverem teorias e pensamentos que reflitam diferentes olhares e perspectivas. Pensar outros lugares de fala passa pela importância de se trazerem outras perspectivas que rompam com a história única. Disponível em: <<https://www.saraiva.com.br/o-que-e-lugar-de-fala-9866241.html>>. Acesso em: 25 maio 2018.

conta o papel de cada um na escolha entre a luta ou a passividade diante dos discursos e sistemas opressivos (SHOHAT & STAM, 2006, p. 447–448).

Os dois filmes analisados neste capítulo têm assinatura com todos os nomes dos envolvidos na produção. A assinatura funciona tanto como afirmação do "eu" dos autores quanto como uma responsabilização sobre o discurso proferido. A questão de assinar individualmente ou apenas como coletivo nominado esteve presente em diversos momentos do processo de realização dos filmes no Ocupe Estelita. Na maioria dos casos, decidiu-se por manter a identificação dos realizadores e das realizadoras, mas sem assumir as divisões de funções no método tradicional de produção (direção de arte, som, fotografia, etc.), que guarda conexões com o sistema de produção industrial (especialistas isolados em suas funções específicas).

Ou seja, nem se pretendia uma diluição totalizante dos autores em um coletivo unificador, nem a atomização que apontaria para uma centralização na figura do autor. No entanto, os debates sobre quem pode falar sobre o que, com quem e para quem tensionam permanentemente qualquer cinema, ainda mais um que se propõe político. Dessa maneira, reconhecer que a maior parte dos envolvidos em ambos os filmes a serem analisados neste capítulo, assim como na maioria dos filmes abordados nesta dissertação, são sujeitos pertencentes às classes médias não é uma predeterminação, um dado estático, mas um viés necessário à análise dos gestos dos filmes. Trazer uma leitura integrada pelas dimensões de classe, gênero e raça possibilita outras leituras críticas e políticas possíveis, abrindo os gestos e as potências das ações para outras leituras. Ao mesmo tempo, essa disposição reflexiva de identificação permite outras alianças também possíveis. “É bom lembrar que, embora determinados indivíduos não possam ser encaixados facilmente na divisão entre opressores e oprimidos, o fato é que existem estruturas claras de poder e privilégio” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 449).

Dessa forma, entendo que a questão da autoria posta a cada novo passo do cinema em geral, e do cinema militante em específico, certamente provocará uma necessária leitura sobre as relações de poder tanto nos modos de colaboração de cada indivíduo nesse processo coletivo de produção quanto entre o grupo mobilizado com outros grupos sociais, étnicos e culturais.

4 PERFORMATIVIDADES DOS CORPOS-CÂMERA

Não foi o mundo que se perdeu, fomos nós que perdemos o mundo e o perdemos sem parar; não é ele que *em breve* vai acabar, somos nós que *estamos acabados*, amputados, cortados, nós que recusamos alucinadamente o contato vital com o real. A crise não é econômica, ecológica ou política, *a crise é antes de tudo crise de presença* (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 35).

Os movimentos contemporâneos de ocupação usam os corpos não só para disputar uma visibilidade num jogo assimétrico de representações. A presença dos corpos nas ruas funciona para, antes disso, instaurar um espaço de aparição, o próprio espaço da política. Ou seja, o que está em disputa não é apenas a formulação de um debate público ou de um discurso a ser compartilhado ou rechaçado, mas a criação de um outro espaço para o encontro, o contato e o contágio entre corpos em suas interdependências. Butler (2015) argumenta que nenhum corpo é totalmente autônomo em sua existência, uma vez que para o reconhecimento de si e de suas subjetividades, o corpo opera segundo relações que se estabelecem num “entre” os corpos.

Quando os corpos se reúnem em assembleia no espaço público, ou no espaço comum, a ser coabitado, a filósofa argumenta 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 antes de qualquer demanda que os grupos façam. O que ela coloca é 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.

Como, então, pensamos sobre essas reuniões transitórias e críticas? Um argumento importante a seguir é que importa que os corpos se reúnam, e os significados políticos promulgados por demonstrações não são apenas aqueles que são promulgados pelo discurso, seja escrito ou vocalizado. As ações incorporadas de vários tipos significam em formas que são, estritamente falando, nem discursivas nem prediscursivas. Em outras palavras, as formas de assembleia já significam antes e além das exigências particulares que elas fazem. [...] Podemos ser tentados com base em hábitos mais antigos a dizer “mas se isso significa, é certamente discursivo”, e talvez isso seja verdade. Mas essa duplicação, o evento que se mantém, não nos permite examinar essa relação quiásmica importante entre formas de performatividade linguística e formas de performatividade corporal. Elas se sobrepõem; elas não são completamente distintas, elas não são, no entanto, idênticas entre si (BUTLER, 2015, p. 08).

Butler nos dirá que às vezes a questão não é de 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 agir diante e com o acontecimento, fazendo da atividade articulada com o espaço, com os corpos e com o real o agenciamento produtor da política. A manifestação dos corpos no espaço opera para instaurar esse espaço da política que antes não estava lá ou era ocupado por mecanismos de normatização e policiamento, logo a ação que já é potência faz seu exercício daquilo que pode.

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. 15–16).

Como esses gestos coletivos da assembleia pública, das manifestações de rua e das ocupações se relacionam ao indivíduo com a câmera? Para estabelecer algumas das premissas desse debate entre a performatividade coletiva e sua relação com a imagem em movimento, é necessário fazer um breve passeio por um período de consolidação do documentário no mundo e suas influências no documentário brasileiro.

Há uma diferença entre a posição estabelecida entre os movimentos Cinema Verdade, mais explorado e consolidado nos Estados Unidos nos anos 1960, e o Cinema Direto, mais pesquisado e praticado na Europa. No Cinema Verdade, há uma disposição inicial para a não intervenção, o que Nichols (2005) chama de posição observativa. Já no Cinema Direto, há uma disposição para intervir no acontecimento em curso e nos personagens, provocando-os, interpelando-os, alterando a trajetória das coisas e produzindo uma relação de certa forma mais tensionada dos lugares dos sujeitos. Ramos (2008) afirma que por conta do cenário profundamente conflitante e ideológico em curso no Brasil nos anos 1960, há um encaminhamento para o Cinema Direto como uma disposição dos realizadores documentaristas em se colocar, em se arriscarem nesse contato com o real.

Ramos irá então formular o conceito de sujeito-câmera, este que estabelece e produz o discurso do documentário, que articula as linhas de força narrativas, mas que também se conecta com essa materialidade do ato de filmar. Um dos principais fatores para essa tomada de posição, segundo Ramos (2008), são os avanços tecnológicos como o som direto, possibilitado uma maior autonomia do realizador que filma. Ou seja, a presença do sujeito-câmera é associada ao

aparato que produz essa potência. Essa mudança tecnológica agencia outras possibilidades estéticas e éticas do documentário.

As inovações tecnológicas com o vídeo digital e suas câmeras portáteis, de uso mais simplificado, e a associação desse tipo de captação audiovisual à sua difusão nas redes digitais impõem uma outra mudança de paradigmas para o documentário, assim como para o cinema militante. A possibilidade da transmissão ao vivo das imagens e dos sons via *streaming* reconfiguram o lugar desse sujeito-câmera. Em situações de conflitos de rua, como nas manifestações de junho de 2013, por exemplo, inúmeros videoativistas imbricam justamente essas dimensões que o 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.

Tomadas na sua urgência e função (informar, mobilizar, comover, disputar sentidos) essas imagens atravessam diferentes fronteiras e tiram sua força do dorso do presente, mas trazem no seu interior potências e estéticas virtuais, nessas dramaturgias do grito. [...] São imagens que carregam a marca de quem afeta e é afetado de forma violenta, colocando o corpo/câmera em cena e em ato. A sobrevivência das imagens e sua captação está diretamente colada à sobrevivência de um corpo, de um animal-cinético, que filma enquanto combate e foge, enfrenta inimigos (a polícia e suas armas, bombas de gás lacrimogêneo, spray de pimenta, choque elétrico, bombas de som, armas de dissuasão, cassetetes, etc.) e também condições adversas, o barulho, tumulto, corre-corre, a euforia e o pânico da multidão (BENTES, 2014, p. 335).

Operacionaliza-se, portanto, uma mudança ontológica, uma vez que o sujeito-câmera passa a ser também um corpo-câmera. Uma outra instância desse processo é agenciada quando esse corpo-câmera deixa de reagir em sua busca pelo fato e passa a produzir, com sua performatividade, os acontecimentos.

Feita essa problematização do termo, talvez possamos caminhar para a análise por dessa relação que se estabelece entre os corpos-câmeras e os demais corpos em uma manifestação. Enquanto Butler argumenta como a performatividade coletiva operacionaliza o espaço da política, Rancière (2005) traz para o campo da política uma partilha do sensível com a instauração de *cenas do dissenso*. O autor afirma uma dimensão estética da política que não passa apenas pela ordem do que é dito, mas do que é pressuposto e que indicam diferentes níveis de divisões entre os que são autorizados a tomarem parte na ordem do discurso e os que permanecem fora desse espaço.

O dissenso não é, em princípio, o conflito entre os interesses ou as aspirações de diferentes grupos. É, num sentido estrito, uma diferença no sensível, um desacordo sobre os próprios dados da situação, sobre os objetos e sujeitos incluídos na comunidade e sobre os modos de sua inclusão (RANCIÈRE, 2005, p. 51).

Neste capítulo, proponho articular de forma perene as noções de performatividade da assembleia e partilha do sensível na análise de três peças audiovisuais ligadas à disputa por produção de cidade articuladas no Movimento Ocupe Estelita: os curtas-metragens *Autorretrato* (2012)³⁹, de autoria anônima; *Salve o Estelita com direito a roleção no RioMar* (2015)⁴⁰, de Ernesto de Carvalho e Leon Sampaio; e um registro audiovisual de uma ação dos ativistas em contraposição ao confisco de pertences de moradores de rua pela Diretoria de Controle Urbano do Recife (2014), de autoria anônima e não publicado.

Esses materiais operacionalizam-se a partir de um engajamento do realizador ou da realizadora com o seu corpo diante de um outro, do espaço e da cidade. A depender da situação, ou da cena do dissenso, esse outro pode ser identificado como um opositor, e isso requer determinadas estratégias performativas. Em outros casos, a cumplicidade do corpo-câmera com os outros corpos ativa uma relação estratégica para a produção dissensual.

4.1 Autorretrato de um outro?⁴¹

Logo no início de *Autorretrato* surge na tela um grupo de cinco homens brancos, de meia-idade, vestidos em trajes sociais, sentados bem próximos uns dos outros, espremidos no canto de uma sala de paredes claras. Vez por outra, eles inclinam a cabeça na diagonal e para cima como se para visualizar melhor algo, provavelmente uma projeção. Em determinado momento, ouve-se o que parece ser o rangido do abrir e fechar de uma porta. A imagem em tela reflete *flashes* de luz vindos da esquerda, os sujeitos em foco direcionam o olhar para esse ponto e transparecem certa inquietação. Não sabemos exatamente que lugar é aquele nem quem são aqueles homens. Uma voz diegética, situada fora do campo de visão, faz-se ouvir dizendo: “O estatuto da cidade determina que projetos de impacto dessa natureza sejam objeto de audiência pública organizada pelo poder executivo para discussão da população”. Enquanto essa fala é enunciada, duas tarjas pretas laterais movem-se lentamente de fora para dentro do quadro, criando um novo ajuste de tela, de aspecto mais vertical.

³⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxd9rQwA>>. Acesso em: 28 maio 2018.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU>. Acesso em: 28 maio 2018.

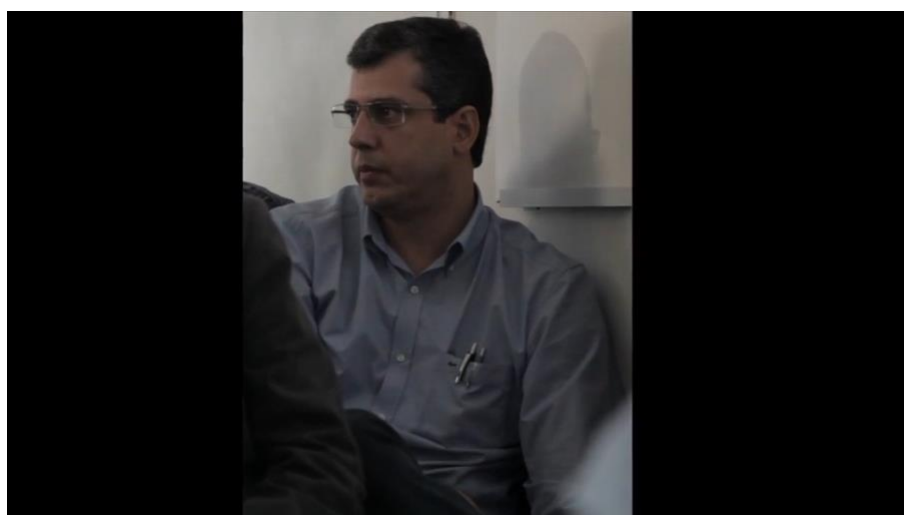
⁴¹ As análises desse trecho da dissertação foram desenvolvidas em parceria com a pesquisadora e professora do PPGCOM Cristina Teixeira de Melo em artigo intitulado *Autorretrato de um outro? Versos e reversos de um olhar para o inimigo*, com aceite para publicação no dossiê *Políticas do Audiovisual e da Fotografia* na revista *Devires* (UFMG).

Figura 44 – Fotograma de *Autorretrato* (2012).



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxd9rQwA>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 45 – Fotograma de *Autorretrato* (2012).



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxd9rQwA>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Esse recurso de edição, executado sobre a própria imagem, faz com que o olhar do espectador recaia sobre apenas um dos homens inicialmente focalizados, o personagem-alvo do filme (que nesse momento ainda não é identificado). Como ficará claro adiante, esse gesto materializa a proposta estética e política do curta. Quando somente esse homem aparece enquadrado, a voz situada fora de campo de visão diz:

Por mais que nós queiramos ignorar a manifestação que está aqui fora ou nas redes sociais, ela existe. E existe uma parcela da população que gostaria de mais explicações. A cidade cresce, a cidade se transforma, mas não de qualquer maneira. Ela deve se transformar e deve crescer segundo o poder público estabelecer. A ausência, a omissão ou a associação do poder público com interesses de capitais privados só pode ser nociva (AUTORRETRATO, 2012).

Findo esse discurso, entra em cena um narrador *off*, cuja voz foi alterada com um efeito de distorção digital, imprimindo um aspecto robotizado à fala. O conteúdo inicial da narração elucida, com ironia, quem é a personagem para a qual o olhar da câmera se direciona insistentemente:

Hoje é um dia feliz para Eduardo Moura. Muito provavelmente, dentro de uma hora, ele estará estourando uma champanhe em algum restaurante ou apartamento de luxo com vista para o mar. Sei pouco sobre Eduardo Moura. Deve ter uns 40 anos. É sócio de uma construtora que faz os prédios mais altos da cidade e é presidente da Associação de Empresas do Mercado Imobiliário de Pernambuco. [...] Sei também que, quando contrariado minimamente, faz essa cara. [...] Olhar pra ele é, de uma certa maneira, olhar para uma certa tradição da nossa elite que pensa que seus privilégios são direitos inalienáveis (AUTORRETRATO, 2012).

Apesar do uso do nome próprio e do enquadramento individualizante, a passagem acima também deixa claro que a figura de Eduardo Moura representa não apenas a si mesma, mas também um conjunto específico de indivíduos, uma classe, a elite. Já no trecho abaixo transcrito, o narrador vincula a criação do próprio cinema aos conflitos de classes, indicando que as relações entre dispositivo técnico e poder nunca são neutras.

Um dos primeiros filmes da história do cinema é a saída da fábrica, filmada pelos inventores do cinematógrafo, os irmãos Lumière. Pouco se discute um aspecto político fundamental naquelas imagens. Afinal, o que filmaram os irmãos Lumière se não a si próprios. A fábrica de que eram donos, os operários de quem eram os patrões. Eram também os donos da câmera (AUTORRETRATO, 2012).

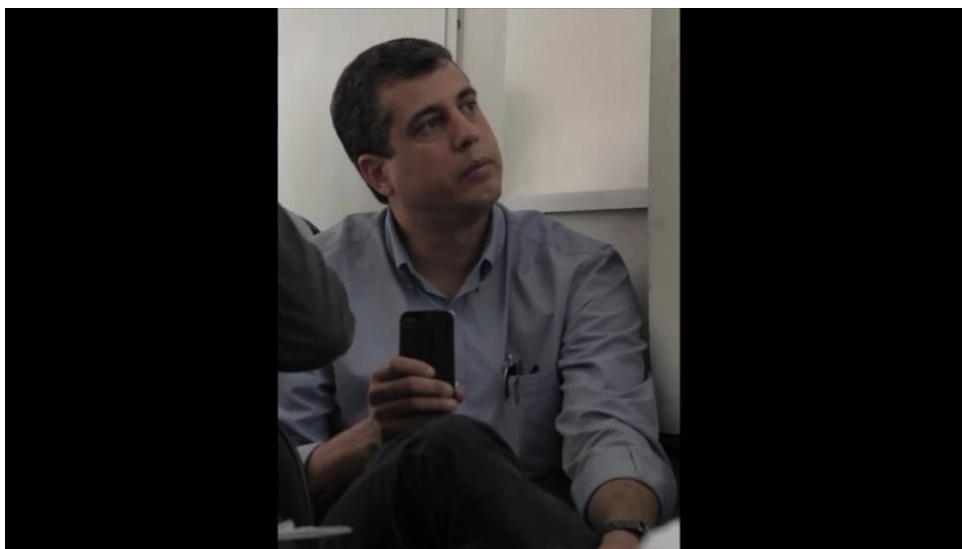
Em seguida, o narrador dá a própria situação de filmagem como exemplo de inversão da relação tradicional entre recurso técnico e poder, assinalando o incômodo que essa mudança pode causar na ordem vigente, no caso a relação entre ele, corpo-câmera, e seu alvo, Eduardo Moura.

Hoje, eu tenho uma câmera e uso-a para filmar Eduardo Moura, um representante do capital por definição. Consigo de alguma maneira incomodá-lo. [...] Ele gostaria de me ver sem câmera e a todos nós sem imagens (AUTORRETRATO, 2012).

Na transcrição acima, o narrador afirma que Eduardo Moura gostaria de vê-lo sem a câmera e a todos sem imagens. Cabe perguntar: que imagens são estas às quais o narrador se refere? Por que elas incomodariam tanto o sujeito filmado? Durante toda essa passagem, Eduardo Moura está claramente desconfortável em ser filmado de maneira tão frontal e insistente — ele tira os óculos de leitura, olha para os lados, fitando discretamente a objetiva da

câmera. De forma circunspecta, o personagem-alvo manipula o seu aparelho celular e tira uma foto do sujeito que filma, um corpo-câmera que com seu gesto insistente o incomoda.

Figura 46 – Fotograma de *Autorretrato* (2012).



Fonte: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxd9rQwA>>. Acesso em: 28 maio 2018.

O narrador afirma que em determinado momento, quando parou de filmar, Eduardo Moura logo lhe pediu para que não o filmasse mais (“Paro de filmar por um instante, e ele me pede, como quem acostumou-se a mandar, que eu não o filme mais”). No entanto, contrariando o que é dito, a imagem não mostra esse momento do corte da filmagem. A tomada é contínua. Há uma assimetria entre o que se diz e o que se vê. Será que o narrador mente? Por qual razão? Se fala a verdade, por que não evidenciar o corte na tomada? Por que instaurar essa desconfiança no espectador? O suposto ato de Eduardo Moura de pedir para não ser filmado denuncia o quanto ele se sente acuado. O fato de esse pedido ocorrer somente quando a câmera está desligada sugere uma associação entre esse pedido e a prática atribuída à elite de, quando pega em flagrante delito, agir nos bastidores para tentar se safar da responsabilidade de seus atos.

A narração *off* continua apontando o quanto esse corpo-câmera com olhar insistente incomoda Eduardo Moura e sugere que esse incômodo vem do lugar que ele, Moura, supõe lhe ser reservado na cena.

A câmera causa um incômodo em Eduardo Moura. No entanto, eu não o filmo como um *paparazzi* que quer imagens de uma estrela de cinema. Filmo alguém que participa do debate público intensamente defendendo seus interesses privados (AUTORRETRATO, 2012).

O *off* subsequente esclarece do que trata a reunião que acontece naquela sala. Está em pauta o projeto Novo Recife, alvo de disputa entre o consórcio de construtoras responsável pelo projeto, a sociedade civil organizada e diversas instâncias estatais. O corpo-câmera continua voltado para Eduardo Moura. Ouvem-se gritos de protesto abafados. A qualidade dos ruídos evidencia que há um grupo de manifestantes impedidos de entrar na sala. O *off* afirma: “O artigo 1º da Constituição Brasileira diz: todo poder emana do povo e em seu nome é exercido”. Depois questiona: “De onde vêm essas vozes que ouvimos?”. Diante desse questionamento, cabe perguntar: por que a câmera não nos mostra quem são os donos da voz? Por que ela insiste em manter o olhar voltado para o personagem-alvo? O *off*, então, articula o contexto político-institucional da reunião:

Depois de um século de intensas lutas, em uma reunião sobre o desenvolvimento urbano, é a secretaria de um governo do Partido dos Trabalhadores quem mais defende o grande capital. Logo o PT, surgido a partir da refundação dos movimentos grevistas em plena ditadura, da possibilidade de todos os movimentos de luta social terem uma representação política. O PT, que apontava para uma hegemonia cultural de esquerda, que nesta cidade, em 2000, fez acreditar que era possível mudar as coisas, hoje tem um prefeito que recebe das mãos de Eduardo Moura um prêmio em reconhecimento pelos serviços prestados para o mercado imobiliário. E que será sucedido, em breve, por um amigo do Partido Socialista, que, assim como Eduardo Moura, quer o Novo Recife (AUTORRETRATO, 2012).

Após essa narração, nada mais se diz. A câmera continua sustentando o foco da imagem em Eduardo Moura por quase meio minuto, até que ele levanta e sai de quadro. Assim, encerra-se o filme.

Diante de todo o imbróglio político e jurídico exposto no filme e também do contexto histórico da disputa pela Cais José Estelita, não é difícil entender o porquê de o sujeito-câmera de *Autorretrato* modificar sua voz digitalmente e em momento algum aparecer na tela. Não à toa ele quer manter-se anônimo. O anonimato funciona como tática recorrente de ativismo político, a fim de evitar a identificação, responsabilização e criminalização das ações do sujeito.

Mas o que teria feito de tão grave o sujeito-câmera? Ele não aparece cometendo violência física contra um patrimônio material ou pessoa a ponto de precisar temer ser preso. Ele impõe uma câmera na direção de um outro sujeito. Todavia, como aprendemos há muito, o ato de filmar não é inocente, mobiliza relações de poder e de força. Não se filma impunemente o outro. Comolli (2008) chama atenção para questões éticas e políticas envolvidas no gesto de se filmar alguém. Ele indica o quão importante é se perguntar sobre as seguintes questões: as relações entre quem filma e quem é filmado, a forma como a câmera atua com aqueles que ela filma e, inversamente, como os sujeitos filmados atuam com ela.

Não há mais como encontrar muita gente que desconheça o conceito de “filmagem”, e menos ainda que esteja fora da representação, afastado das imagens [...] Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado. Ele a representa para si, prepara-se de acordo com o que imagina ou acredita saber dela. [...] A fotografia e a televisão conjugadas acenaram para cada um de nós com uma promessa de imagem e, em todo caso, uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida, a mostrar, a oferecer ou a esconder, afinal, a colocar em cena (COMOLLI, 2008, p. 53).

O personagem-alvo, ao identificar o sujeito-câmera com o grupo daqueles que se manifestavam contra o Novo Recife, desconfia que sua imagem seria posta para circular de maneira nada favorável a si; por isso ele se incomoda e solicita não mais ser filmado (conforme afirma a narração).

Já da perspectiva do sujeito-câmera, trata-se de oferecer ao olhar do espectador a imagem do inimigo. Eduardo Moura figura ali não apenas como uma pessoa física, o dono de uma das empreiteiras proponentes do projeto Novo Recife, mas como uma encarnação do neoliberalismo e do patriarcalismo que assombram a cidade, privatizando espaços públicos e reproduzindo relações assimétricas de poder.

No geral, essas duas figuras — o empresário neoliberal e o sujeito patriarcal — são poupadas pela grande mídia quando se trata de narrar situações de conflito. O apagamento da voz do poder privado termina distanciando esse sujeito do cenário de conflito do qual faz parte. Por outro lado, os insurgentes da ocasião (sem-terra, sem-teto, povos indígenas, mulheres, comunidades LGBTQs, praticantes das táticas black blocs, manifestantes, ocupantes, etc.) são frequentemente responsabilizados por ações consideradas violentas e criminalizados pela Justiça por agirem contra a propriedade privada. Essas ações por vezes fazem uso de violência contra o patrimônio privado e às vezes inclusive o patrimônio público. Abre-se com isso um leque de determinações. Primeiro, é possível produzir resistência sem alguma dimensão de violência? Ocupar o Cais José Estelita, por exemplo, pode ser lido como um gesto de violência contra o direito dos empreiteiros em construir o projeto Novo Recife. Na luta por direitos, a mediação é em muitos casos a força, como nos mostra Harvey (2014). O que está em debate aqui é como o legalismo é utilizado recorrentemente para a criminalização dos sujeitos individuais e coletivos que lutam por seus direitos.

Vale frisar que o apagamento da voz do poder privado nesses casos não implica o enfraquecimento de seu poder; ao contrário, trata-se de uma estratégia discursiva através da qual ele é poupado da acusação de que determinados estados de injustiça social e de conflito decorrem de sua própria existência. Assim, silenciam-se sentidos que, apesar de possíveis, são indesejáveis à ordem vigente. Nessa mesma linha, ainda é comum o discurso do poder privado

aparecer na mídia associado ao discurso da legalidade, do direito, da justiça e de medidas condenatórias contra os insurgentes. Como efeito desse funcionamento discursivo, as práticas do poder privado permanecem amparadas no discurso da legalidade. A voz do poder privado identifica-se com as formas jurídicas e, por conseguinte, com o aparato do próprio Estado. Essa relação expressa arranjos complexos de poder em que os aparatos de segurança estatais agem em benefício do poder privado, que, por sua vez, pouco precisa agir e/ou falar, pois a “Justiça” já age e fala em seu nome.

Foucault discorreu sobre os mecanismos de estatização dos grupos de controle, identificando a constituição das formas jurídicas (e o controle moral que elas representam) com o poder exercido pelas classes mais altas sobre as camadas mais desfavorecidas.

De sorte que podemos perguntar se a lei, sob sua aparência de regra geral, não é uma maneira de fazer aparecer alguns ilegalismos diferenciados uns dos outros, que permitirão, por exemplo, o enriquecimento de uns e o empobrecimento de outros, que ora garantirão a tolerância, ora autorizarão a intolerância (FOUCAULT, 2012, p. 40).

Com isso, Foucault afirma que é justamente pelas assimetrias que o aparato jurídico agencia o que é considerado ilegal. O discurso da legalidade é distinto do que pode ser entendido eticamente como justiça. A militância se vê constantemente diante do impasse da legalidade. O espaço legal das audiências públicas, os conselhos representativos, a Assembleia Legislativa muitas vezes estão capturados. Como promover mudança agindo apenas na legalidade? Numa lembrança histórica recente, a escravidão era uma prática legal em diversos países do mundo há menos de dois séculos atrás.

Na situação articulada em *Autorretrato*, mesmo que por um breve instante, a assimetria de poderes é modificada. Já não está mais em cena o aparato midiático tradicional que apazigua conflitos através do apagamento da voz do poder privado. Na tentativa de restituir uma imagem que diariamente escapa às narrativas hegemônicas da mídia, o sujeito-câmera, mobilizado enquanto um corpo-câmera, põe para funcionar um dispositivo bastante específico: ao invés de filmar as pessoas que tomam a palavra durante a reunião em pauta, dirige seu olhar e sua presença para o lado da plateia, do público, daqueles que assistem e, aparentemente, não protagonizam a cena.

Mais do que isso, dirige a lente da câmera e o seu corpo para uma única pessoa. Mais ainda, através de um recurso de edição, enquadra a imagem desse indivíduo, limitando seu espaço na tela. O efeito é de aprisionamento. Aprisionado na imagem, o indivíduo-alvo não tem como escapar. Acuado, ele agora é ostensivamente exposto a diversos olhares (do corpo-câmera

e, futuramente, do espectador). A vigilância ininterrupta do corpo-câmera sobre ele atua como uma intervenção que, ao mostrá-lo, o dá a ver, o ameaça, o amedronta, o fere.

Essa inversão do olhar provoca um deslocamento micropolítico. Ao erguer a câmera perante uma figura do poder, o sujeito ordinário, um qualquer, provoca uma fissura na ordem estabelecida, interfere no real com sua performatividade. O que se vê na tela reverbera a potência do dispositivo. O curta evidencia o embaraço de um indivíduo que reage ao campo de força sensível instituído por um corpo-câmera que age fora do *script*. Vale escavar ainda mais essa imagem e perguntar: por que fazer essa imagem? Que história se quer contar com ela? De que a imagem de Eduardo Moura é realmente imagem?

A tese sustentada aqui é a de que o gesto de filmar Eduardo Moura visa restituir ao espaço público uma imagem que costuma ser preservada, poupada de um embate. Nesse contexto, é preciso ter a coragem de roubar essa imagem, de instituir a cena dissensual. Daí o cuidado do autor em se manter anônimo. Trata-se de uma imagem não autorizada, expropriada, sobre a qual o dono pode, mediante o amparo jurídico da ausência de um documento legal que permita seu uso, sua circulação, requerer sua interdição.

Para além da pessoa Eduardo Moura, sua imagem traz os rastros de um outro tempo, cujo gesto de filmagem busca revelar. Ao colocar-se de frente para Eduardo Moura, instaura também um enfrentamento contra o projeto Novo Recife. A câmera quer denunciar que esse “novo” não é mais do que uma atualização do passado que assombra o presente. No gesto de dar a ver a imagem de Eduardo Moura, o curta deseja reescrever um acontecimento. Mesmo ciente do sucesso de seu dispositivo, não é sem medo que o sujeito-câmera se coloca de frente para Eduardo Moura e o filma. Como bem lembra Comolli,

Temos medo daqueles que filmamos, temos medo de filmá-los e, ao mesmo tempo, de não filmá-los. Temos medo, por exemplo, de incitá-los, de levá-los a sair deles mesmos para se tornarem personagens do filme, porque empreendemos com eles alguma coisa na qual também estamos inscritos, como sujeitos, em uma transferência da qual fazemos parte e que só se resolve parcialmente no filme terminado; e, simultaneamente, temos medo de não fazê-lo ou consegui-lo, pois, neste caso, não haveria filme algum ou haveria um filme menos interessante (2008, p. 68).

Todo registro documental de outrem guarda uma violência latente entre quem filma e quem é filmado. No caso do filme em análise, tal violência é ainda mais acentuada, pois os sujeitos que ocupam o lugar atrás e diante da câmera participam, desde antes do ato de filmagem, de uma disputa. Diferentemente do filme de ficção, que é regido por um contrato, no filme documental o sujeito-filmado pode a qualquer instante interromper o jogo e sair de cena. Assim, o que ameaça o filme é justo o que o fundamenta.

[...] vindos do outro, essa ameaça e esse medo são forças operantes, forças que trabalham o filme, que fazem com que a obra tanto inscreva suas tensões produtivas como as modifique, que permitem a partir de então à *mise-en-scène* jogar com a conjuração da ameaça e do medo, seu deslocamento, sua transformação (COMOLLI, 2008, p. 69).

Essa ameaça está presente nos oito minutos de duração de *Autorretrato*. O corpo-câmera opera o tempo todo sob o risco do real e se arrisca filmando. Quando Eduardo Moura levanta da cadeira e sai de quadro, o dispositivo sofre um abalo e logo em seguida o filme acaba. Um pouco antes, o narrador havia informado que, naquele dia, com a aprovação do projeto Novo Recife, encerrava-se a possibilidade de se pensar a cidade como construção coletiva. A narrativa imagética do filme, contudo, de forma premonitória, aponta para uma dimensão inconclusa do acontecimento. Apesar de aprovado, o projeto Novo Recife até hoje não foi construído.

Vale ressaltar que, ao contrário do que o título sugere, *Autorretrato* não mostra a imagem daquele que filma a si mesmo. O antecampo nunca se dá a ver. Então, por que nomear o filme dessa forma, destoando do que se costuma entender por um “autorretrato”? A ironia do filme parece estar em expor o rosto de um sujeito histórico que costuma comandar um processo de produção de cidade feita à sua imagem e semelhança. Ou seja, a cidade neoliberal seria o autorretrato desse sujeito que tenta se ocultar.

4.2 Corpos performativos em ato

Se em *Autorretrato* um indivíduo, um corpo-câmera, se põe diante de um outro indivíduo, como vimos, algo para além desse intervalo físico os divide, os exclui mutuamente. Há uma operação entre os corpos que é histórica, sensível e política. Não é só o filme que opera para estabelecer a cena do dissenso, mas a imagem produzida pelo corpo-câmera diante desse outro. Apesar de estabelecer essa relação entre si e um outro específico naquela sala de reuniões, o corpo-câmera de *Autorretrato* não está sozinho. Os gritos vindos de fora da sala expressam o descontentamento dos corpos impedidos de entrar. Esses gritos também dão sustentação para sua ação. Se não vemos esses corpos no filme por uma limitação e uma estratégia estabelecida na precariedade da situação, em *Salve o Estelita com direito a roleção no Shopping RioMar* (2015) são esses corpos impedidos de entrar na sala que articulam a narrativa em cumplicidade com o corpo-câmera performativo.

Salve o Estelita... é, entre outras coisas, um filme de trajeto, um filme de manifestação de rua. Enquanto *Autorretrato* articula suas linhas de força num aprisionamento, num contato para imobilizar o outro, o que a imagem da multidão nos revela é justamente a sua busca por

instaurar um espaço coletivo e aberto para a política no contexto urbano. Butler demonstra como todo movimento dos corpos pressupõe uma superfície que sustente a ação. Consequentemente, o encontro de corpos na rua vai ativando uma relação com o espaço.

De fato, o próprio termo “mobilização” depende de um senso operacional de mobilidade, ele próprio um direito, que muitas pessoas não podem dar por certo. Para que o corpo se mova, geralmente deve ter uma superfície de algum tipo (a menos que esteja nadando ou voando) e deve ter à sua disposição quaisquer apoios técnicos que permitam que o movimento ocorra. Então, o pavimento e a rua já devem ser entendidos como requisitos dos corpos para exercerem seus direitos de mobilidade. Eles próprios se tornam parte da ação e não apenas seu apoio (BUTLER, 2015, p. 128).

O filme começa com um plano aberto no qual se vê, ao fundo, uma multidão que segura uma faixa com o dizer: “A cidade é sua. Ocupe-a!”. Um indivíduo está em frente à faixa e ele pergunta para o corpo-câmera: “Tá filmando aí?”. A cena certamente foi combinada, pactuada entre aquele que irá performar e o corpo-câmera. O manifestante então se aproxima da lente, tomando com seu rosto o quadro e com sua fala o plano sonoro. Ele entoia uma espécie de repente sobre a disputa em curso. A câmera serve como instrumento dessa voz, desse discurso.

Esse povo irrita / Esse povo irrita / Vamos lutar e ocupar o Cais José Estelita / Precisamos de espaços pra nossa cultura popular / Nos espaços do nosso povo, não pode privatizar / Queremos sombras de árvores, e não de prédios gigantes / A nossa Veneza ela é brasileira, a nossa luta ela é constante / A nossa constituição é ferida mais uma vez / pois quem financia os políticos? Pra eles não funcionam as leis / Basta de batalhão de choque e spray de pimenta e bomba de efeito moral / A corrupção é constante no Congresso Nacional / Ocupe Estelita, somos do bem, e não do mal / Ocupe Coelho, Ocupe Coque, Ocupe Santo Amaro, Ocupe Brasília Teimosa / Ocupe todas as comunidades que tão sendo atingidas pelo sistema imobiliário de empresários, empreiteiros e políticos na cidade e na capital do Recife, nossa Veneza brasileira. Axé, resiste, Estelita! (Transcrição da performance em SALVE O ESTELITA..., 2015).

Figura 47 – Fotograma de *Salve o Estelita com direito a roleção no RioMar* (2015).



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU>. Acesso em: 28 maio 2018.

Em seguida, sobreposto a uma imagem da manifestação que começa a se mover pelas ruas do centro do Recife, um *lettering* adiciona mais uma camada de contexto da disputa. “Recife, 5 de Maio de 2015. Dia seguinte à votação ilegal, na Câmara dos Vereadores, de projeto de lei que autoriza o continuado sucateamento da cidade pelas empreiteiras do ‘Projeto Novo Recife’. O prefeito Geraldo Júlio, fantoche das construtoras, é o principal homenageado”. Esse ato remete à então recente votação em caráter de urgência e a portas fechadas do plano urbanístico para o Cais José Estelita. A construção de um plano urbanístico para a área era uma reivindicação antiga do Movimento Ocupe Estelita. No entanto, o plano aprovado pelos vereadores da cidade do Recife tinha sido escrito em total consonância com os interesses do projeto Novo Recife. Na verdade, a nova lei servia para legalizar o projeto.

O esforço do filme nesse primeiro momento parece ser o de dar um contexto. O mecanismo narrativo é consciente da disputa narrativa que está em jogo. É como se fosse necessário, num primeiro instante, territorializar o debate, estabelecer suas premissas. Há nesse gesto uma preocupação com disputa narrativa e midiática. O trabalho de diálogo com os acontecimentos midiáticos é necessário, pois, como vimos, o aparato institucional serve em geral para falar em nome do mercado. A repetição e a saturação do fluxo de informações também funcionam para operacionalizar essa dinâmica numa complexa engrenagem de esquecimento.

Estabilizar a informação, no caso do filme, funciona como uma proposição quase formal, que se conecta também midiaticamente entre episódios de uma disputa institucional. Assim, o filme situa o seu ponto de partida num espaço-tempo da disputa. Como em outros momentos importantes da disputa sobre o Cais José Estelita, a mobilização dos corpos ocorre em resposta a um ato do capital ou do poder público. O protesto que as imagens começam a desvelar traz algumas características já presentes em outros atos: não há carros de som centralizando os discursos; uma disposição mais horizontal dos corpos; as faixas como aglutinadores conceituais da luta. A manifestação faz então um convite a transitar pela cidade, sujeito mais amplo em disputa.

A multidão grita: “Ocupar! Resistir!”. A repetição que o filme coloca nesse ponto de partida funciona como uma preparação, o início de um ritual. O grito uníssono modula as frequências individuais para essa ação coletiva. Um transe coletivo é ativado.

Figura 48 – Fotograma de *Salve o Estelita com direito a roleção no RioMar* (2015).



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU>. Acesso em: 28 maio 2018.

Salve o Estelita... em boa parte da narrativa segue os gestos consensuais da multidão, fala a um público que parece já conhecer essa discussão, reitera falas, como afirmação de uma disposição de repetição para um convencimento. Mas nem os militantes parecem muito convictos de suas formulações. Há um quê de performance nas falas e nas entrevistas, um recurso mais retórico do que produtor de deslocamento. Fala-se para si em certa medida, uma vez que o filme não articula o fora de maneira complexa. A câmera se volta para os corpos em marcha, aproxima-se com intimidade, age como a multidão em um circuito interno. O ato passa por ruas do centro da cidade, onde há trabalhadores esperando a condução, comerciantes em fim de expediente, vendedores ambulantes, que vivem nos corpos a precarização do espaço urbano. Mas o filme não se volta para esses sujeitos, talvez indicando as dificuldades e os limites da mobilização.

As entrevistas funcionam como uma “reflexão” *in loco*, procuram uma certa presença, um desconcerto, no qual não há muito tempo para as formulações, a busca por uma expressão espontânea. Esse dispositivo tem um duplo sentido. Se de um lado propõe uma espécie de pesquisa das subjetividades em jogo, por outro lado abre-se para subjetividades de maneira não controlada. Obviamente, a montagem pode dar ênfase às questões que os autores desejarem, mas há uma espécie de pacto quando as filmagens ocorrem em uma manifestação na qual o corpo-câmera adere. Essa pactuação prevê um certo reconhecimento do outro, uma dimensão comunicativa que extrapola a câmera, se dá entre os sujeitos e os corpos, nesse caminhar junto.

Mas isso não exclui a performance, por vezes a inflaciona como resultado de uma consciência de que ao dar uma entrevista ou ao agir nessa multidão também se está produzindo imagens.

O corpo-câmera é tão parte organizadora desse encontro quanto os corpos diante da câmera. O fluxo de relações que se estabelece em movimento, com pouco tempo para pactuações coletivas, gera uma possibilidade comunicativa, reativada de maneira diversa a cada encontro, a cada manifestação. Embora, manifestações de rua possam chegar a um roteiro predeterminado — e muitas realmente seguem esse roteiro, principalmente as que têm carros de som e organização de estruturas mais tradicionais —, a manifestação da multidão articula um outro agora, e não necessariamente um vir a ser. Um comum da caminhada.

A igualdade é uma condição e caráter da própria ação política ao mesmo tempo em que é seu objetivo. O exercício da liberdade é algo que não vem de você ou de mim, mas do que está entre nós, do vínculo que fazemos no momento em que exercitamos liberdade juntos, um vínculo sem o qual não existe liberdade (BUTLER, 2015, p. 52).

Ao chegarem nas proximidades das “Torres Gêmeas”, a multidão grita: “Au au au essa porra é ilegal”. A referência a um marco da disputa pela produção de cidade escoa para o Cais José Estelita. O filme assume, junto com o grupo, uma certa “seriedade”. A passagem pela frente do cais parece ativar memórias da ocupação e da desocupação. O filme então opera com a montagem para fazer uma justaposição ativa: corta do trecho onde manifestantes caminham nas imediações do terreno do Cais José Estelita para o coletivo entrando no Shopping RioMar. Esse gesto interventivo da montagem funciona para uma alteração energética. No processo de organização da manifestação, ainda não se tinha certeza do ponto final. A ideia foi sendo gestada no encontro e na caminhada. A escolha do filme por não mostrar esse processo de debate e reflexão, e já cortar para o ato em si, demonstra mais uma vez uma cumplicidade. A intervenção dos corpos no espaço do centro de compras faz o filme chegar a um novo estágio enquanto happening.

Quando entra no shopping, a performatividade coletiva desestabiliza os lugares preestabelecidos para os sujeitos naquele espaço. Leitão demonstra que a natureza privada e privatista do espaço, “que na casa-grande se expressava em sua domesticidade se revela, nos shopping centers, na seleção ‘natural’ dos que são convidados a frequentá-los, definida pelo poder aquisitivo de cada um” (LEITÃO, 2009, p. 08). Os shopping centers funcionam como “um outro tipo de espaço edificado a indicar a opção brasileira por um modo de vida privado e privatista tão ao gosto do Brasil patriarcal” (LEITÃO, 2009, p. 07). A pesquisadora argumenta que

[...] esses espaços não desempenham apenas a função de centros de compra que os caracteriza em outros contextos sociais. Aqui, os shopping centers rapidamente se abasileiraram, transformando-se, precisamente, em espaços-bloco, tal como o foi a casa-grande brasileira em seu nascedouro (LEITÃO, 2009, p. 07).

Os shopping centers brasileiros transformaram-se em ponto de encontro, exatamente o papel que competiria ao espaço público em qualquer sociedade onde esse espaço tenha efetivamente surgido. O debate sobre o espaço público ganha, com o rolezão, uma materialidade. O coletivo dança e fala num jogral. O discurso e o movimento dos corpos dentro daquele espaço reverberam o gesto coletivo pela instauração de um “espaço de aparição”.

Agora, seria mais fácil dizer que essas manifestações ou, de fato, esses movimentos, são caracterizados por corpos que se unem para fazer uma reivindicação no espaço público, mas essa formulação pressupõe que o espaço público seja dado, que já é público e reconhecido assim sendo. Perdemos algo do ponto dessas manifestações públicas se não conseguimos ver que a dimensão pública do espaço está sendo disputada, e até mesmo é o objeto de luta, quando as multidões se reúnem (BUTLER, 2015, p. 70 e 71).

Figura 49 – Fotograma de *Salve o Estelita com direito a rolezão no RioMar* (2015).



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 50 – Fotograma de *Salve o Estelita com direito a rolezão no RioMar* (2015).



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU>. Acesso em: 28 maio 2018.

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).

Assim, o rolezão vai ganhando força, vai produzindo uma potência, e o corpo-câmera participa, é também agente desse encontro. O *happening* no Shopping RioMar acontece em associação com estratégias praticadas por outros coletivos desde 2013, como demonstra Gohn:

Na capital paulista, o ano de 2013 se encerra com uma grande ocupação do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto, já bastante antigo, organizado segundo o antigo modelo vertical, com articulações com partidos de esquerda. Nova Palestina é o nome da ocupação. Esse movimento solidarizou-se com os rolezinhos e promoveu um “rolezão” em janeiro de 2014 em um shopping de luxo de São Paulo, fato que provocou o fechamento do estabelecimento naquele dia (GOHN, 2014, p. 37).

O *rolezão* funciona, portanto, como um dispositivo para articular uma diferença — a diferença entre o espaço público e o falso espaço público, a diferença entre as formas de viver esses espaços, a diferença entre o individual do consumo e o coletivo da produção de cidade.

Se houve um só ensinamento dado pela rua no decurso das últimas insurreições, além da difusão das técnicas de motim e o uso agora universal de máscaras de gás — esse símbolo de uma época que se tornou definitivamente irrespirável —, foi o de uma iniciação à alegria que vale por uma educação política (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 259).

4.3 Dos corpos cindidos na cidade

O *shopping center* age em contraposição à rua. Enquanto no shopping o trânsito dos corpos é regulado pelo espaço privatista e de consumo, o espaço da rua fica sob o domínio do Estado, que age recorrentemente em cooperação com esse ideal de uma cidade de consumo. Dessa forma, o espaço da rua serve também de suporte para a incidência da violência de Estado, a violência institucional, adequada ao desejo higienista do mercado e da sociedade, que age sobre os corpos, divide-os, separa-os.

No dia 05 de junho de 2014, uma equipe da Diretoria de Controle Urbano (Dircon) chegou nas imediações do Viaduto Capitão Temudo, que fica na extremidade sul do Cais José Estelita, para a retirada de um grupo de moradores de rua que viviam embaixo do viaduto, na proteção criada pela construção. Talvez, pelo emaranhado administrativo e burocrático, a equipe da prefeitura não soubesse que, já havia duas semanas, um grupo de ativistas ocupava a parte interna do cais como reivindicação desse espaço público. Nesse curto período, a ocupação estabelecia laços entre os moradores de rua num diálogo entre essas distintas ocupações do espaço.

Há uma pequena comunidade de pessoas que vivem embaixo do viaduto. Uma família mora numa pequena edificação construída na alça do viaduto, enquanto outros moradores vivem em barracas improvisadas, aproveitando-se do abrigo contra as chuvas. Durante os dias de ocupação do cais, o trânsito entre o espaço do viaduto vai impactando a política do lugar, produzindo um comum de cooperação e trocas. Os deslocamentos que ocorrem nesse contato, os afetos que são agenciados entre esses corpos, foram tensionados quando a Dircon e a polícia apareceram para o confisco dos pertences desses moradores. Há uma clara distinção entre a ocupação do cais, com um contingente de classe média e que até aquele momento não sofrera reintegração, e os moradores pobres que vivem debaixo do viaduto e tinham com essa intervenção a sua existência mais uma vez atacada.

A ação dos funcionários de controle urbano foi registrada num celular, e o conflito que se desenvolve está marcado nas imagens de uma maneira totalmente instável. Instável porque há uma vibração nas imagens, mas instável também nas relações que se estabelecem entre os sujeitos. O vídeo começa com os grupos bem divididos. De um lado os ocupantes e os

moradores de rua, de outro os funcionários da Dircon, com alguns policiais por perto. A câmera, em primeira instância, documenta. É empunhada como um dispositivo de proteção diante da ação institucional, que tantas vezes burla as normas e age violentamente. Mas numa outra instância a câmera passa a ser agente também da ação de intervenção, da ação direta. Assim, deixa de ser produtora de um escudo contra as violências e é parte ativa na ação. Pouco a pouco, os ocupantes se aproximam do caminhão estacionado na beira da avenida. Na caçamba, há uma pilha de objetos, colchões, madeiras, estruturas metálicas, confiscadas dos moradores de rua. Um funcionário da Dircon se aproxima com mais alguns objetos. Um dos ativistas então sobe na caçamba. A ativista que segura a câmera passa a falar com os outros ocupantes. Ela indica a ação: tirar as coisas de cima do caminhão e levá-las para dentro da ocupação.

Figura 51 – Fotograma do registro do momento em que os ocupantes sobem no caminhão para reaver os pertences dos moradores do viaduto.



Fonte: Arquivo do autor.

Daí em diante o corpo-câmera se revela não como um dispositivo para compreensão e uso documental do fato, mas passa a traçar as linhas de força que irão agenciar aquele acontecimento a partir dali. Inicia-se um conflito. Um dos funcionários da Dircon entra no caminhão, tomando a direção. Os ativistas percebem que ele tentará sair com o veículo. A ativista que carrega a câmera começa a congrega a todos para barrarem a saída do caminhão, e ela mesma também faz essa ação. O corpo-câmera se põe em frente ao caminhão e permanece na frente do caminhão enquanto outros ativistas retiram os pertences apreendidos de cima do veículo. O momento em que a ativista fica na frente do caminhão opera um atravessamento: ela

filma para documentar, mas ela usa o próprio corpo como tática de impedimento da saída do caminhão, o corpo como dispositivo desse bloqueio.

Figura 52 – Imagem do momento em que uma ativista se coloca em frente ao caminhão para impedir a sua saída.



Fonte: Arquivo do autor.

Em poucos segundos, a ação ganha contornos de um confronto físico. No enquadramento, podemos ver que um dos funcionários da Dircon usa uma estrovenga conectada a um pedaço de madeira para bater na cabeça de dois ativistas. Um outro funcionário da Dircon aparece nas imagens com uma barra de ferro nas mãos. Ocupantes surgem no quadro com pedaços de madeira e paus. A cena tem potencial para se transformar numa escalada de agressões mútuas. A polícia está ao lado e interfere muito pouco. Uma mediação entre os presentes consegue diminuir a tensão e cessam as agressões físicas.

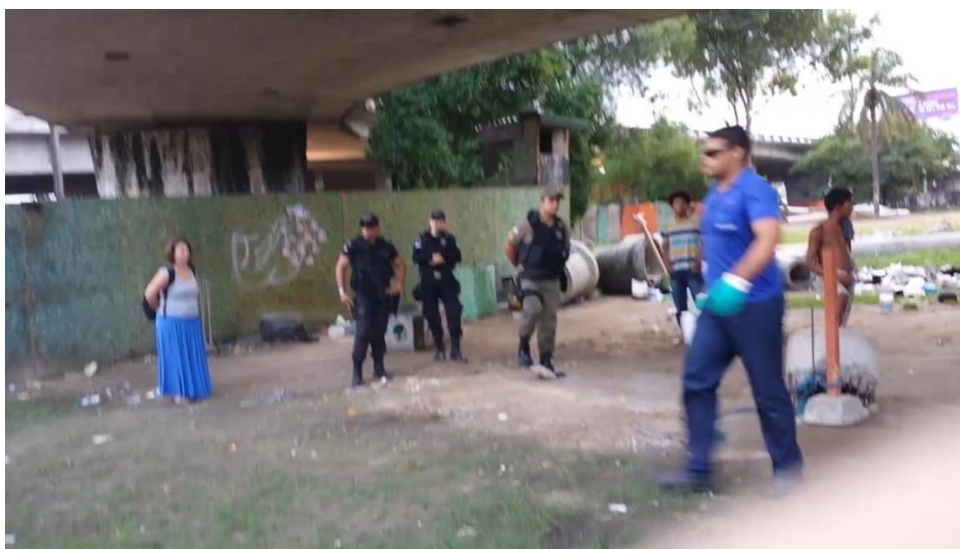
Depois do incidente das agressões, uma profusão de vozes passa a ser registrada pelo corpo-câmera, que transita e se aproxima dos funcionários da prefeitura. A ativista diz: “A gente só quis pegar as coisas e impedir o caminhão de arrastar”. Um funcionário da Dircon diz para a câmera: “Infelizmente isso é apreensão, não é a gente que vocês têm que vir pra cima não [sic]”. A ativista responde: “A gente não foi pra cima de ninguém não, tamos defendendo o cara ali [sic]”. As vozes se sobrepõem.

Num determinado momento, um policial que é filmado diz: “Bora filmar a ação deles também, pega um telefone aí [sic]”. A ativista diz: “Tá tudo filmado aqui, não vai ser editado, não”. O policial responde: “Vocês foram pra cima do efetivo, vamos filmar vocês também”. E ele ergue a câmera na direção da câmera empunhada pela ativista. Um funcionário da Dircon diz: “O fato de terem tentado roubar a escada tá registrado?”. A ativista pergunta: “A escada tá

com vocês ou tá com a gente?”. O agente da Dircon diz: “A gente recuperou ali”. O funcionário da Dircon emenda: “E a marreta? Sabe de quem vai ser descontado? Da gente”. A ativista diz: “Me explica mais que eu vou lá pegar”. Novamente, uma profusão de vocês. A ativista diz: “A gente vai pegar marreta”. A ativista pergunta a descrição da marreta e, em meio ainda a um confuso diálogo com a polícia e a Dircon, ela diz que vai resgatar o objeto. Ela então pede para uma outra pessoa continuar filmando.

Nessa troca de mãos, e de corpos, a câmera assume uma deriva, ouvem-se falas tentando uma conciliação aparentemente impossível. Alguns instantes depois, vemos a ativista entregar a marreta que havia desaparecido de volta aos funcionários da Dircon. O atual corpo-câmera se aproxima de um dos moradores de rua, junto com um policial, numa tentativa de reparação de danos. Passam informações de como o morador de rua deve proceder para conseguir manter alguns de seus pertences. Mas o que se vê por uma fresta do quadro é o exemplo de uma assimetria: um outro morador de rua tenta resgatar o seu colchão, que está sendo carregado por um dos funcionários da prefeitura; o morador de rua é bem mais velho que o funcionário da prefeitura e não consegue resgatar o colchão, pois o funcionário municipal o dribla como num passe de futebol.

Figura 53 – Ativistas, moradores do viaduto, policiais e um funcionário da Dircon.



Fonte: Arquivo do autor.

Esses são alguns dos pontos do filme, que tem quase 20 minutos e termina sem aviso ou conclusão narrativa. Por uma decisão tomada a partir de uma análise do conteúdo que pensava na disputa narrativa, esse vídeo não foi publicado nas redes digitais. O risco de criminalização dos integrantes do movimento era alto demais. No entanto, o que quero sustentar é que o registro

descreve a instauração de uma cena dissensual, em que as performatividades dos corpos vêm à tona como dispositivo para uma alteração dos lugares preestabelecidos.

A ação higienista do Estado, que em geral fica invisível, foi feita visível com o gesto dos ocupantes de reaverem os pertences dos moradores de rua. O fato de estar filmando como um “registro” não impede a violência. A agressão com a estrovenga que abre um corte na cabeça de um dos militantes ocorre diante da câmera.

A filmagem de ações policiais tornou-se uma maneira fundamental de expor a coerção patrocinada pelo estado sob a qual a liberdade de reunião atualmente opera. Pode-se chegar facilmente a uma conclusão cínica: é tudo uma peça de imagens. Mas talvez exista uma visão muito mais importante, a saber, que “o povo” não é apenas produzido por sua aparência e, portanto, no campo visual, e por suas ações, e assim como parte do desempenho incorporado. Essas condições de aparência incluem condições infraestruturais de encenação, bem como meios tecnológicos para capturar e transmitir uma reunião, um encontro, nos campos visual e acústico (BUTLER, 2015, p. 19).

A urgência, a mobilização afetiva, o encontro com o acontecimento, faz parte da ligação entre a produção da imagem e a produção de mundo. A cena do dissenso não é estabilizada por uma ação de recusa à complexidade da imagem. A complexidade está na imagem, é imanente a ela. A operação estética é reveladora de uma política, de uma complexidade, a sua revelia. O corpo performativo que se colocou diante do caminhão e que ao mesmo tempo manteve diálogo ativo com a cena e com a ação é produtor dessa complexidade da imagem, daí sua força, assim como os demais personagens (os funcionários da Dircon, os policiais, os moradores do viaduto). Para Rancière, a política tem uma dimensão estética que lhe é inerente, presentificando-se na configuração do sensível. O filósofo fala de uma “partilha do sensível” como sendo um

[...] sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e as partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se fundam numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina[m] propriamente a maneira como um “comum” se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Uma das bases estéticas da política é justamente permitir, a partir da instauração de cenas dissensuais, que realidades antes não imaginadas possam aparecer e ser percebidas. Para Rancière, o verdadeiro objeto do conflito político não são os argumentos em disputa, mas a instauração mesma do diálogo, pois, a princípio, alguns interlocutores não são reconhecidos pelos demais. Nesse contexto, é preciso, logo de imediato, criar a cena a partir da qual será possível reconhecer uma atividade política, definida como aquilo que “[...] desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; faz ver o que não cabia ser

visto, [...] faz ouvir como discurso o que era só ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

O gesto dos ativistas em subirem no caminhão instaura e reverbera de imediato a “cena dissensual”, que torna possível ver realidades antes não previstas. Ao centrar-se na imagem produzida pelo corpo-câmera e, paralelamente, registrar as vozes e os ruídos do fora de campo, essa peça audiovisual revela o rosto de sujeitos históricos que, quando se trata de conflitos políticos em torno do espaço público, costumam não estar à mostra; ao mesmo tempo, faz com que a voz daqueles sujeitos que no geral jamais são ouvidos adquira estatuto de palavra.

Rancière diz ainda que as cenas de dissenso promovem menos as formas de “ser em comum” do que “aparecer em comum”. Para o autor, “[...] a aparência, e em particular a aparência política, não é o que esconde a realidade, mas o que a duplica, o que introduz nela objetos litigiosos, objetos cujo modo de apresentação não é homogêneo ao modo de existência ordinário dos objetos que nela são identificados” (1996, p. 107). Ou seja, a aparência não é a ilusão que se opõe ao real, ela é a forma como as disputas se dão a ver.

No jogo que constrói entre planos sonoro e imagético, o registro audiovisual cria um vaivém entre mostrar e esconder que aponta para o litígio entre vozes discursivas dissonantes. Assim, ao mesmo tempo que separa, corta, racha o mundo com a câmera; faz aparecer, em uma única cena, vozes dissonantes que compartilham um comum. A força performativa do corpo-câmera, ao participar da cena dissensual, é capaz de colaborar para a criação uma nova partilha do sensível.

4.4 Performatividade da assembleia

Uma ação tem sempre como suporte e é invariavelmente corporal, até, como irei argumentar, em suas formas virtuais. [...] Para repensar os espaços de aparição, para entender o poder e o efeito de manifestações públicas em nosso tempo, precisamos considerar mais de perto as dimensões corporais da ação, o que o corpo requer, e o que o corpo pode fazer, especialmente precisamos pensar em um espaço histórico que passa por uma transformação histórica pela virtude de uma ação coletiva: o que os mantém reunidos lá e quais são as suas condições de persistência e de poder em relação com as suas precariedades e exposição? (BUTLER, 2015, p. 73).

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, que pensa, que cria, durante a caminhada.

Não podemos apontar para uma reunião provisória e transitória e dizer: “isso é democracia em ação”, e significar tudo o que esperamos da democracia emblemática ou promulgada como um momento. Os encontros são necessariamente transitórios, e essa transitoriedade está ligada à sua função crítica. Pode-se dizer, “mas oh, eles não duram”, e afundar em uma sensação de futilidade; mas essa sensação de perda é contrariada pela antecipação do que pode vir: “eles podem acontecer a qualquer momento!”. Reuniões como essas servem como um dos momentos incipientes ou “fugitivos” da democracia (BUTLER, 2015, p. 20).

Nesse cinema militante feito com a assembleia dos corpos, podemos pensar que a intervenção também se dá num imaginário a partir dos corpos. O cinema de multidão organiza suas ideias a partir dessa performatividade para friccionar o real e criar outras cenas possíveis. Butler irá argumentar que, para uma ação política acontecer, o corpo, o “meu corpo”, deve aparecer aos outros.

[...] não é o caso do corpo só estabelecer a minha própria perspectiva; é também o que desloca essa perspectiva e faz desse deslocamento uma necessidade. Isso acontece de forma mais clara quando pensamos em corpos agindo juntos. Nenhum corpo individual estabelece o espaço de aparição, mas essa ação, esse exercício performativo, só acontece “entre” corpos, no espaço que constitui a lacuna entre o meu corpo e o do outro (2015, p. 77).

Constituir esse espaço de visibilidade no entre, nas brechas entre os corpos, oferece uma proposição produtiva para o ato coletivo, uma vez que não o predetermina. Os espaços poderão ser ocupados nessa assembleia, e os movimentos insurrecionais ou revolucionários, como bem lembra Butler, não operacionalizam apenas um espaço da política, mas também um tempo. Ela fala sobre esses momentos nos quais “[...] ficamos recorrentemente incertos sobre qual exatamente é o tempo em que vivemos, já que os regimes estabelecidos de espaço e tempo são virados de maneiras que expõem sua violência e seus limites contingentes” (BUTLER, 2015, p. 79). Essa precariedade seria, portanto, uma espécie de estado de coisas com a qual o sujeito teria necessariamente que se imbricar, e o resultado desse encontro impulsiona o corpo-câmera não apenas nos caminhos que restam, mas a fazer desses caminhos a serem contestados, confrontados, um dispositivo para a narratividade.

Desde o ensaio, passando por um documentário de uma manifestação e um registro de um flagrante, está em operação uma performatividade do corpo-câmera. Não há um regime de valoração que divida essas experiências tanto em sua concepção subjetiva quanto em sua possível eficácia na mobilização dos sujeitos para a tomada de posição política. 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 aos corpos e como os corpos produzirão o lugar. A operação se dá em um circuito onde 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. A forma como os filmes operam demonstra desafios impostos pelas situações, que são fabricadas pelo espaço e pelas relações sociais, e que são desestabilizados pela performatividade dos corpos.

Ao mesmo tempo, não importa o que seja o protesto, também é, implicitamente, uma demanda para poder reunir em assembleia e fazer isso livremente sem medo de violência policial ou censura política. Porém, embora o corpo em sua luta com a precariedade e a persistência esteja no coração de tantas manifestações, é também o corpo que está na linha, exibindo seu valor e sua liberdade na própria demonstração, decretando, pela forma encarnada da reunião, uma reivindicação do político (BUTLER, 2015, p. 17 e 18).

5 CONTRANARRATIVA, MEMÓRIA, INTERVENÇÃO

Pode a imagem protagonizar uma ação? É a imagem sujeito de uma ação em alguma situação possível? Não. A imagem não é sujeito de nada. É um objeto, uma coisa. Consequentemente, a imagem não pode ser responsabilizada pelos atos dos sujeitos que agem. Mas, se a imagem não faz nada, por que a desejamos? Ou não a desejamos? Caso não a desejemos, vivemos em total dissintonia com nossas vontades, afinal de contas estamos imersos em imagens até o pescoço, ou mesmo até a cabeça. Mas, mesmo que estejamos nos afogando em imagens, podemos nos sufocar dentro desse mar imagético? Não podemos materialmente nos afogar em imagens. Mas será que o hiperfluxo de imagens na contemporaneidade em todos os seus formatos e formas não nos impacta cognitivamente?

O verbo *imaginar* quer dizer, entre tantas coisas, a capacidade de criar imagens. Está associado ao ato de pensar. O pensamento por sua vez, numa certa tradição filosófica, foi determinado como condição primária para a existência (*Penso, logo existo*). Mas essa premissa parece deixar de fora as coisas, que não pensam. Será que as coisas não pensam? As imagens não pensam? Talvez, não. Mas nós pensamos com elas. Dessa operação, há de se conceder pelo menos que as imagens, se não fazem nada em si, pois são coisas, nos fazem fazer. Essa é uma das premissas que Marie-José Mondzain (2009) nos apresenta.

A discussão que a autora empreende gira em torno das imagens de violência e da violência das imagens. Partindo do pressuposto de que a imagem não faz, mas faz fazer, que imagens nos fazem fazer o quê? As imagens são difíceis de domar. Mesmo com todos os esforços de capturá-las na relação de suas expressões significantes, há uma dimensão lacunar que opera entre as imagens, afinal nunca haverá apenas um sentido da imagem, mas sempre outras imagens suscitadas a partir das imagens.

Ler o mundo, ler suas visibilidades, talvez seja algo que já fazemos intuitivamente e ao mesmo tempo negamos. Como num cabo de força, somos atraídos por uma imagem através do afeto que ela ativa, mas nossa programação de cultura visual nos impele a interpretar aquela imagem, a contê-la, a confinar sua potência em um regime de significação. Ler o mundo “[...] é também *ligar as coisas do mundo* segundo as suas ‘relações íntimas e secretas’, as suas ‘correspondências’ e as suas ‘analogias’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15).

Eis que as imagens têm múltiplas dimensões que escapam a um sentido preciso e estável ou um significado que tentamos lhes impor. Busco, portanto, a imagem como uma potência. Mas todas as imagens têm a mesma potência? Não. Há diferentes forças entre o que as diferentes imagens fazem fazer? Sim. De tal maneira, que é possível pensar nas imagens enquanto

potências, mas também enquanto expressões de poder e controle. Essa acepção é fundamentada por Didi-Huberman em seu ensaio para a exposição *Levantes*, curada por ele e que se transformou também em livro (2017).

A exposição faz um passeio pela história dos gestos do levante, do ato de sublevar e sublevar-se. Num espectro amplo que mobiliza imagens das artes visuais (fotografias, performances, instalações), do cinema, da militância política, o curador vai construindo uma história dos gestos insurrecionais ou, como ele mesmo diz, uma antropologia política das imagens de sublevação. O que o autor argumenta fazendo um passeio por diversos campos do pensamento teórico — da psicanálise à filosofia política, da poesia aos manifestos — é uma afirmação da relação entre as imagens enquanto gestos e os gestos que as engendram.

Entre o que Mondzain nos diz (as imagens não fazem, mas fazem fazer) e o que Didi-Huberman constrói (há imagens de potência, motivadas pelo desejo), tento me aproximar de uma dimensão interventiva da imagem política. Pode a imagem militante intervir no real?

A principal aposta do cinema engajado é na sua eficácia histórica, e isso ocorre em relação a três pontos, dos quais cada filme organiza a sobreimpressão, segundo os imperativos do combate. [...] No fogo da ação, René Vautier definiu como “cinema de intervenção social” 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. [...] Em médio prazo, o trabalho consiste em difundir uma contrainformação e agitar as energias. [...] A longo prazo, tratou-se de filmar, e assim conservar fatos para a história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras (BRENEZ, 2017, p. 71).

Essa breve descrição das diferentes funcionalidades do cinema militante e das temporalidades históricas, como colocado por Nicole Brenez, serve como mote para pensar essas relações também com os movimentos de ocupação. Pois o mesmo poderia ser dito das ocupações enquanto gestos que intervêm no presente, produzem uma contrainformação para um futuro próximo e, por fim, também deixam de legado um arquivo, uma memória para lutas futuras. Mas a divisão dessas funcionalidades não opera como um dado isolado, uma vez que são os corpos e os sujeitos que ocupam um espaço, enquanto as imagens... Que espaço seria esse que as imagens ocupam?

O cinema engajado — ou de intervenção social, militante, de urgência — deseja intervir no real, deseja tocá-lo, ou seja, configura-se como expressão de um desejo. Mas como isso seria possível? Afinal de contas, os filmes são compostos de imagens e sons, elementos que não agem por si só, a não ser no sentido de que podem ensejar uma ação nos sujeitos. Como? Partamos da hipótese colocada por Didi-Huberman ao investigar o que move as pessoas a um levante.

O que nos torna protagonistas de um levante? Vamos partir da hipótese de que é a força de nossas memórias quando se inflamam junto às memórias de nossos desejos — imagens que se encarregam de inflamar nossos desejos a partir das nossas memórias, memórias no vazio de nossos desejos (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 296).

O cinema engajado age, portanto, segundo uma “eficácia histórica”, a de agitar as informações para um presente e também para um futuro. Ou seja, age com a memória. Mas, nessa condição, não deixa de se entender como agenciamento de um passado contido nas imagens. Por outro lado, essas imagens e vontades interventivas funcionam para ativar desejos que “se inflamam” ou não.

Para que essa perspectiva funcione como operação subjetiva, resta ainda uma dimensão a perscrutar, a da própria memória. Que tipo de relação é essa que se estabelece com a memória política? Como funciona o seu mecanismo de engajamento e ação? Me aproveito de uma pergunta feita por Isabel Marinone: O que entendem os libertários por “memória”? Ao que a autora afirma: não se deve entender a memória como um “dever de memória”, como se estivéssemos aprisionados a um gesto construtivo e absoluto, o que é considerado pelos “[...] apoiadores da anarquia como reservatório de culpabilidades infinitas. [...] A memória não cabe para eles em um passado inalterável, mas em um presente intempestivo onde o passado pode ser revivido no presente, modificado, reinventado, reapropriado” (MARINONE, 2015, p. 22). Nessa perspectiva, o passado pode ser pensado no presente com a força de um engajamento. A memória pode, portanto, alterar a realidade e as subjetividades diante do real.

A memória, nesse sentido, se coaduna ao ato de imaginar, uma vez que conclama um rearranjo das imagens que carregamos e como as reformulamos diante do presente.

Se a imaginação — esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento — nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com o seu passado remanescente (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61).

Muitos dos filmes que foram realizados sobre o direito à cidade no Recife têm essa pulsação do tempo. Surgem sob a égide da urgência, mas entende-se também que não irão por si só alterar o presente, que se refaz a cada gesto, a cada contato, a cada experimentação de produção audiovisual, com o desejo de uma intervenção. Foi justamente do confronto com as dinâmicas de opressão que passou a circular no mundo o termo *cinema de urgência*. Esse cinema estaria ligado a algum tema sob o qual o debate público seria urgente e sob o qual haveria um bloqueio midiático, que a produção audiovisual feita fora do sistema corporativo da mídia poderia abordar com o objetivo de furar esse bloqueio e alimentar uma memória coletiva.

Mas o termo, que em primeira instância se entende como que designando a urgência do filme que é feito, também parece clamar pela realização de filmes. Parece dizer “que se façam filmes urgentemente”. Daí uma dupla potência. Isso permite que entendamos que os gestos desses filmes no plano narrativo ou na disputa por sentidos também se abrem para uma dimensão simbólica. Os filmes nos fazem fazer filmes. Como afirmou Vertov, fazer “[...] filmes que originem filmes” (GRANJA, 1981, p. 182).

Mas esse chamamento parece lidar com uma triste paisagem: estamos em desvantagem, permanentemente correndo atrás do tempo, seguindo em reações aos atos de dominação. Em seu estudo sobre as táticas de guerra modernas, Naomi Klein (2008) elaborou uma reflexão sobre o que foi denominada a *doutrina do choque*. Segundo essa estratégia, um dos lados ataca o outro de maneira tão intensa, com uma proximidade entre as ações e uma diversidade de alvos, que o ataque causa não só um impacto físico na capacidade de reação do oponente, mas também o imobiliza psicologicamente. A capacidade de pensar e articular uma estratégia de resistência é desestabilizada por um componente adicional aos fatos históricos: pelo agigantamento que o ataque tem aos olhos do grupo atacado, nenhuma reação parece possível.

A profusão cotidiana de informações — alarmantes para uns, apenas escandalosas para outros — molda nossa apreensão de um mundo globalmente não inteligível. Seu aspecto caótico é a névoa da guerra por trás da qual ele se torna inatacável. É por meio de seu aspecto ingovernável que ele é *realmente* governável. É aí que está a malícia. Ao adotar a gestão da crise como técnica de governo, o capital não se limitou apenas a substituir o culto do progresso pela chantagem da catástrofe, ele quis preservar para si a inteligência estratégica do presente, a visão de conjunto sobre as operações em curso. E é isso que é importante disputar com ele. Trata-se, em matéria de estratégia, de voltarmos a estar dois passos à frente em relação à governança global. Não há uma “crise” da qual é preciso sair, há uma guerra que precisamos ganhar (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 19).

Pode-se dizer que o que a cidade vem sofrendo na sua produção urbana atende à doutrina do choque. A captura do planejamento urbano pelo capital prevê a produção conjunta de centenas de projetos de especulação imobiliária, produção legislativa adequada a esses projetos, apoio midiático, campanhas publicitárias em grandes veículos de comunicação e assistência jurídica. Essa estratégia inclui orçamento compatível para que cada setor esteja devidamente operante. Como reagir à altura do ataque? Como organizar um contra-ataque?

Butler dirá que um levante, e aqui associo os gestos dos filmes a pequenos levantes cinematográficos, é, em certo sentido, ao mesmo tempo urgente e tardio. É uma característica inerente ao gesto coletivo, que pressupõe que um grupo de pessoas reconhece uma “característica generalizada, amplamente difundida e sistemática” de uma forma de sujeição “aceita por tempo demais” e não mais esse eu, mas, sim, um nós, passa a “exigir o seu fim”

(BUTLER, 2017, p. 26). O cinema, assim como o levante, está permanentemente conectado a essas temporalidades, e cada filme reconhece também o “agora” ou o “nunca mais”, que determinarão um outro caminho da história uma vez que terão produzido imagens para uma memória do presente que pode inflamar “a memória dos nossos desejos”.

Mas a urgência é apenas um dos componentes do cinema de ocupação, sem qualquer previsão hierárquica entre esses termos. Parto do pressuposto de que os gestos dos filmes que disputam a narrativa servem para alimentar desejos de intervenção mais direta. Dessa maneira, podemos entender que o cinema militante, o cinema de urgência, o cinema de ocupação, não é apenas um cinema de denúncia.

Perante a catástrofe ocidental, a esquerda adota geralmente uma posição de lamentação, de denúncia e, portanto, de impotência, que a torna detestável até aos olhos daqueles que pretende defender. O estado de exceção no qual vivemos não deve ser denunciado, deve ser virado contra o próprio poder (COMITÉ INVISÍVEL, 2016, p. 45).

O cinema militante em geral, e este engajado na luta pelo direito à cidade no Recife em específico, não é, portanto, lugar de lamentações. Propõe-se antes de tudo isso a ser um cinema que, na reação, afirma, projeta, busca antecipar-se aos mecanismos de dominação, prospecta. Os filmes analisados neste capítulo trazem uma disposição pela intervenção no campo das subjetividades e na disputa por sentidos, mas são realizados por sujeitos que também agem diante do acontecimento. Há uma materialidade nessas dimensões através dos gestos dos filmes. Proponho olhar para o que esses filmes operacionalizam (suas potências), entendendo que o pensamento militante é aquele necessariamente implicado na ação. Entre o pensamento e a ação reside justamente a complexidade das forças políticas e policiais.

O que pode uma imagem? Até que ponto uma narrativa articula uma ação? Como disputar os sentidos através do audiovisual? Essas são perguntas que permeiam e atravessam o cinema militante através da história. Não há apenas uma resposta para esses questionamentos, afinal instauram uma problemática que não será demarcada apenas pelo que a imagem promove, mas também pelo caminho da imagem, sua circulação e as formas de consumo, assim como os contextos históricos no qual se insere.

O debate a ser articulado neste capítulo utilizará um grupo de filmes que foram feitos para disputar a narrativa, mas com diferentes estratégias e também com diferentes linhas de força quanto ao que as imagens propõem fazer. Partir da dimensão narrativa, supõe uma relação com a estética, assim como com uma ética. Em outras palavras, a história que se conta carrega em sua enunciação um posicionamento perante o acontecimento. Por oposição, é possível ler o

cinema militante como aquele no qual a narrativa pressupõe convencer os sujeitos de uma determinada posição político-ideológica. Nesse viés, esse cinema é reiteradamente criticado por assumir uma matriz simplificada de pensamento, achatando, com isso, os seus objetivos. Esse tipo de produção pode ser lido como propaganda ou panfleto.

O termo *panfleto* caminha recorrentemente associado ao que seria uma redução das complexidades e a persuasão unilateral da propaganda. Ou seja, algo que não conseguiria ultrapassar uma mensagem encapsulada de partida. Por esse viés, o panfleto seria apenas uma superfície estática, que não ofereceria motivação adicional ou deslocamento, uma vez que parte de um campo político preestabelecido. No entanto, a forma narrativa do documentário, que é amplamente reconhecida por sua relação com o real, tem vínculos históricos com a propaganda e o panfleto. “Na ética que norteia o documentário clássico, não há contradição em se fazer propaganda desde que as asserções estejam dentro do campo ideológico considerado positivo pelo sujeito que enuncia” (RAMOS, 2008, p. 62). No entanto, há uma ambivalência fundadora nessa matriz, que será desdobrada nas formas contemporâneas da imagem documental. Segundo o Ramos, se a definição de documentário partir do conceito de verdade, afirma-se um circuito fechado “[...] que não nos tira do lugar” (idem p. 62).

Existem asserções falsas e verdadeiras (logicamente falando, por exemplo) e os enunciados da narrativa documentária são compostos por ambas. Estamos definindo documentário como forma imagético-sonora que enuncia asserções, entendidas como *documentárias*, para o espectador (na medida em que esse espectador as recebe e as define enquanto tais, a partir de indexação social). É nesse sentido que definimos a asserção documentária como descolada da *verdade*, suposta enquanto entidade lógica impessoal. Sejam verdadeiras ou não as asserções, é o modo assertivo que define o documentário. O mesmo raciocínio deve valer para a propaganda. O que para alguns é *propaganda* para outros é *verdade*, e vice-versa (RAMOS, 2008, p. 62).

É desta ambivalência fundadora, num imbricamento entre persuasão e mitos de uma verdade neutra, que se fundam as disputas narrativas. Não há uma entidade externa e imparcial que possa determinar o que é verdade, ou mesmo qual o caminho estratégico para a emancipação social. Trago para esta investigação o documentário porque o gênero está no centro dos debates políticos do cinema. O que proponho, portanto, é olhar para os jogos de forças de uma investigação estético-política na narrativa militante que se utiliza do formato do documentário. Como afirma Brenez, “[...] o cinema de intervenção existe apenas na medida em que levanta questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, que imagem e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens ela se confronta? Por que? Ou, posto de outro jeito, que história queremos?” (BRENEZ, 2013, p. 05 e 06).

Com esses questionamentos, a autora desenha premissas fundamentais para o cinema político e o político no cinema, instaurando uma responsabilidade quanto à maneira de respondê-las. Pressupõe que se parte das relações entre si e o mundo num dado momento histórico, sensíveis ao impacto e implicados no gesto de sublevarem-se perante às injustiças com as quais se deparam. Assim, a pesquisa antropológica das imagens não se encerra na formulação da narrativa, mas segue dos modos de produção para a circulação e a recepção, seja do que é lido como documentário, propaganda ou panfleto, assim como no seu compartilhamento ou no seu descarte.

5.1 Quando o cinema toma posição

Barbara Lino e Cristiano Borba Nascimento (2017) estabelecem um interessante método de leitura dos filmes produzidos no Recife nos últimos anos vinculados ao debate sobre o direito à cidade. Os autores organizam uma cronologia de acontecimentos no plano da gestão urbana relacionando-os aos acontecimentos do campo do cinema em Pernambuco. Ou seja, comparam historicamente marcos da legislação urbana recente, assim como ações de mobilização social e embates públicos, com a retomada do cinema brasileiro em Pernambuco, que tem como um marco inicial o longa-metragem *Baile Perfumado* (1996). Como resultado, encontram uma sugestiva relação entre as alterações na paisagem urbana e as representações cinematográficas da cidade, a partir de uma legislação que permite uma intensificação da verticalização e que é aprovada curiosamente no mesmo ano de 1996.

Lino e Nascimento (2017) fazem um levantamento dos filmes produzidos entre 1996 e 2016⁴² que abordam a questão urbana de alguma forma, articulando essas produções nessa tabela cronológica relacional. Essa análise aponta que numa primeira fase, de meados dos anos 1990 até final dos anos 2000, os filmes expressam em suas narrativas uma crítica ao modelo de verticalização da cidade. Boa parte dessas produções foram realizadas por meio de financiamento público, através dos editais do Funcultura, promovidos pela Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. A retomada da produção audiovisual em Pernambuco vem impulsionada por uma trajetória histórica de ciclos cinematográficos; um movimento como o

⁴² Os próprios autores registram as dificuldades de acesso aos arquivos dos filmes, o que pode ter deixado alguma omissão entre os títulos.

Manguebit, que impacta o cenário musical e cultural; e as políticas públicas que impulsionam a produção cinematográfica a partir da retomada do cinema brasileiro⁴³.

Lino e Nascimento afirmam que, se num primeiro momento os filmes trazem esse olhar crítico mais como expressão de um incômodo com as desigualdades sociais e com a violência operacionalizada por essa cidade vertical que se construía, num segundo momento o cinema passa a tomar posição mais direta e se associar aos movimentos sociais de contestação desse modelo. Além do amadurecimento da mobilização pelos direitos urbanos, Lino e Nascimento trazem também para a reflexão as transformações nos meios comunicacionais com maior permeabilidade e uso da internet como plataforma de escoamento para produções emergentes. O cinema de urgência, como os autores o designam, se utiliza das redes digitais em consonância com as estratégias dos movimentos sociais aos quais se associam.

Velho Recife Novo (2012)⁴⁴, curta-metragem produzido por Luís Henrique Leal, Caio Zatti, Cristiano Borba (vide Cristiano Borba Nascimento) e Livia Nóbrega, é um dos filmes desse momento de tomada de posição. Como já vimos ao longo desta dissertação, a produção audiovisual militante extrapola os sujeitos criativos do campo do cinema — nesse caso, dois dos realizadores são arquitetos. A articulação com outros sujeitos de outras áreas de pesquisa é central ao desenvolvimento de um cinema de ocupação, que em *Velho Recife Novo* apresenta uma aproximação com estudiosos da cidade no ambiente acadêmico.

⁴³ Vale ressaltar que, nesse período, Pernambuco desponta como um dos principais polos de realização audiovisual autoral e independente do País. Diversos estudos já realizados mostram que isso se dá por uma variedade de fatores articulados entre si, como, por exemplo, a mobilização da classe audiovisual para a construção e proposição de políticas públicas e a disposição do Estado para assimilar essas ideias e implementá-las com recursos crescentes para dar sustentação a essa produção. O fomento de filmes como indicado pelas entidades representativas da sociedade civil tem um marco numa carta da Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-metragistas em Pernambuco / Associação Pernambucana de Cineastas – ABD-Apecí. A proposta contida nesse documento de 2007 aponta para uma descentralização nas verbas para produção e a sua diversificação entre as etapas de desenvolvimento de projeto, realização, finalização, distribuição e difusão, atividades de formação, manutenção de cineclubes, pesquisa e preservação de acervos.

Há entre as categorias de fomento ainda a divisão dos recursos entre curtas e longas-metragens, programas para TV, séries e interprogramas. Ao longo dos anos outras variações foram sendo introduzidas, como cotas regionais (visando a interiorização da produção e das demais atividades), e mais recentemente a adoção de ações afirmativas, potencializando a realização de filmes por sujeitos historicamente excluídos dos espaços de autoria, como mulheres, negros, indígenas e pessoas com deficiência.

Não deve ser deixado de lado para esta análise também o histórico de produção audiovisual no Estado, que já havia passado por alguns “ciclos” importantes de realização cinematográfica. Alexandre Figuerôa (2000) faz um levantamento histórico dos ciclos do Recife — período que vai de meados da década de 1920 até meados dos anos 1930, quando foram realizados 13 longas-metragens na cidade — e o ciclo do Super-8 — que ocorreu nas décadas de 1970 e 1980, com a intensa produção de curta-metragem no formato 8 mm, notadamente filmes com características experimentais, etnográficas e políticas. Ou seja, a história cinematográfica de Pernambuco o colocava em uma posição estratégica, uma vez que nos anos 1990 havia um produtivo contato e contágio entre diferentes gerações de cineastas e a perspectiva de novos realizadores, o que vem se confirmando a cada ano. A esse contexto histórico, adiciona-se um movimento cultural que emerge também nos anos 1990, o Manguebit. O mangue mistura música, moda, design, num imbricamento entre culturas urbanas contemporâneas e ritmos tradicionais, como o maracatu, o coco e a ciranda, e a música pop.

⁴⁴ Disponível em: <<https://vimeo.com/40913933>>. Acesso em: 28 maio 2018.

O filme articula, com depoimentos de pesquisadores, professores universitários e especialistas em urbanismo, economia, história, ciências sociais e políticas, um discurso científico sobre a cidade neoliberal. O uso dos depoimentos de pesquisadores de diferentes áreas é articulado de maneira a criar uma unidade discursiva, reforçando a “voz” da autoridade. Essa voz da autoridade remete ao modelo clássico, segundo o qual o documentário deveria ter uma dimensão educativa, de transformação social. O gesto do filme expressa, então, uma intenção predeterminada: usar o que historicamente se designou como uma elite do pensamento. É racional, é argumentativo, justamente pelo uso dessa autoridade articulada na tela, com ritmo narrativo para não se tornar enfadonho e abrindo espaço para ilustrações convincentes.

Rapidamente, o filme ganhou centenas de compartilhamentos, chegando a cerca de 30 mil visualizações em seu link no Vimeo nos primeiros meses. Hoje, o filme acumula mais de 70 mil visualizações. Até aquele momento, poucos filmes lançados de forma autônoma nas redes sobre o tema do direito à cidade e do planejamento urbano tinham tido tanta repercussão. Como é revelado por Nascimento et al. (2013), o filme nasce de um contexto social, político e econômico.

No Recife, a partir de meados da primeira década dos anos 2000, havia um cenário que, para os mais sensíveis, mostrava-se, no mínimo, preocupante: depois de cerca de quase cinco décadas de estagnação econômica e índices alarmantes de violência, entrava-se em um ciclo de rápida retomada e impensável crescimento em paradoxal contraposição à crise financeira mundial que se instalava àquela época. E, numa cidade com elevados índices de pobreza e com um ambiente de certa insegurança — impossível andar a pé em suas ruas —, a imagem de uma nova cidade, materialmente pujante e representativa desse renascimento, começava a ganhar força. O mercado de empreendimentos imobiliários e a sua publicidade, sempre focada no desespero da classe média, ofereciam produtos evidentemente imediatistas e urbanisticamente irresponsáveis, reproduzindo o modelo de construção de cidadelas verticais muradas que protegeriam as pessoas de bem e os seus vários automóveis de um entorno urbano sujo e mendicante (ou presumidamente violento) (NASCIMENTO et al., 2013, p. 01).

O filme elabora uma consistente produção conceitual da paisagem que foi abordada no capítulo 1, a cidade neoliberal, processos de gentrificação e exclusão social. Faz isso com uma diversidade de olhares, uma vez que o curta se utiliza de oito pesquisadores para essa construção narrativa. Mas o que proponho é uma reflexão sobre um incidente ocorrido durante uma das exibições do filme e que é abordado também por Nascimento et al. (2013). Assim, transcrevo um trecho do artigo para estabelecer essa proposição.

É nesse contexto que cabe retornar às questões levantadas no debate pós-exibição de *Velho Recife Novo*, no Janela Internacional de Cinema do Recife, em novembro de 2012, dimensionando as implicações sociais da discussão num longo prazo:

— [...] é muito interessante fazer essa crítica nos filmes, mas parece um tanto inocente... há várias críticas acadêmicas, mas elas parecem não sair desse universo... não tenho dúvida de que os viadutos vão ser construídos⁴⁵, o Novo Recife vai ser construído... e aí, de que adianta colocar esse discurso da academia se as coisas já estão decididas, se a população quer esses projetos? (Fala de membro da plateia)

— Na proposta do filme não há inocência. O discurso que você diz ser “de academia” não é recente e é resultado da dedicação intensa de pesquisadores a questões durante longo período de estudo. Há artigos publicados por aquelas pessoas que depõem no filme há mais de dez ou quinze anos já antevendo essa situação que só agora, por meio da comunicação ou do cinema, um número maior de pessoas começa a compreender e demonstrar interesse. Uma das estratégias do planejamento urbano é fomentar, construir um debate, estabelecer uma dimensão crítica da cidade... é dotar a população de conhecimento sobre a cidade para que qualquer outra ação ou intervenção tenha substrato em que se agarrar. Ninguém é inocente de acreditar que o filme vai impedir viadutos ou arranha-céus, agora. O filme não é inocente porque é visto como um ato de planejamento urbano, uma disciplina que trabalha com o tempo, com o pensamento, com longos prazos. O filme não é um devaneio estético ou uma reclamação inocente, é um ato intencional e estratégico de planejamento, mesmo que feito por quem está fora do governo ou das empresas. (Fala de membro da plateia) (NASCIMENTO et al., 2013, p. 02).

Os dois espectadores citados operam em polos opostos quanto às funcionalidades da narrativa. É do contato entre essas duas posições que o gesto do filme se realiza. As posições antagônicas, expressas num debate pós-filme, servem como uma agitação, uma agitação do pensamento. Silenciosamente, ou ruidosamente, os presentes se questionam, e quando se questionam não é que ponham em perspectiva apenas a eficácia do filme, mas as próprias possibilidades de cada um em articular outros gestos que determinem o trajeto no qual se responderá à pergunta central: o que um filme pode fazer fazer?

Nessa perspectiva, a dinâmica de contato com uma imagem, que não é só informativa, mesmo que possa ser argumentativa e bem elaborada, pode até ser convocatória, mas a potência reside na imagem que o filme projeta de seus espectadores em ato. Dessa forma, posso dizer que o espectador que afirma a inutilidade do filme delega às imagens uma responsabilidade. Por uma operação de negação, ele também afirma a potência das imagens. Na perspectiva do outro espectador, o que se evidencia é que a imagem sobre a qual o filme opera não é a da tela, mas a imagem da cidade na qual o sujeito se vê. Esse espectador inclusive enxerga o filme como “um ato de planejamento”. Essas duas perspectivas distintas estão contidas na narrativa, que tem assim uma potência de transbordamento. Os aspectos articulados pelo discurso formulariam

⁴⁵ O espectador faz menção aos viadutos planejados para serem construídos numa das principais vias do Recife, a Avenida Agamenon Magalhães. A mobilização social e política, no entanto, conseguiu barrar a construção, e o projeto foi descartado. Há, no capítulo 1, uma menção a esse caso na publicação do grupo Direitos Urbanos em comemoração ao Ocupe Estelita +1.

uma força de produção entre o espectador e a tela, tanto em seu polo negativo quanto afirmativo, simplesmente por terem suscitado esses comentários antagônicos.

Ao longo do processo de disputa sobre a produção da cidade, é justamente o bloqueio dessa potência antagônica, um certo marasmo contemplativo, que impede a visualização de gestos individuais e coletivos na cidade para transformá-la. Deixa-se para o mercado a hegemonia dessas ações. Esse bloqueio é operacionalizado pelo capital imobiliário através de um mecanismo transcendente da imagem e com isso delega-se à cidade neoliberal, ou à sua imagem, um poder, como se a imagem da cidade pudesse se fazer fora de nós mesmos. Para afirmar esse poder, o capital impõe muros altos, guarita com segurança, mecanismos de vigilância eletrônica, a altura dos prédios, sistemas automatizados com portões eletrônicos sonorizados.

Também de forma transcendente o capital imobiliário argumenta que todo esse aparato de segurança funciona como uma reação a uma violência exterior. Com essa operação discursiva, afirma-se uma divisão, na qual os sujeitos que vivem nesses prédios não seriam sujeitos dessa violência, mas apenas receptores ou vítimas (“pessoas de bem”). Mesmo que esses “sujeitos de dentro” se compadeçam da violência que ocorre àqueles que não podem estar dentro do cercamento do condomínio, caberia aos “sujeitos de fora” a responsabilidade pela violência que “vem de fora”. Ou seja, a arquitetura nesse caso opera como um instrumento de divisão social — o dentro e o fora.

Essa necessidade por uma determinada segurança murada é criada justamente pela afirmação de uma cidade transcendente, aquela que está para além do que poderá ser visto, como um ser que deve ser bloqueado, mesmo que ainda exista, mas que só existe fora. Bloquear as visibilidades, operar a cidade a partir desses pontos cegos, seja da distância de cima ou das janelas dos carros ou de dentro dos shoppings, é uma tentativa de tornar invisível essa cidade com a qual o condomínio se confronta queira ou não queira. Daí a sua transcendência — essa cidade não é vista, mas supostamente está em todo lugar lá fora.

Figura 54 – Fotograma do filme *Velho Recife Novo* (2012).



Disponível em: <<https://vimeo.com/40913933>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Essa operação de bloqueio é atravessada pelos pesquisadores em *Velho Recife Novo*, de forma que produz um comum comunicativo e informacional, ao desenharem uma imagem de potência (um “ato de planejamento”). O discurso dos pesquisadores inverte as chaves dessas visibilidades transcendentais para suas chaves imanentes, porque agita os desejos dos espectadores. No convite que fazem para imaginar uma cidade atual, e não virtual, a forma de olhar para o espaço traz o resultado imanente do que os muros operacionalizam.

É factível que todo esse debate aqui proposto sobre a cidade transcendente e imanente seja descartado como uma leitura contaminada pelo olhar desejoso deste sujeito que escreve, portanto afirmo uma outra operação, mais primária do filme. A peça oferece argumentos para quem deseja pensar uma outra cidade partindo do pressuposto de qual é a cidade que se vive no presente e qual cidade se deseja viver no futuro. Essa decisão não é individual, como nos mostrou Harvey (2014). Uma cidade se faz coletivamente, sendo o direito à cidade um direito mais coletivo do que individual. O gesto do filme coletiviza uma tomada de posição.

5.2 Recife, cidade roubada: documentário urgente, propaganda, panfleto

Recife, cidade roubada (2014)⁴⁶, realizado por Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien, com o movimento Ocupe Estelita, parece expressar de forma mais direta um gesto panfletário. Retomando o viés crítico

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em: 28 maio 2018.

estabelecido em *Velho Recife Novo*, pretende-se ainda mais incisivo. Um apresentador, o ator Irandhir Santos, é convocado como personagem articulador da narrativa, que irá problematizar o conceito de “novo”. Logo nos primeiros momentos do filme, o narrador afirma: “Nem tudo que é novo é bom. Nem tudo que é novo é novo”.

O filme articula a narração, com entrevistados especialistas dos campos jurídicos e urbanísticos, mas também personagens da cena cultural e moradores de comunidades que sofrem com a especulação imobiliária. Todos falam de frente para a câmera, num discurso roteirizado, coeso. As imagens são amplificadas com uma trilha sonora orquestral. Do início ao fim, *Recife, cidade roubada* reafirma a sua posição diante da disputa, afirma esse lugar para a produção de um impacto discursivo. O cinema, linguagem fabricada também como uma máquina ideológica, assume assim um papel além de ambíguo, sinuoso.

Figura 55 – Valdimarta Lino em depoimento para *Recife, cidade roubada* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em: 28 maio 2018.

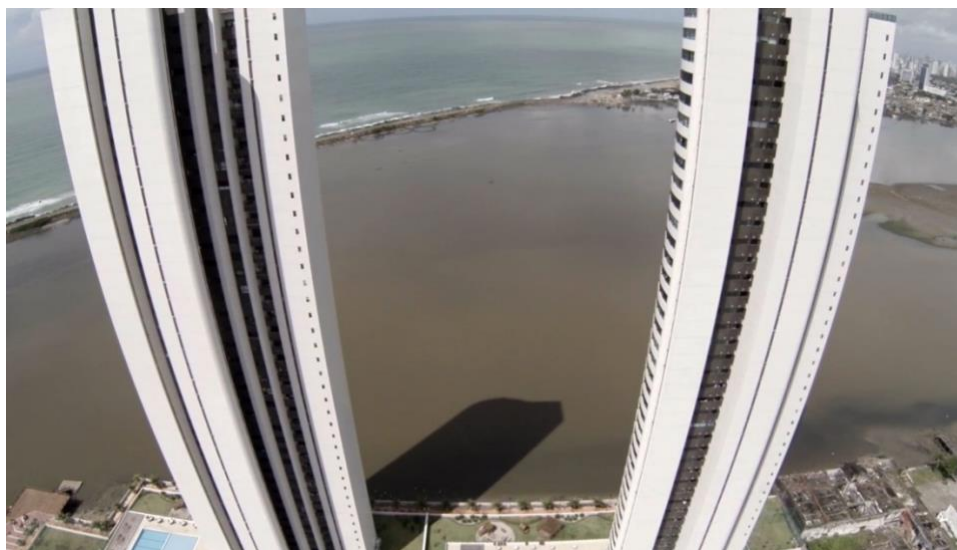
Figura 56 – Irandhir Santos em depoimento para *Recife, cidade roubada* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Talvez para examinar de maneira mais produtiva esse gesto, precisemos adentrar um campo histórico do cinema enquanto uma ferramenta de guerra. Por que falo em guerra? Porque mesmo que não haja um conflito armado ou de violência direta entre os sujeitos, há uma disputa na qual subjaz uma violência latente entre campos opostos. Essa violência consiste na forma como uma interpelação do outro se dá pelas linhas discursivas de uma verticalização. Ou seja, o movimento social se inflama, e com isso se aglutina, se sobrepõe, na tentativa de aumentar artificialmente o seu poder. Como sabemos, o poder não está em lugar algum, não é um objeto, mas dinâmica relacional que se dá entre os sujeitos. À medida que o discurso panfletário se assume enquanto suposto gesto de poder, o dispositivo operador dos agenciamentos neutraliza suas premissas em alguma medida, mesmo que sejam as mais legítimas. A imagem de poder, nessa versão que parece usar as armas do opositor, carrega o seu próprio desenlace. O gesto do filme de certa forma institucionaliza o discurso do movimento social.

Figura 57 – Fotograma de *Recife, cidade roubada* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em: 28 maio 2018.

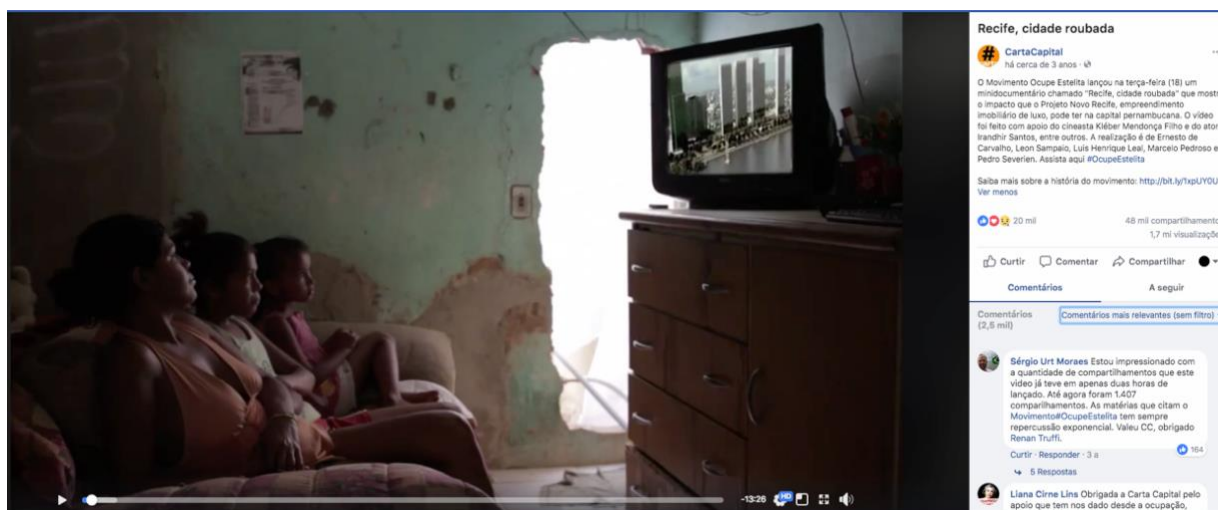
Figura 58 – Fotograma de *Recife, cidade roubada* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Isso se dá de forma matemática? Não. É possível calcular o quanto uma imagem postula o poder em detrimento de sua potência? Não. *Recife, cidade roubada* é um dos filmes mais vistos dos que foram produzidos com o Movimento Ocupe Estelita. Sua reprodução num post da *Carta Capital* no Facebook tem hoje mais de um milhão e setecentas mil visualizações e 48 mil compartilhamentos. Pode-se dizer que é um êxito em termos numéricos e de circulação. Foi exibido nas TVs públicas de Pernambuco, em festivais de cinema e mostras temáticas. Mas o que está em jogo é uma outra dimensão da imagem.

Figura 59 – Print da página da *Carta Capital* com a publicação de *Recife, cidade roubada*.



Fonte: Disponível em: <<https://www.facebook.com/CartaCapital/videos/844546918900057/>>. Acesso em: 1º mar. 2018.

A máquina que está em operação nas dinâmicas urbanas é, sim, uma máquina de guerra, mas não aquela que indica um opositor claro. O inimigo está disperso. A sua face nunca é plenamente vista, uma vez que haverá sempre um novo dispositivo para ativar uma onda de medo e adesão à máquina produtora da cidade neoliberal. Para isso, a cidade precisa estar permanentemente à disposição para ser modificada segundo os interesses estratégicos do desenvolvimentismo econômico. Nessa espiral de mudança, não resta espaço para o que incomoda, para os corpos que resistem, para o que se anuncia como gesto de participação social. Em certa medida, a postura de combate que *Recife, cidade roubada* anuncia é a força que o desarma. A denúncia do que está acontecendo não funciona por si para a produção de uma outra cena. Demonstra em parte uma impotência. Um jogo onde o melhor narrador não será o vencedor.

Em primeira e última instância, a disputa narrativa se dá por uma projeção. Qual a imagem que irá ocupar o espaço do Cais José Estelita? Enquanto o consórcio Novo Recife, com a disponibilidade de recursos financeiros e projeto unilateral, produz maquetes virtuais para apresentar essa imagem, o Movimento Ocupe Estelita articula a produção de uma imagem coletiva em disputa. Essa imagem ainda não se fez e de certa forma nunca poderá se estabilizar, uma vez que o exercício democrático, em sua acepção enquanto democracia direta e participativa, não prevê uma imagem estática, mas uma imagem em permanente transformação, uma imagem movente. A disputa, na perspectiva dos direitos urbanos e do direito à cidade, recai exatamente sobre a possibilidade de reinvenção e de recriação dos espaços coletivamente. Essa dimensão toma conta de um debate público que ocorre numa disputa acirrada de comunicação. Os argumentos positivos para empreendimentos como o Novo Recife são a modernização, a revitalização, a oferta de empregos, a qualidade técnica do projeto, o conforto oferecido às pessoas que poderão morar nesses lugares. Uma síntese desses argumentos e uma problematização crítica pode ser lida em Amorim e Loureiro (2005), que analisam argumentos favoráveis aos projetos da Torres Gêmeas a partir de artigos publicados nos jornais locais, antes da construção dos prédios.

Diz o autor que as “vozes precipitadas e intolerantes” (sic) daqueles que ousaram discutir o empreendimento seriam “inconsequentes como instrumento de persuasão de ideias”, e, se ecoadas em outras plagas, “a humanidade estaria privada da pirâmide do Louvre; do Arco Quadrado de La Defense; da Biblioteca Nacional; e até, provavelmente, da própria torre Eiffel”. A comparação foi, no mínimo, infeliz, posto que os impactos destas obras não são comparáveis nem entre si e nem ao caso do Recife. [...] Outros argumentos foram ainda levantados, em debates livres e conversas informais pela cidade, além do argumento da modernidade, ressaltado na propaganda

(e que está associado a progresso, ou ousadia tecnológica) (AMORIM & LOUREIRO, 2006, p. 10).

Me volto para esse debate das Torres Gêmeas porque ele é evocado no filme e porque serve para ilustrar um tanto do aparato argumentativo que é mobilizado para descredenciar o movimento social. Se, por outro lado, o movimento é criticado porque não apresenta propostas para a área, é essa negação que também alimenta uma mobilização e faz do acontecimento social uma força que transborda essa não imagem.

As restrições para a prática democrática são imensas, tanto do ponto de vista institucional, com suas câmaras de poder profundamente tomadas pelo mercado, quanto pelo desafio social de articulação das diferenças entre os grupos de produção da cidade. A responsabilidade do movimento social para produzir mudança não é apenas arregimentar as pessoas para uma causa estável, mas é produzir uma dinâmica organizacional que possibilite o trânsito entre o que a participação direta requer e as estratégias de intervenção urbana possíveis. É uma luta dupla. Em um plano, o de fazer-se democrático em sua própria ação e combater os desmandos do poder institucional petrificado ao longo de toda uma trajetória de distanciamento da sociedade e redução da participação através do mecanismo isolado do voto. Por outro, afirmar a negação, a recusa, como um passo necessário para a abertura das possibilidades. E isso *Recife, cidade roubada* faz enquanto panfleto. “Até mesmo enquanto forma breve, o panfleto faz então surgir, no cerne de seu *apelo à ação*, algo como um *páthos* condensado: um *lirismo do gesto*, poderíamos dizer, mas inerente à própria decisão política de se levantar” (DIDI-HUBERMAN, LEVANTES, p. 374).

5.3 A imagem desobediente

*Audiência pública (?)*⁴⁷ (2014), de Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien, começa a ser realizado a partir de uma das últimas audiências públicas sobre o projeto Novo Recife. As audiências eram uma reivindicação central do Movimento Ocupe Estelita que pedia debate com a população e participação popular. A audiência que é objeto do filme tinha como pauta principal colher informações e posicionamentos da sociedade para um “redesenho” do projeto Novo Recife. Devido à

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

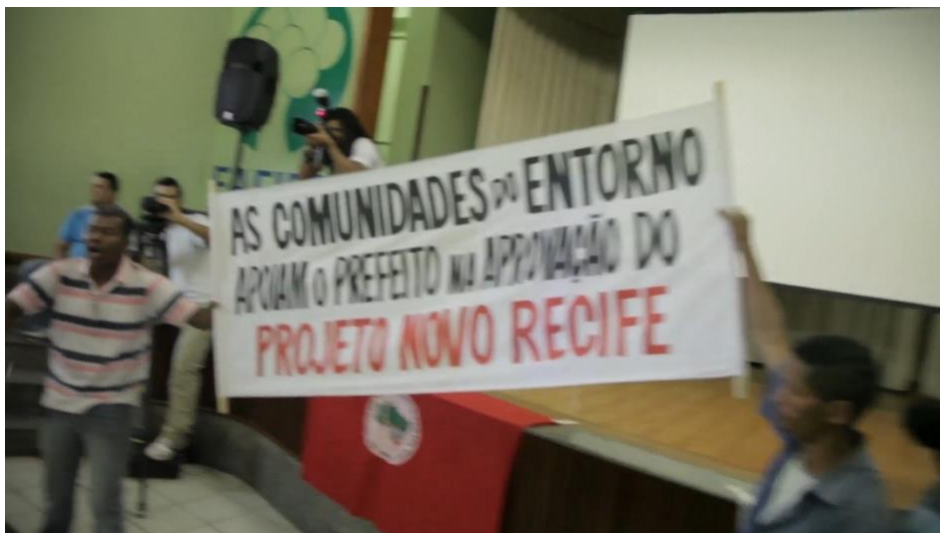
intensidade da disputa, tanto o Movimento Ocupe Estelita quanto o consórcio Novo Recife realizam uma grande mobilização para o encontro.

O capital imobiliário, experiente nesse tipo de dinâmica, ativa um procedimento ao mesmo tempo perverso e eficaz: paga moradores de uma comunidade pobre dos arredores do Cais José Estelita e que será uma das mais afetadas, a comunidade do Coque, para formarem uma claqué em 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 de estarem ali, se conhecem o projeto Novo Recife. As respostas dos entrevistados 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?

A complexidade desse questionamento fará com que a narrativa não se limite às situações filmadas no dia da audiência, trazendo para a tela imagens históricas, assim como operacionalizando um trânsito das imagens do acontecimento. Explicarei melhor esses termos mais adiante. Por enquanto, gostaria de ressaltar a instauração desta cena, que a mídia corporativa em sua consciente leitura das superfícies irá dar vazão: a comunidade, pobre, preta, seria a favor do Novo Recife, enquanto o Movimento Ocupe Estelita, branco e de classe média, seria 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 ou representatividade alguma e que funcionavam como agentes do capital.

Figura 60 – Um dos líderes comunitários do Coque abre uma faixa a favor do projeto Novo Recife. Fotograma de *Audiência pública (?)* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 61 – Fotograma de *Audiência pública (?)* (2014): justaposição de uma imagem filmada no Coque com a maquete virtual do Novo Recife.



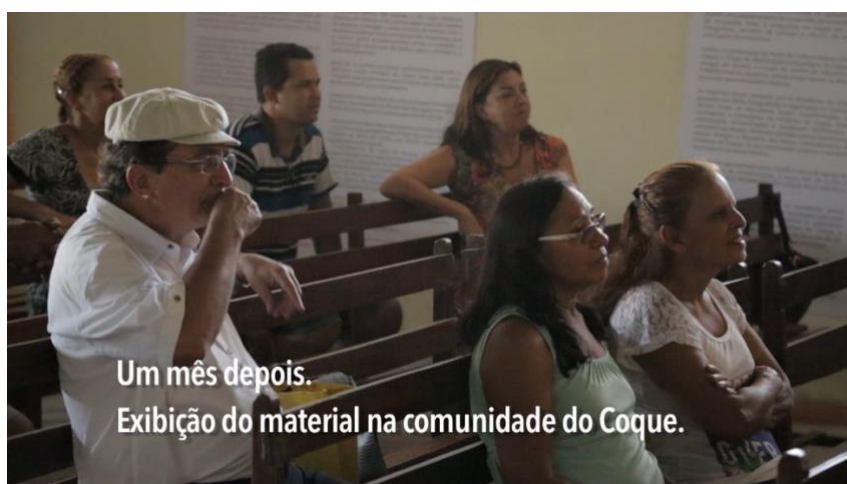
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

O filme se utiliza da experiência de processos de compartilhamento de autoria numa outra chave: nesse caso, há a necessidade de partilhar a leitura das imagens produzidas no dia da audiência. Não poderíamos ser nós, essa classe média, a estabelecer uma significação 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 espectralidade de um outro, convidando-o a

uma leitura compartilhada. Chega-se, com isso, a um circuito de potência que sobrepõe o corpo-câmera à autoria compartilhada e à narrativa de intervenção. O gesto do filme é o de produzir uma dobra histórica e imagética. As imagens precisam circular, ser apresentadas à comunidade de origem dos sujeitos filmados para serem significadas. Aqui 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. Os realizadores são tão autores quanto objetos através da imagem. Uma comunidade audiovisual se funda no filme. Isso estaria ligado a uma possibilidade de atravessar as imagens e fazer contato com as pessoas.

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).

Figura 62 – Fotograma de *Audiência pública (?)* (2014): exibição das imagens captadas durante a audiência pública para moradores do Coque.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Quando falo de uma imagem desobediente no título deste trecho da dissertação, não é que evoco a imagem da desobediência civil (uma representação da desobediência). É gesto do filme desobedecer a imposição de uma significação para a imagem política criada na audiência. Isso começa pela disposição dos realizadores de observarem a complexidade do acontecimento e de agirem sobre esse acontecimento. Que ônibus são esses que chegam com os moradores do Coque? O gesto de ir até essas pessoas e indagá-las serve para estabelecer o dissenso, desestabilizar a imagem encenada para as câmeras da mídia corporativa. No entanto, o gesto dos realizadores e de outros ativistas de conversarem com os participantes da audiência que

vieram nos ônibus pagos pelo consórcio é igualmente complexo. Está em operação uma trajetória histórica, diferenças de classe, de cor, de gênero. Logo, a busca por um diálogo se transforma em conflito com a ação de líderes comunitários que se engajam em demonstrar a oposição ao Ocupe Estelita para as câmeras. O conflito ganha contornos mais expressivos já antes do início da audiência, quando um dos líderes comunitários responde a esses contatos puxando uma vaia para o Estelita. Essa reação parece extremamente legítima em sua aparência, tanto quanto a intransigência de militantes do movimento em discursos afirmativos.

Figura 63 – Fotograma de *Audiência pública (?)* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Num dos momentos desse embate, Marcelo Pedroso vira a câmera para si enquanto conversa com um grupo de jovens que vieram nos ônibus. O realizador tenta estabelecer pontos da argumentação que seriam convergentes. O olhar de uma senhora mais velha que observa a conversa com desconfiança é revelador não só dos mecanismos de opressão que estão em operação com a estratégia dos ônibus, mas também da desconfiança de uma diferença de classes. Após escutar o diálogo e perceber que haverá uma convergência entre os sujeitos, a mulher pede para os jovens ficarem calados.

Figura 64 – Fotograma de *Audiência pública (?)* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

A investigação do espaço exterior à audiência, quando os militantes pró e contra o Novo Recife se misturam, indica as contingências históricas desse tipo de contato. Não há espaço e não há tempo para produção de relações mais horizontais. Isso vai permanecer nas falas na audiência, quando expressam discursos prontos a favor e contra o projeto. As superfícies identitárias entre brancos e pretos, pobres e ricos, são o suficiente para a mídia corporativa fazer uma foto e uma legenda, estabelecendo a desconfiança e a suposta ilegitimidade do Movimento Ocupe Estelita. Vale pontuar que, nessa audiência, o consórcio Novo Recife, seguindo uma estratégia estabelecida inicialmente pelo Ocupe Estelita, instala um link de transmissão ao vivo. Enquanto a transmissão via streaming do MOE é corporal, é feita pelos corpos dos militantes que se aproximam dos discursos, carregam o dispositivo nas mãos, a do consórcio é a de uma câmera colocada num tripé no andar de cima do auditório, mantendo assim uma suposta neutralidade sobre o acontecimento. Uma complexa dobra dos dispositivos de visibilidade e transparência.

O gesto de *Audiência pública (?)* para confrontar essa complexidade é se voltar para as imagens. Também no sentido histórico, daí a apresentação de imagens de um outro tempo histórico no início do filme. É preciso atravessar a imagem atual na direção de um passado histórico sobrevivente. De certa forma, o filme constela imagens do passado para afirmar a potência das imagens do presente. O gesto do filme é promover uma antropologia histórica das imagens para sustentar essa sobrevivência das desigualdades e das complexidades em momentos de disputa como estes. Para não encerrar a imagem em um único plano de

significação, uma armadilha criada pelo consórcio com a mobilização dos participantes trazidos nos ônibus, é preciso complexificar as imagens. Recorro a Didi-Huberman em sua abordagem do método iconológico de Aby Warburg para dialogar com o procedimento de constelação de imagens.

O atlas warburgiano é um objeto pensado a partir de uma *aposta*. A aposta de que as imagens, agrupadas de uma certa maneira, nos ofereceriam a possibilidade — ou melhor, o *recurso* inesgotável — de uma releitura do mundo. *Reler* o mundo: vincular de modo diferente os pedaços díspares, redistribuir a sua disseminação, um modo de a orientar e de a interpretar, é certo, mas também de a respeitar, de a *remontar* sem pretender resumi-la nem esgotá-la. Mas como é que isso é possível na prática? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19–20).

Didi-Huberman se refere ao *Atlas Mnémossine*, de Aby Warburg, no qual a formação das pranchas de imagens revelava um determinado páthos entre imagens por associação. Warburg buscava a sobrevivência desse páthos em imagens ao longo da história. Ao atualizar uma imagem, ou abri-la em seu tempo, aponta-se muito mais para identificação das constelações possíveis com um páthos do que a descoberta de uma fórmula preestabelecida de encontro do ponto originário. É na identificação desse *páthos* que se inicia o processo de associação. À sua maneira, *Audiência pública (?)* cria uma constelação de imagens para abrir as imagens do presente.

Figura 65 – Fotograma de *Audiência pública (?)* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 66 – Fotograma de *Audiência pública (?)* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 67 – Fotograma de *Audiência pública (?)* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 68 – Fotograma de *Audiência pública (?)* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 69 – Fotograma de *Audiência pública (?)* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 70 – Fotograma de *Audiência pública (?)* (2014).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Mas não encerra a sua disposição por uma partilha aí. É no trânsito entre as imagens, que são levadas até a comunidade do Coque para uma sessão de análise, que o filme articula essa potência histórica com o presente. Os depoimentos realizados nesse visionamento coletivo do material servem para revelar a engrenagem por trás da ida de moradores do Coque e a ação de um líder comunitário submetido ao capital imobiliário. Esse movimento de levar as imagens pressupõe uma busca por novas alianças possíveis.

É comum, ao abordarmos o tema da imagem política, nos voltarmos para imagens de coletividade. Em certa medida, a política se constitui enquanto espaço de determinação do grupo em seu esforço comunitário ou em disputas abertas nas relações de poder. No entanto, na experiência de produção de *Audiência pública (?)*, um outro aspecto, talvez menos recorrente, se mostrou para mim. O indivíduo, ao longo da história política, foi muitas vezes invisibilizado por narrativas de totalização dos atos coletivos, criando-se assim uma personagem coletiva ou

um sujeito histórico, *vide* o proletariado ou as elites. Quando citei o conceito de multidão elaborado por Hardt e Negri, ao longo desta dissertação, o fiz por entender que os autores fazem um esforço em falar para além de uma generalização — “singularidades que agem em comum” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 146). Mas não é um conceito que responde exatamente ao afeto ativado pelas imagens. A relação entre as imagens vem de um transbordamento. O que se vê são indivíduos até certo ponto isolados, não conectados com a multidão, mas que, no esforço de partilha das imagens, buscam produzir coletividade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um levante é geralmente um acontecimento pontual. Tem um fim. Seu fracasso é parte intrínseca de sua definição. Consequentemente, mesmo que um levante não atinja seus objetivos, ele “entra para a história”, o que em si já é uma realização, um evento discursivo com repercussões afetivas. [...] Um levante sempre cita um outro e é animado por imagens e narrativas do anterior (BUTLER, 2017, p. 31).

O trajeto desta investigação não me traz a um apanhado de resultados estáveis. A paisagem social, subjetiva e conceitual na qual transitamos permanece em movimento. Dessa forma, trago para estas considerações finais indicativos reflexivos, apontamentos sobre linhas de força moventes e mais alguns acontecimentos a serem adicionados nesta cartografia como levantes que citam outros levantes.

*

O que é que sobrevive nesse circuito de ações audiovisuais ou de gestos político-cinematográficos? O que acontece quando a materialidade da ocupação e desses encontros fica para trás? É uma questão difícil de se processar, uma vez que muitas das lutas resultam em tensionamentos que nem sempre levam à conquista do que é reivindicado. Grupos se esfacelam. O cansaço e o desentendimento podem desarticular movimentos. O capital se transfigura, assume outro discurso, opera por um caminho de domínio no campo institucional e, com sua máquina produtora de subjetividades, pode aprisionar mais uma vez os espaços. Ou mesmo, o Estado pode impedir novas irrupções de dignidade através dos seus dispositivos de controle. Muitas das ações diretas articuladas pelos movimentos sociais contemporâneos não conseguem produzir um resultado mais imediato quanto à pauta de reivindicação. Outras simplesmente são esquecidas.

Nesse sentido, a memória é uma ferramenta não só de narrativização, mas de reconfiguração do presente. Como vimos nos capítulos passados, muitos dos filmes desse que nomeio um *cinema de ocupação* não servem apenas para uma comunicação de dentro para fora, pressupondo uma exterioridade abstrata entre sujeitos potencialmente favoráveis ou contrários às causas. A produção de narrativas serve como instrumento de leitura e reflexão também para o próprio interior, para aqueles que participavam de ações de ocupações ou outras atividades políticas adjacentes. É comum em discussões sobre a realização audiovisual militante colocarem-se questões como “É preciso afetar quem está fora da bolha” ou “Estamos pregando para convertidos”. É verdade, é necessário ampliar a mobilização, seduzir, aproximar. Mas será que “pregar para convertidos” é um problema em si? Somos todos iguais? Será que não precisamos também nos afetar permanentemente?

Em um trecho de *Vida Estelita*, como vimos, um dos ocupantes fala que antes de qualquer coisa é preciso perguntar ao Estelita o que ele quer ser. Há com essa operação discursiva a inclusão de um outro sujeito, o Estelita, que não é nem exterior nem interior ao grupo. Trata-se de um operador cognitivo e afetivo desse circuito de afetos, que ganha nome, é um lugar. Produz-se, portanto, um lugar conceitual, movimento de produção de lugares de memória, uma memória urgente, em diálogo com o espaço, em contato com os corpos. Isso produz um novo encontro, uma nova intervenção possível mesmo que em outra temporalidade. Os corpos podem passar, mas esse lugar permanece.

*

Deleuze afirma que o cinema político moderno difere do cinema político clássico não por expressar-se de forma emancipatória “pela presença do povo”, mas justamente pelo contrário, por “[...] mostrar como o povo é o que está faltando, o que não está presente” (1985, p. 257). A diferença fundamental de uma abordagem clássica para a sua face moderna se daria sobre a seguinte base: “[...] o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*” (DELEUZE, 1985, p. 258–259). Os movimentos de ocupação pelo mundo parecem pegar essa noção e transformá-la politicamente.

Quando se diz que “o povo” está na rua, não se trata de um povo que existia previamente, pelo contrário, trata-se do povo que previamente *faltava*. Não é “o povo” que produz o levante, é o levante que produz seu povo, suscitando a experiência e a inteligência comuns, o tecido humano e a linguagem da vida real, que haviam desaparecido (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 51).

É o levante que produz seu povo. Nessa perspectiva, sugiro também que não são os autores que produzem os filmes num cinema de ocupação, mas os filmes é que produzem seus autores. Cada gesto cinematográfico contido na disputa pelo direito à cidade funciona como dispositivo organizador das subjetividades daqueles envolvidos na produção. Assim, o processo de produção e construção narrativa não se volta apenas para um exterior, mas, principalmente, para o grupo mobilizado nessa ação. As relações que se estabelecem na organização da ação são tão importantes quanto o impacto do produto final na sociedade. Partindo desse vetor reflexivo, pode-se perceber como a prática das ocupações (gestos produtores de comunalidade) atravessa o plano comunicacional e impacta os modos de produção. Mesmo que em escalas reduzidas, os gestos dos filmes funcionam para deslocar subjetividades e transformar sujeitos. Os filmes produzem coletividades.

*

Ao entender os filmes como gestos, gestos coletivos e coletivizantes, faço uma outra proposição. Um cinema de ocupação é necessariamente influenciado pelos dispositivos organizadores da presença no espaço — ou seja, as formas de agenciamentos coletivos da ocupação. Um desses dispositivos é a assembleia. Conceitualmente, não há uma hierarquização preestabelecida numa assembleia. Todos os participantes poderão expressar suas visões de mundo e suas propostas de ação em um circuito elaborado para conduzir coletivamente as ações.

No entanto, o que se discute numa assembleia não necessariamente se transforma em ação. É possível que uma assembleia, com acalorada discussão, decida pela realização de uma atividade, mas no dia, local e horário propostos para essa ação poucas pessoas estejam presentes. De forma que se pode inferir que o gesto da assembleia é também uma potência, um gesto que serve para operacionalizar outros gestos ou não.

As discussões mais horizontais, sem hierarquias preestabelecidas, servem para um compartilhamento de subjetividades, um campo aberto, uma potência. Mas esse gesto só engendra sua potência com o ato de filmar, de organizar a ação de realização, a prática, o fazer. Podemos olhar para o conjunto de filmes realizados no engajamento da luta pelo direito à cidade no Recife como uma assembleia cinematográfica porque eles existem, foram feitos com a disposição de intervir no real. Esse circuito de subjetividades se expressa em imagens e sons. Um espiral de produção de subjetividades, como argumentam Hardt & Negri (2014). De tal forma que a força não está depositada nos filmes e nas ações já realizadas, mas nas ações que esses gestos ensajem. Ou seja, naquilo que pode ser feito daqui em diante.

*

Interessa olhar para o que ocorre também após a ocupação do Cais José Estelita. Digo isso não em busca de uma linearidade crono-histórica. Mas como uma afirmação da disposição rizomática dessas potências. Me volto para um acontecimento que pode servir para esse desenho cartográfico de um cinema de ocupação.

No dia 30 de setembro de 2016, o Cine Olinda foi ocupado. Uma sala pública de cinema fechada há mais de 50 anos, situada na beira-mar, na entrada do sítio histórico da cidade. O descaso das instituições com a sua reabertura era tema de diversas ações dos movimentos culturais da cidade e de Pernambuco, com eventuais intervenções, como mostras de cinema, cartas públicas, reuniões de trabalho e denúncias na mídia.

Durante o ano de 2015, um grupo de militantes criou de forma modesta uma página para divulgar os eventos do Ocupe Cine Olinda. Com a realização de sessões de cinema na fachada do prédio, começa-se a ativar um circuito de cooperação, em paralelo a negociações com o poder público para a reabertura da sala. Assim como no Ocupe Estelita, as atividades realizadas

na área externa do espaço produzem uma outra visibilidade para esse lugar e também funcionam como projeções de desejos partilhados. Projetar filmes nas paredes do cinema operacionaliza um outro presente possível.

Foi assim que, cerca de um ano depois da primeira exibição organizada pelo Ocupe Cine Olinda, foi preparado um evento que contaria com debate entre a militância e os gestores públicos responsáveis pela reforma do prédio — representantes da Prefeitura de Olinda, da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco e do Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (Iphan). Estava programada também a exibição do documentário de longa-metragem *Martírio* (2016), dirigido por Vincent Carelli, em codireção com Ernesto de Carvalho e Tita.

No debate, que durou mais de duas horas, os gestores apresentaram o diagnóstico administrativo. No final, um dos ativistas presentes fez uma provocação ao público. Ele perguntava se não era hora de ocupar a sala. O gesto que ele escolhe para essa provocação é o de colocar o microfone no chão. Ele diz que, no momento em que colocar o microfone que segura no chão, todos devem entrar. As dezenas de pessoas que assistiam ao debate e aguardavam também a exibição de *Martírio* decidiram entrar no cinema naquele momento.

Trago para o debate promovido pela pesquisa o caso do Ocupe Cine Olinda como uma experiência singular de imbricação entre fazer audiovisual, nesse caso não só fazer filmes, mas exibi-los, e com isso fazer lugar, produzir um comum. O primeiro gesto dos ocupantes foi exibir *Martírio* dentro do cinema.

Ao abrir as portas do Cine Olinda, a ocupação mostrou também que a estrutura do prédio poderia ser utilizada e ativada pela presença de corpos. Um dos gestos subsequentes à primeira projeção foi realizar uma ampla faxina em todo o espaço, retirando entulhos e insetos, que deterioravam o local. Nos entulhos de madeira abandonados no interior do cinema, havia incontáveis focos de cupim que se espalhavam para outras estruturas de madeira do cinema, comprometendo-as. Cuidou-se também de realizar reparos na parte hidráulica e elétrica, com recursos dos próprios ocupantes e doações recebidas, uma vez que o palco do cinema já se encontrava com uma parte deteriorada em razão de um vazamento na caixa-d'água.

Todas as exibições que ocorrem no cinema Cine Olinda ocupado são de filmes escolhidos por meio de uma *Curadoria Colaborativa* aberta e amplamente divulgada, tornando-a democrática, plural e representativa. No entanto, por vezes a sessão é livre: basta trazer um filme e colocá-lo para rodar. Desta forma, o movimento contempla uma diversidade de produções. Desenha-se nessa experimentação um cinema público e popular. Um cinema

comum. Um resumo dessas ações pode ser visto em *Cine Olinda de portas abertas* (2016)⁴⁸, produzido pelo Ocupe Cine Olinda.

Figura 71 – Sessão de cinema no Ocupe Cine Olinda, outubro de 2016. Foto: Tiago Campos Torres.



Fonte: Arquivo do autor.

Há uma cena em *Martírio* que é de uma enorme potência estratégica e que, não obstante, produz um laço histórico com o próprio ato da ocupação. Me refiro ao momento em que, numa situação gravada anos antes, uma equipe da Polícia Federal, junto com o então Procurador Geral da República, tenta estabelecer uma negociação com os Guarani Kaiowá que ocupam as terras usurpadas por um fazendeiro. Os policiais perguntam quem é o líder. Quem seria o representante? Uma mulher Guarani Kaiowá diz que ali são todos líderes. Essa inteligência estratégica está ligada ao fato de que, uma vez identificados os líderes daquele grupo reivindicatório, eles eram recorrentemente mortos. A retomada de terras, portanto, não é liderada por ninguém, mas articulada por todos.

Da mesma forma, a ocupação do Cine Olinda não é liderada por ninguém. O ativista que segurou o microfone no final do debate propõe, a partir de um gesto, a tomada de decisão. Ele diz: quando eu colocar este microfone no chão, nós entramos. Um gesto individual articula um outro gesto coletivo. Assim, a ocupação do cinema é também um gesto, uma resposta à primeira situação. A partir daí esse gesto coletivo vai sendo intensificado e complexificado. A primeira assembleia é também um gesto de coletivização. Não há uma demanda preestabelecida ou uma carta pronta. Os corpos, sujeitos da ocupação, poderão, em um circuito produzido pelos

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IXX90cGJk14>>. Acesso em: 28 maio 2018.

gestos antecedentes, articular novos gestos, numa montagem, numa dobra política, que não estabelece um cronograma ou uma programação linear, mas a sua força prática e reflexiva sobre cada um dos gestos e suas consequências.

*

O ano de 2016 é o ano do golpe jurídico-parlamentar-midiático que destituiu a presidenta Dilma Rousseff, do PT. Dois mil e dezesseis é também o ano no qual houve uma explosão de ocupações pelo Brasil. A primeira onda de ocupações ocorreu em reação à extinção do Ministério da Cultura, que seria geminado ao Ministério da Educação, pelo recém-empossado presidente Michel Temer, do PMDB (atualmente o partido foi renomeado para MDB, sua antiga designação). O movimento cultural ocupou as sedes regionais do MinC, assim como prédios do Iphan.

No Recife, ativistas ocuparam inicialmente o prédio do Iphan e depois um prédio da representação regional do MinC, na rua do Bom Jesus, no bairro do Recife. Durante mais ou menos um mês, foram realizadas dezenas de atividades culturais e de mobilização. A pressão social conseguiu fazer com que o governo recuasse e reestabelecesse o Ministério da Cultura.

Ao longo do ano, ocorreram também as ocupações secundaristas contra a reforma do Ensino Médio e a PEC 241. Foram mais de 1.000 escolas ocupadas em todo o País. As ocupações secundaristas de 2016 vêm no embalo das ocupações de 2015. A mobilização estudantil paulista de 2015 realizada por estudantes secundaristas em diversas regiões do estado entre outubro e dezembro daquele ano tem como objetivo protestar contra a reorganização do ensino público paulista, proposta pelo governador Geraldo Alckmin e pelo então secretário de estado da Educação, Herman Voorwald, que fecharia diversas escolas. Duzentas e treze escolas públicas foram ocupadas e diversos protestos nas ruas foram realizados, o que resultou na queda de Voorwald como secretário de Educação e na suspensão do plano de reorganização pelo Governo de São Paulo.

Voltando para 2016, a PEC de limitação dos gastos sociais (55), que prevê o congelamento dos investimentos públicos em saúde, educação e outras áreas sociais por 20 anos, motivou as ocupações das universidades públicas pelo País. Diversos centros da UFPE foram ocupados, incluindo o Centro de Artes e Comunicação, onde funciona o PPGCOM. Durante o período de ocupação, eu e mais um grupo de estudantes nos mobilizamos para realizar um filme. Eu sinto que esse filme começou a se fazer a partir de uma vontade de intervir num espaço que passa por uma intensa disputa, a universidade pública.

Quando o Centro de Artes e Comunicação da UFPE foi ocupado pelos estudantes da graduação, eu estava no segundo semestre do mestrado e me reconheci também enquanto um

estudante nesse lugar. De forma intuitiva foi se formando o coletivo do filme, atraído pelo desejo de pensar esse gesto de realização em associação com a mobilização. Começamos sem um discurso ou formato predeterminado. Entendemos que havia uma potência nessa movimentação e nos pusemos em movimento também.

A partir daí os encontros, as conversas, uma forma de reflexão coletiva foi nos guiando. Talvez a única premissa que eu colocava para mim mesmo desde o início do processo é que este não poderia ser um filme “sobre” os estudantes, mas um filme “feito com” os estudantes. Tem uma diferença importante aí, que é justamente não enveredar por um caminho da representação generalizante, onde teríamos que supostamente dar conta de toda uma movimentação estudantil nacional que é bastante diversa, ou que um recorte narrativo teria a pretensão de representar o todo.

Então, com essa decisão de nos colocarmos próximos, de pensarmos com os debates vigentes nas ocupações, fomos formulando o filme. Viajamos para Brasília com estudantes dos *campi* de Vitória de Santo Antão e de Caruaru. A viagem junto com uma caravana de estudantes surge dessa investigação, desse diálogo, da construção de uma relação com esses grupos de ação política e emancipação. O gesto de acompanhar a ação das ocupações universitárias se tornou o longa-metragem *Onde começa um rio* (2017)⁴⁹, realizado por Julia Karam, Maiara Mascarenhas, Maria Cardozo e Pedro Severien.

Eu cito essa experiência em específico porque acredito que um cinema de ocupação não se faz apenas por sua associação com o tema do direito à cidade. Um cinema de ocupação se faz com a disposição de olhar criticamente para os espaços onde se transita. *Onde começa um rio* expressa os tensionamentos que a mobilização estudantil fez ver com os seus gestos, um tensionamento que passa pelas relações desiguais que são produzidas e reproduzidas dentro das universidades públicas.

Rememorar mesmo que brevemente esses acontecimentos funciona para pensar um cinema de ocupação como desdobramentos de outras ações, e não como um circuito fechado em si.

*

Durante as assembleias que ocorriam no Ocupe Estelita, foi se formando uma divisão interna: de um lado, um grupo que acreditava na luta institucional e jurídica; e, de outro, grupos mais voltados para a ação direta. Disputar estrategicamente no âmbito institucional não pressupõe uma institucionalização da luta. Ao mesmo tempo que não há nenhum motivo

⁴⁹ Disponível em: <<https://vimeo.com/216633364>>. Acesso em: 28 maio 2018.

universal para que essas duas vertentes não possam dialogar e trabalhar juntas, mas a questão é que havia um tensionamento.

É importante reconhecer que o cinema de autor e seus métodos de realização hierarquizados configuram um poder institucional. Portanto, disputar outras formas de organização sugere uma reformulação do olhar. Produzir outras maneiras de produzir implica uma experimentação quanto a outras formas de autoria e de realização que coloquem os corpos, as singularidades, em contato, sem hierarquização. Mas, ao mesmo tempo, sem submeter-se ao mito da horizontalidade total. Cada experiência fílmica num cinema de ocupação produz uma possibilidade nova de organização política e, portanto, uma faísca quanto a outras formas de relações sociais entre sujeitos criativos e que vivem na cidade.

Um fetichismo de preferência organizacional (a pura horizontalidade, por exemplo) quase sempre atravança o caminho da exploração de soluções apropriadas e eficazes. Que fique bem claro: não estou dizendo que a horizontalidade seja ruim — na verdade, considero-a um objetivo excelente —, mas que deveríamos reconhecer seus limites como princípio organizacional hegemônico e estar preparados para ir muito além sempre que necessário (HARVEY, 2014, p. 139).

Concordo com Harvey na crítica ao fetiche organizacional. A disposição para a ação se organiza a partir de uma outra dimensão da política. Nesse caso, os filmes podem ser vistos como ações que não se submetem necessariamente ao horizontalismo pleno, mas que tensionam os lugares e os desejos preestabelecidos. As possibilidades de partilha são infinitas, sem um modelo a seguir. O assembleísmo pode alimentar, em alguns casos, a inoperância. Nesse sentido, é tão importante pensar nos filmes realizados quanto nos projetos não realizados. Há infinitas ideias discutidas, compartilhadas, pré-produzidas até, mas não realizadas. Muitas ideias são impedidas pelo contexto. Mas nem todas. O gesto é um ato.

*

Pode-se olhar para os filmes citados nesta dissertação e perceber uma maioria branca e masculina. Isso é um problema? Claro que é. Mas não um problema estático e imutável. Haverá uma progressão natural da composição dos sujeitos criativos? Não. Qualquer mudança se faz com embates, crítica e autocrítica, e disposição para promover deslocamentos, assim como reconhecer privilégios e agir diante dessa posição historicamente construída. Depois do reconhecimento, deve vir a reparação.

A política se faz com o dissenso. Então, a reflexão sobre a composição dos sujeitos autores dos filmes e os modos de fazer é tão importante quanto as abordagens narrativas e as suas estéticas. Não há como dissociar essas dimensões, ao mesmo tempo que não se deve prever

uma hierarquia entre essas dimensões. Os filmes aqui analisados não são um modelo a ser seguido, mas uma experimentação política diretamente vinculada ao tecido social de um dado contexto social, num dado momento.

A constituição desse espaço restrito para a autoria masculina e branca é resultado de um processo histórico de produção de desigualdades. Volto-me para a retomada do cinema brasileiro em Pernambuco para tecer alguns comentários, uma vez que identifico que o fortalecimento do cinema pernambucano dialoga e alimenta a realização do cinema de ocupação.

Do ponto de vista do financiamento e fomento à atividade audiovisual, houve, desde os anos 1990, uma disposição para construir um aparato legal e financeiro para o que seria a “produção independente” no Brasil. É preciso reconhecer os êxitos dos mecanismos de desenvolvimento da cadeia produtiva, que foram aprimorados desde os anos 2000, trazendo o País a um índice de produção audiovisual nunca antes visto.

Mas podemos olhar também para como esses mecanismos de fomento, baseados numa rígida e complexa teia burocrática e administrativa, funcionam para excluir diversos sujeitos produtivos desse processo e do acesso ao financiamento. É necessário fortalecer as políticas públicas entendendo que existem outras formas possíveis de organização e partilha dos recursos, que existem formas de democratizar o acesso. A questão é atentar para não fazer do “cinema independente” apenas um novo sujeito universal.

Talvez uma das bases dessa divisão desigual dos espaços e do acesso aos recursos seja justamente o conceito de “cinema independente”. O termo raramente é especificado e parece abranger toda uma pluralidade de sujeitos no espaço da autoria e da realização. No entanto, essa noção opera também diversos apagamentos. O que é o cinema independente brasileiro? Só existe um cinema independente brasileiro? Não seria o cinema independente brasileiro aquele que se faz sem recursos dos mecanismos de fomento do Estado?

O cinema incentivado, feito com recursos públicos, tem total legitimidade, força estratégica, econômica e culturalmente. Me parece importante pensar nos cinemas que se fazem no Brasil nos últimos anos e que ficam à margem desse processo de incentivo público. O cinema de ocupação abordado nesta pesquisa foi realizado de maneira colaborativa, sem recursos públicos. Mas se realiza em conjunção com uma cadeia produtiva. Ou seja, essa experiência sugere pensar nesses cinemas que estão nas adjacências não só pelo viés muitas vezes paternalista da “inclusão”, o que bem pode conter um subtexto de “normatização” desses processos e desses sujeitos. Da mesma forma, pode ser ingênuo falar em uma “autonomia”, como se não houvesse vínculos e contato com o contexto das políticas públicas para a cultura.

Proponho que possamos pensar na relação que há entre esses cinemas independentes para que o diálogo, que muitas vezes até pode acontecer no plano estético por contágios criativos, também se configure no plano político dos mecanismos de incentivo e fomento.

A luta pela desburocratização do Funcultura Audiovisual, por exemplo, que hoje tem 10 anos já, andou muito pouco. A estrutura do Estado parece não aceitar que as formas flexíveis da cultura acessem os recursos. Esses recursos estariam disponíveis apenas para aqueles dispostos, capazes (econômica e socialmente) e que conseguem lidar com o emaranhado burocrático. Isso favorece uma divisão de classes, quando não uma visão mercadológica do cinema. Mas isso não deve ser visto como uma afirmação totalizante — o fomento à produção de curtas-metragens, de cineclubes, de festivais de cinema tem um caráter político extremamente emancipatório e vem caminhando junto.

Experiências como a inclusão das ações afirmativas no edital do Funcultura Audiovisual, com cotas para mulheres, negros, indígenas e pessoas com deficiência, demonstram o poder de organização e intervenção pelos movimentos sociais e pelos movimentos negros contemporâneos. É essencial olhar para essas ações, fortalecê-las. Nos últimos anos já começam a surgir na paisagem cinematográfica os impactos da política de cotas nas universidades federais, com maior visibilidade de mais realizadores negros.

A modificação nos processos de financiamento está diretamente conectada à dimensão narrativa. Ao longo da história do cinema político, por exemplo, o esforço de produção de uma contranarrativa estava permanentemente conectada a uma experimentação dos modos de organização. É inegável a ligação de uma parte significativa do cinema engajado na luta pelo direito à cidade com o momento de crescimento e consolidação do cinema pernambucano. Partindo dessa perspectiva, mobilizo o que Harvey indica quanto à produção dos comuns. É preciso uma luta em duas vias: por um lado, fomentar, aprimorar e fortalecer as políticas públicas e, por outro, apropriá-las para a produção do comum, com a partilha da autoria entre sujeitos políticos historicamente excluídos desse processo.

Isso nos coloca diante também de uma complexificação do que é entendido por história do cinema. Há uma história oficial e legitimada do que seriam as principais escolas e movimentos dentro do cinema. Mas esse fluxo histórico está muitas vezes conectado ao que é aceito pelas instituições, pelo espaço da crítica e pelos circuitos da arte. É possível refazer essa história a partir de uma outra leitura, não canônica, não colonizada, das trajetórias audiovisuais.

Há um certo senso comum que afirma que houve com a tecnologia digital uma ampliação do acesso aos modos de produção. De fato, com o avanço tecnológico e a força do mercado global, que impulsiona a popularização de dispositivos produtores de imagens, há um crescimento vertiginoso do acesso a câmeras portáteis. Hoje, a face mais evidente desse fenômeno é, sem dúvida, o *smartphone*. O aparelho é, ao mesmo tempo, mecanismo de produção de imagens e plataforma de transmissão.

Mas a dinâmica de consumo desses aparelhos produtores de imagens está circunscrita, em geral, a plataformas específicas de difusão, às redes digitais. Ou seja, a disseminação de câmeras acessíveis à população não significa uma democratização efetiva dos modos de produção e de circulação de imagens. Na sociedade do consumo, os aparelhos produtores de imagens estão conectados em um circuito também de vigilância e controle no qual cabe perguntar se os indivíduos, em certa medida, carregam apenas telas ou celas virtuais.

Esse debate convém ao contexto contemporâneo de luta no Recife pelo tensionamento sobre o próprio sentido da arte. Se os mecanismos de produção e transmissão de imagens foram centralizados ao longo da história seja pelos grandes grupos de mídia ou pelo Estado, numa dicotomia redutora entre capitalismo e totalitarismos, hoje as telas se disseminaram (ou se dispersaram) em versões individualizadas e interativas. Qual o papel do cinema na luta emancipatória em meio a tantas telas? E de que maneira a desconstrução dos lugares dos “especialistas” continua a ser pertinente em meio à disseminação das imagens nas redes digitais?

Aprisionados ao fluxo contínuo de informações e imagens, os telefones com suas telas *touchscreen* seduzem o olhar, magnetizam as atenções para o que acontece nos ambientes virtuais, mas as dinâmicas macroeconômicas e macropolíticas continuam associadas a grandes conglomerados de mídia, corporações globais que disputam o monopólio das visibilidades.

Os circuitos de informações operacionalizados pelos algoritmos impedem a produção de uma efetiva distribuição igualitária das visibilidades e criam bolhas digitais. Ou seja, apenas obter uma câmera e inscrever-se nas redes digitais não democratiza, por si só, a autoria das imagens, ou mesmo não cria por si uma potência emancipatória de circulação. As grandes redes digitais, como Facebook, YouTube, Instagram, Google, Amazon, entre tantas outras, assimilam as informações que os usuários inserem em seus circuitos, criando com isso subcircuitos por áreas de interesse.

Os videoflagrantes, as transmissões via *streaming*, o registro de urgência, mesmo que sejam todos inscritos nesses circuitos, em geral plataformas de consumo, operacionalizam importantes tensionamentos sociais. Não são raros os casos em que as imagens rompem os

mecanismos de controle e desestabilizam esses circuitos. Não há um lado apenas para essas fissuras.

Mas não é apenas pelo acesso à tecnologia que a produção de narrativas interventivas se dá ou mesmo se fortalece. O cinema militante, de combate, insurgente, operacionaliza-se a partir de um contexto complexo que mobiliza sujeitos produtivos, políticos e criativos na produção de uma tecnologia social, que se apropria dessas ferramentas e as conduz a uma potência emancipatória.

*

Um cinema de ocupação é aquele engajado na produção do espaço, mas não apenas do espaço urbano. Vimos nesta investigação como o cinema foi mobilizado para a produção de cidade e para a luta pelo direito à cidade. Mas esse aspecto não deve ser tomado como uma prerrogativa fundamental. Podemos imaginar um cinema de ocupação conectado à luta pela terra, à luta por direitos de moradia e também por afirmações das identidades de minorias subjetivas. A ocupação dos espaços depende dos corpos que ocupam, daí a ligação entre a ocupação e os sujeitos.

A performatividade dos corpos é um outro contorno dessa potência. Um cinema de ocupação pressupõe que os sujeitos realizadores estejam implicados com os seus corpos, que estes estejam dispostos a uma ocupação presencial do espaço de disputa. Isso quer dizer que a política da ocupação é presencial, e não apenas discursiva. Se há uma ideia ou uma estratégia a ser partilhada, o sujeito deve estar disposto a realizá-la com o seu corpo na ação, e não como uma delegação de responsabilidades para outros.

Um cinema de ocupação visa intervir nas subjetividades, nas sensibilidades. Deseja disputar a narrativa. Mas para isso não há uma fórmula que coloque o resultado em visualizações ou em audiência como um fim em si mesmo. O trajeto é tão importante quanto o objetivo final, de tal maneira que a narrativa está permanentemente conectada com a memória e com a reconfiguração do presente.

Um cinema de ocupação não tem modelo. As linhas de força reconhecidas por esta pesquisa são também potências, gestos que engendram outros gestos. Não há um manual para realização do cinema de ocupação, uma vez que se faz na prática do encontro, do contato e do contágio.

Um cinema de ocupação nunca é. Um cinema de ocupação soma, ou seja, torna-se sempre aquilo com o qual se associa. Um cinema de ocupação vai junto a uma luta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Luiz & LOUREIRO, Claudia. Uma cidade se inventa... In.: **7º ENCONTRO NACIONAL ANPUR – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional**, 26 a 30 de maio 1997, Recife. Recife: Edição dos autores (2ª edição), 1997.

_____. Vestindo a pele do cordeiro: requalificação versus Gentrificação no Recife. **Urbana – Revista do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, Campinas, v.1, n.1, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8635114/2929>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética em Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1981.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAZIN, André. **A política dos autores**: Entrevistas com Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl T Dreyer, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni. Lisboa: Assirio e Alvim, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. Estéticas insurgentes e mídia-multidão. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 330–343, 2014. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3552>>. Acesso em: 04 ago. 2016.

BENTES, Ivana. **Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BEY, Hakim. **TAZ – Zonas Autônomas Temporárias**. São Paulo: Conrad, 2011.

BRENEZ, Nicole. Political Cinema Today – The New Exigencies: For a Republic of Images. **Screening the past**, 2013. Disponível em: <<http://www.screeningthepast.com/2013/09/political-cinema-today-%E2%80%93-the-new-exigencies-for-a-republic-of-images/>>. Acesso em: 1º mar. 2018.

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

BRENEZ, Nicole & MARINONE, Isabel. **Cinémas libertaires: au service des forces de transgression et de révolte**. Paris: Septentrion, 2015.

BUTLER, Judith. **Notes Toward a Performative Theory of Assembly**. Cambridge (EUA), Londres (ING): Harvard University Press, 2015.

_____. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. Edições Sesc: São Paulo, 2017.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. N-1: São Paulo, 2016.

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

DAY, Richard. **Gramsci is Dead: Anarchist Currents in the Newest Social Movements**. Londres: Pluto Press, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Qu'est-ce qu'un dispositif? In: **Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale**. Paris 9, 10, 11 janeiro 1988. Paris: Seuil, 1989.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, vol. 1**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou Gaia Ciência Inquieta: O Olho da História**, vol. 3. Portugal: KKYM II, 2013.

_____. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

DIREITOS URBANOS. **#OcupeEstelita +1**, 2013. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/133583003493544/>. Acesso em: 1º mar. 2018.

_____. **Carta do Direitos Urbanos à Câmara Municipal sobre o Plano Urbanístico para o Estelita (PLE nº 08/2015)**. Disponível em: <https://direitosurbanos.wordpress.com/2015/04/11/carta-do-direitos-urbanos-a-camara-municipal-sobre-o-ple-no-082015/>. Acesso em: 1º mar. 2018.

DUARTE, André. Sobre a biopolítica: de Foucault ao século XXI. In: **Revista Cinética – Programa Cultura & Pensamento, Estéticas da Biopolítica**, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/andre_duarte.htm. Acesso em: 04 ago. 2016.

ESPINOSA, Julio García. **Por um cinema imperfeito**. Havana, 1969. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/por-um-cinema-imperfeito/>. Acesso em: 1º ago. 2017.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Segurança, penalidade, prisão.** Ditos & Escritos, 8. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. **História da sexualidade 1: A vontade de saber.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975/1976).** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GOHN, Maria da Glória. **Manifestações de junho de 2013 no Brasil e praças dos indignados no mundo.** Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov.** Lisboa: Novo Horizonte, 1981.

GUATTARI, Félix. **Caosmose.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? **Revista Eco Pós**, v. 8, 2015.

GUPTA, Arun & RUSSELL, Joshua Kahn. Occupation. **Beautiful trouble: a toolbox for revolution**, 2016. Disponível em: <<http://beautifultrouble.org/tactic/occupation/>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do Império.** Rio de Janeiro: Record, 2014.

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

HOLLOWAY, John. **Mudar o mundo sem tomar o poder.** São Paulo: Viamundo, 2003.

KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre.** São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens. **Devires**, Belo Horizonte, v.7, n.2, 2010. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/318>>. Acesso em: 1º mar. 2018.

LEANDRO, Anita. Um arquivista no Camboja. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). **O cinema de Rithy Panh.** São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013, p. 185–198.

LEES, Loretta; SLATER, Tom; WYLY, Elvin. **Gentrification.** Nova York: Routledge, 2008.

LEITÃO, Lúcia. Quando o ambiente é hostil – Uma leitura urbanística da violência à luz de Sobrados e Mucambos e outros ensaios gilbertianos. **Observatório do Recife**, Recife, 2009. Disponível em: <http://www.observatoriodorecife.org.br/site/wp-content/uploads/artigo_ambiente-hostil_lucia-leitao.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2018.

LINO, Barbara; NASCIMENTO, Cristiano Borba. De esculpir e materializar os tempos. A representação cinematográfica da paisagem vertical do Recife. **Revista de Estudos Brasileños**, São Paulo, v.4, n.7, 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/reb/article/view/134508/130324>>. Acesso em: 1º mar. 2018.

MARINONE, Isabel. Méthodes pour une histoire des rapports entre cinema et anarchie. In: BRENEZ, Nicole (Org.); MARINONE, Isabelle (Org.). **Cinémas libertaires: au service des forces de transgression et de révolte**. Paris: Septentrion, 2015.

MELO, Cristina Teixeira de. Desafios éticos e políticos no vídeo Vida Estelita, subjetividades políticas em devir. **Galáxia**, São Paulo, n.32, p. 52–64, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-25532016000200052&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 1º mar. 2018.

MIGLIORIN, Cesar. Por um cinema pós-industrial. **Revista Cinética**, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 1º mar. 2018.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Portugal: Veja, 2009.

NASCIMENTO, C. F. B. et al. Os outros, o cinema e a cidade: uma revisão sobre o papel e o sentido de realizar o “velho recife novo”. **VI!RUS**, São Carlos, n. 9, 2013. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus09/?sec=5&item=49&lang=pt>>. Acesso em: 1º mar. 2018.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. Lugar Comum – **Estudos de mídia, cultura e democracia**, Rio de Janeiro, n.19-20, p. 15–26, 2004. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113103120455output19-20.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07–28, 1993.

PELBART, Peter Pál. Mutações contemporâneas. **Revista Cinética – Programa Cultura & Pensamento, Estéticas da Biopolítica**, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/peter_pal.htm>. Acesso em: 04 ago. 2016.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal -- o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Sobre políticas e estéticas**. Tradução Manuel Arranz. Barcelona: Museu d’Art Contemporania de Barcelona, 2005.

_____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REVEL, Judith. **Foucault: Conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Letramento, 2018.

ROLNIK, Raquel. Grupos se mobilizam no Recife contra projeto imobiliário no Cais José Estelita. **Blog da Raquel Rolnik**, 2012. Disponível em: <<https://raquelrolnik.wordpress.com/tag/projeto-recife-olinda/>>. Acesso em: 1º mar. 2018.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

SANTOS, Lúcia Leitão. **Os movimentos desejantes da cidade**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1998.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica à imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Revista Unioeste**, Cascavel, v.11, n.3, 2017. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/873>>. Acesso em: 1º mar. 2018.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: A luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2013.

TAVOLARI, Bianca. Direito à cidade: uma trajetória conceitual. **Novos Estudos - CEBRAP**, n. 104, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/306056929_Direito_a_cidade_uma_trajetoria_conceitual>. Acesso em: 1º mar. 2018.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: Escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

VERTOV, Dziga. Nós: Variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

APÊNDICE A - FILMOGRAFIA

Filmografia trabalhada

[*projetotorresgemeas*]. Allan Christian, Ana Lira, André Antônio, André George Medeiros, Auxiliadora Martins, Caio Zatti, Camilo Soares, Chico Lacerda, Chico Mulatinho, Cristina Gouvêa, Diana Gebrim, Eduarda Ribeiro, Eli Maria, Felipe Araújo, Felipe Peres Calheiros, Fernando Chiappetta, Geraldo Filho, Grilo, Guga S. Rocha, Guma Farias, Iomana Rocha, Isabela Stampanoni, João Maria, João Vigo, Jonathas de Andrade, Larissa Brainer, Leo Falcão, Leo Leite, Leonardo Lacca, Lúcia Veras, Luciana Rabello, Luis Fernando Moura, Luís Henrique Leal, Luiz Joaquim, Marcelle Lima, Marcelo Lordello, Marcelo Pedroso, Mariana Porto, Matheus Veras Batista, Mayra Meira, Michelle Rodrigues, Milene Migliano, Nara Normande, Nara Oliveira, Nicolau Domingues, Paulo Sano, Pedro Ernesto Barreira, Priscilla Andrade, Profiterolis, Rafael Cabral, Rafael Travassos, Rodrigo Almeida, Tamires Cruz, Tião, Tomaz Alves Souza, Ubirajara Machado, Wilson Freire. Brasil, 2011, 19'38". Disponível em: <https://projetotorresgemeas.wordpress.com/assistir/>. Acesso em: 24 mai. 2018.

#OcupeEstelita – *Trem do Forró aporta no Cais José Estelita*. Silas Alexandre, Bruno Cabús, Maria Cardozo. Brasil, 2014, 2'12". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yXHQoLuhVr0>. Acesso em: 24 mai. 2018.

#OcupeEstelita+1: *A cidade é nossa. Ocupe-a*. Direitos Urbanos, Tita. Brasil, 2013, 1'03". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=msnEQlor20k>. Acesso em: 24 mai. 2018.

#OcupeEstelita+1: *A cidade é nossa. Ocupe-a*. Direitos Urbanos. Brasil, 2013, 1'03". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3YeuVtTLL7Q>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ação e reação. Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Brasil, 2014, 2'57". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8gFeKTTCTMc>. Acesso em: 24 mai. 2018.

À margem dos trilhos. Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Brasil, 2014, 7'19". Disponível em: <https://vimeo.com/97536695>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Audiência pública (?). Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Brasil, 2014, 18'57". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Autorretrato. Autoria anônima. Brasil, 2012, 7'37". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxd9rQwA>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Braço armado das empreiteiras. Marcelo Pedroso, Ernesto de Carvalho, Juliano Dornelles, Pedro Severien. Brasil, 2014, 3'50". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-cw67cCuni0>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Cabeça de prédio. Artur Maia, Chico Ludermit, Daniel Meneguelli, Erivaldo Oliveira, Ernesto de Carvalho, Juliana Carvalho, Leon Sampaio, Luana Varejão, Lucas Gesser, Maeve Jinkings, Maria Cardozo, Marcelo Pedroso, Mateus Alves, Pablo Nóbrega, Pethrus Tibúrcio, Rodrigo Neiva e Sauá Filmes. Brasil, 2015, 6'42". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HcenLcp1w2U>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Cansei de esperar! – Ocupe Estelita+1 Dia 28 de Abril 13h. Irma Brown. Brasil, 2013, 1'33". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LiS3ofsoi7M&list=UU9o8niyR5H-09C6PlCmbhPw>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Cine Olinda de portas abertas. Movimento Ocupe Cine Olinda. Brasil, 2016, 4'38". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IXX90cGJk14>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Criolo Ocupa Estelita – Sangue no Cais. Ernesto de Carvalho, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Nilton Pereira, Pedro Severien, Roger de Renor. Brasil, 2014, 5'09". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GQ8xl_BGSWQ. Acesso em: 24 mai. 2018.

Desconstrução civil. Felipe Peres Calheiros, Guma Farias. Brasil, 2012, 13'01". Disponível em: <https://vimeo.com/39050957>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Em trânsito. Marcelo Pedroso. Brasil, 2013, 18'.

FomFom Adventures no #OcupeEstelita. Marcelo Lyra. Brasil, 2012, 6'44". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zAoBpo96QdU>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Manhã de 17.06.2014, no Estelita. #OcupeEstelita. Chico Ludermir, Eduardo Amorim, Laíse Queiroz. Brasil, 2014, 2'45". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUDZvUjkjzE>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Martírio. Vincent Carelli (codireção Ernesto de Carvalho e Tita). Brasil, 2016, 2h 42'.

Novo Apocalipse Recife. Brasil, 2015, 6'35". Movimento Ocupe Estelita, TCMPP Empatando Tua Vista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Novo Recife. Vida nova para o cais. VT 01. Consórcio Novo Recife. Brasil, 2014, 1'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NyGzRbklqFE&lc=z13gghizoxu0hn34y04cilmy2zy1ij1gv44>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Novo Recife. Vida nova para o cais. VT 02. Consórcio Novo Recife. Brasil, 2014, 1'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NyGzRbklqFE&lc=z13gghizoxu0hn34y04cilmy2zy1ij1gv44>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ocupando o Estelita. La Risa Brô, Lucas Lobato. Brasil, 2014, 5'56". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9J9KP8vDLF0>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ocupar, Resistir, Avançar. Ernesto de Carvalho, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Brasil, 2015, 6'31". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2KX6rirSw7c>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Onde começa um rio. Julia Karam, Maiara Mascarenhas, Maria Cardozo, Pedro Severien. Brasil, 2017, 1h 12'. Disponível em: <https://vimeo.com/216633364>. Acesso em: 24 mai. 2018.

O que a Globo não mostra... Ocupe Estelita. Jacaré Vídeo. Brasil, 2014, 4'14". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IM83wYIVII8>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Pequeno Registro do Ocupe Estelita. Rafael Almeida. Brasil, 2014, 4'05". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TYbjVHe0vKU&spfreload=10>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Pesquisa do Ipespe sobre o Novo Recife na ÍNTEGRA. Pedro Severien. Brasil, 2014, 10'22". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=35vhQheS1pA>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Recife, cidade roubada. Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Brasil, 2014, 13'38". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Registro audiovisual de uma ação dos ativistas em contraposição ao confisco de pertences de moradores de rua pela Diretoria de Controle Urbano do Recife, ocorrido no dia 05 de junho de 2014. Autoria anônima. Vídeo não publicado. Brasil, 2014, 20'. Acesso em: 24 mai. 2018.

Registro do Ocupe Estelita. Rafael Almeida. Brasil, 2014, 4'06". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TYbjVHe0vKU&spfreload=10>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Reintegração de posse de forma mais crua. Chico Ludermir. Brasil, 2014, 5'24". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gth04IrEDC4>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Salve o Estelita, com direito a Roleção no Shopping RioMar. Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio. Brasil, 2015, 9'59". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU. Acesso em: 24 mai. 2018.

Trem do Forró Aporta no Cais José Estelita! Bruno Cabús, Marcelo Soares, Maria Cardozo, Silas Alexandre. Brasil, 2014, 2'11". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yXHQoLuhVr0>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Velho Recife Novo. Luís Henrique Leal, Caio Zatti, Cristiano Borba, Livia Nóbrega. Brasil, 2012, 16'07". Disponível em: <https://vimeo.com/40913933>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Vida Estelita. Edinea Alcântara, Marcelo Pedroso, Ernesto de Carvalho, Pedro Severien. Brasil, 2014, 10'40". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>.

Filmografia da coletânea audiovisual organizada pelo Movimento Ocupe Estelita (dividida por blocos como indicado pela curadoria coletiva)⁵⁰

A beleza está nas ruas

1 Ano da Ocupação: Lavagem do Estelita!. Yuri Lyra. Brasil, 2015, 4'24". Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/direitosurbanos/783306055100309>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ato de Boa Viagem. Sergio Arruda. Brasil, 2015, 2'33". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J1OP8N7IKaw>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ato GeJu Derby 2. Felipe Luiz. Brasil, 2015, 1'45".

Estelita na casa do Prefeito 07 de Maio de 2015. Lucas Lobato. Brasil, 2015, 2'15". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jz54Zw6Zj2E>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Estelita Resiste e Ocupa! 05 Maio 2015. Lucas Lobato. Brasil, 2015, 4'47". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ISSqzxRUF10>. Acesso em: 24 mai. 2018.

La Ursa das Empreiteiras ou Prefeito Capacho de Empreiteiro. Chico Ludermir. Brasil, 2015, 1'03". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iaTWVu9oH60>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ocupar Resistir Avançar. Ernesto de Carvalho, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien. Brasil, 2015, 6'31". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2KX6rirSw7c>. Acesso em: 24 mai. 2018.

⁵⁰ Alguns dos filmes listados nos blocos já haviam sido listados na filmografia trabalhada. Escolhi por repetir esses títulos na listagem para que se possam observar os blocos divididos pela curadoria coletiva do Movimento Ocupe Estelita em sua integralidade.

Ocupe Estelita - Rua Neto Campêlo. Bernardo Dantas, Everson Verdião. Brasil, 2015, 1'57". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c1X552j_pIU. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ocupe Estelita 07/05/2015. Eric Gomes. Brasil, 2015, 1'51". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M3yhUQpnqZA>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Salve o Estelita, com direito a roleção no Shopping RioMar. Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio. Brasil, 2015, 9'59". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU. Acesso em: 24 mai. 2018.

A ideia é uma só

À margem dos trilhos. Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Brasil, 2014, 7'19". Disponível em: <https://vimeo.com/97536695>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Novo Recife – O Redesenho de uma mentira. Ernesto de Carvalho. Brasil, 2015, 7'40". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XZLZRjmkWuA>. Acesso em: 24 mai. 2018.

O #OcupeEstelita defende que o cais fique abandonado? Pedro Severien. Brasil, 2014, 2'05". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5cOz9XooMzs>. Acesso em: 24 mai. 2018.

O QUE A GLOBO NÃO MOSTRA... OCUPE ESTELITA. Jacaré Vídeo. Brasil, 2014, 4'14". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IM83wYIVII8>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ocupe Estelita – O projeto Novo Recife é ilegal? Jacaré Vídeo. Brasil, 2014, 3'29". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g-tl0N7t5uc>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Pense com a gente. Thiago Lira. Brasil, 2014, 29". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BdrgUz4lyNM>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Recife, cidade roubada. Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Brasil, 2014, 13'38". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Velho Recife Novo. Luís Henrique Leal, Caio Zatti, Cristiano Borba, Lívia Nóbrega. Brasil, 2012, 16'07". Disponível em: <https://vimeo.com/40913933>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Da ocupação, com carinho

#OcupeEstelita+1: A cidade é nossa. Ocupe-a. Direitos Urbanos, Tita. Brasil, 2013, 1'03". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=msnEQlor20k>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Acordeuns. Felipe Peres Calheiros. Brasil, 2012, 3'56". Disponível em: <https://vimeo.com/40442387>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ato pelo tombamento da paisagem do Estelita! Felipe Lyra. Brasil, 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/yurillyra/videos/988165967917271>. Acesso em: 24 mai. 2018.

FomFom Adventures no #OcupeEstelita. Marcelo Lyra. Brasil, 2012, 6'44". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zAoBpo96QdU>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ocupando o Estelita. La Risa Brô, Lucas Lobato. Brasil, 2014, 5'56". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9J9KP8vDLF0>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ocupe Campo Cidade. Rádio Web Agroecologia. Brasil, 2015, 9'55". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fzhr5E1VM8>. Acesso em: 24 mai. 2018.

OCUPE ESTELITA! Coelho Branco. Brasil, 2014, 1'33". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ug113Nb4K38>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Pequeno Registro do Ocupe Estelita. Rafael Almeida. Brasil, 2014, 4'05". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TYbjVHe0vKU&spfreload=10>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Trem do Forró Aporta no Cais José Estelita! Bruno Cabús, Marcelo Soares, Maria Cardozo, Silas Alexandre. Brasil, 2014, 2'11". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yXHQoLuhVr0>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Vida Estelita. Edinea Alcântara, Marcelo Pedroso, Ernesto de Carvalho, Pedro Severien. Brasil, 2014, 10'40". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Estelita, praça de guerra

A reintegração de posse da forma mais crua. Chico Ludermir. Brasil, 2014, 5'24". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gth04IrEDC4>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ação e reação. Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Brasil, 2014, 2'57". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8gFeKTTCTMc>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Braço armado das empreiteiras. Marcelo Pedroso, Ernesto de Carvalho, Juliano Dornelles, Pedro Severien. Brasil, 2014, 3'50". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-cw67cCuni0>. Acesso em: 24 mai. 2018.

FORA CHOQUE #RESISTEESTELITA. Jacaré Vídeo. Brasil, 2014, 1'39". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dpg1S3XAMGk>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Jovem é ferido durante reintegração de posse da cupação do Cais José Estelita. Chico Ludermir. Brasil, 2014, 1'19". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3l2kUEoKxJ4>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Manhã de 17.06.2014, no Estelita. #OcupeEstelita. Chico Ludermir, Eduardo Amorim, Laíse Queiroz. Brasil, 2014, 2'45". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUDZvUjkjzE>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Manifestante conta como foi a chegada da PM. Chico Ludermir. Brasil, 2014, 2'55". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zBGvtohYIV0>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ocupar Resistir. Gabriel Çarungaua. Brasil, 2014, 3'31". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fyjQE35ruEU>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Resistir (To Resist). Silas Alexandre. Brasil, 2014, 14'35". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xxqx7I1DELY>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Fala que eu te escuto

#OcupeEstelita+1 – Chamada Maeve Jinkings. Direitos Urbanos. Brasil, 2013, 55". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Ffr-ZrBP-M>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Dona Chica: ameaçada de perder sua casa por projetos urbanos. Lucas Lobato. Brasil, 2014, 2'45". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tobtDJ_QTk0. Acesso em: 24 mai. 2018.

Entrevista Allan Sales. Lucas Lobato. Brasil, 2014, 2'11". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kAGMVrgbSPQ>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Entrevista com Cristina Lino Gouveia. Silas Alexandre. Brasil, 2014, 2'43". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5xuoNvytFD8>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Entrevista Lucas Fortunato. Lucas Lobato. Brasil, 2014, 3'02". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8aJo0V6w5F4>. Acesso em: 24 mai. 2018.

O Imaginário da Resistência. Taciana Oliveira. Brasil, 2014, 15'46". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VLvQZL8M1zI&feature=youtu.be>. Acesso em: 24 mai. 2018.

OcupeAudiência. Ernesto de Carvalho, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Brasil, 2014, 4'44". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x84aZZjIYQs>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Rildo Fernandes: mais espaços culturais e de lazer no Cais Estelita. Lucas Lobato. Brasil, 2014, 3'12". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mNX8t9jBPrw>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Formas de arte, formas de vida

Apesar de tudo. Cecília Lopes. Brasil, 2014, 13". Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B6b4cDZEVNHjWWxacjEtWnJCcFk/edit>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Arquitetura de Vertigem (China). Pedro Vitor Ferraz. Brasil, 2014, 3'59". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_DEREQNgk. Acesso em: 24 mai. 2018.

CHAMADA: Todxs para o ESTELITA 10 de Maio de 2015. Lucas Lobato. Brasil, 2015, 44".
De olho no estelita. Lucas Lobato. Brasil, 2015, 2'07".

Criolo Ocupa Estelita – Sangue no Cais. Ernesto de Carvalho, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Nilton Pereira, Pedro Severien, Roger de Renor. Brasil, 2014, 5'09". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GQ8xl_BGSWQ. Acesso em: 24 mai. 2018.

Estelita Fight the Power!. Filipe Marcena. Brasil, 2014, 1'18". Disponível em: <https://vimeo.com/127310271>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Estelita para além do Estelita. Sergio Urt. Brasil, 2015, 2'57". Disponível em: https://www.facebook.com/sergio.urt/videos/10153382751698011/?_mref=message_bubble. Acesso em: 24 mai. 2018.

Estelita Resiste. Guilherme Viana. Brasil, 2014, 3'11". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QYnWgHmnJIM&feature=youtu.be>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Ganha Recife. Ganha Brasil. Silas Alexandre. Brasil, 2014, 19'38". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ki26ckpWjzY&feature=youtu.be>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Mãe, errado é não amar. Cecília Lopes. Brasil, 2014, 17". Disponível em: https://docs.google.com/file/d/0B6b4cDZEVNHjY1Jib0d4WGcyN0U/edit?usp=drive_web. Acesso em: 24 mai. 2018.

Novo Apocalipse Recife. Brasil, 2015, 6'35". Movimento Ocupe Estelita, TCMPP Empatando Tua Vista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Procurando Geraldo Júlio. Lucas Lobato. Brasil, 2015, 1'15". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wLftHqbdDjk>. Acesso em: 24 mai. 2018. Acesso em: 24 mai. 2018.

Toró Xukuru no Estelita. Chico Ludermit. Brasil, 2015, 36". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xCDOspeG6-s>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Vertical. Juliana Lima, Julio Pereira. Brasil, 2014, 2'15". Disponível em: <https://vimeo.com/100839810>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Pode ser cidade

[*projetotorresgemeas*]. Allan Christian, Ana Lira, André Antônio, André George Medeiros, Auxiliadora Martins, Caio Zatti, Camilo Soares, Chico Lacerda, Chico Mulatinho, Cristina Gouvêa, Diana Gebrim, Eduarda Ribeiro, Eli Maria, Felipe Araújo, Felipe Peres Calheiros, Fernando Chiappetta, Geraldo Filho, Grilo, Guga S. Rocha, Guma Farias, Iomana Rocha,

Isabela Stampanoni, João Maria, João Vigo, Jonathas de Andrade, Larissa Brainer, Leo Falcão, Leo Leite, Leonardo Lacca, Lúcia Veras, Luciana Rabello, Luis Fernando Moura, Luís Henrique Leal, Luiz Joaquim, Marcelle Lima, Marcelo Lordello, Marcelo Pedroso, Mariana Porto, Matheus Veras Batista, Mayra Meira, Michelle Rodrigues, Milene Migliano, Nara Normande, Nara Oliveira, Nicolau Domingues, Paulo Sano, Pedro Ernesto Barreira, Priscilla Andrade, Profiterolis, Rafael Cabral, Rafael Travassos, Rodrigo Almeida, Tamires Cruz, Tião, Tomaz Alves Souza, Ubirajara Machado, Wilson Freire. Brasil, 2011, 19'38". Disponível em: <https://projetotorresgemeas.wordpress.com/assistir/>. Acesso em: 24 mai. 2018.

APROVAÇÃO DO PROJETO NOVO RECIFE pela Câmara de Vereadores | 04.05.2015. João Augusto Dias. Brasil, 2015, 3'25". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uiZIsG_RPwE. Acesso em: 24 mai. 2018.

Audiência pública (?). Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Brasil, 2014, 18'57". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Concreto armado. Felipe Peres Calheiros. Brasil, 2012, 3'14". Disponível em: <https://vimeo.com/35177845>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Desconstrução civil. Felipe Peres Calheiros, Guma Farias. Brasil, 2012, 13'01". Disponível em: <https://vimeo.com/39050957>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Pesquisa do Ipespe sobre o Novo Recife na ÍNTEGRA. Pedro Severien. Brasil, 2014, 10'22". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=35vhQheS1pA>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Pode ser cidade. Ernesto de Carvalho. Brasil, 2015, 1'07". Disponível em: https://www.facebook.com/MovimentoOcupeEstelita/videos/464758873671098/?_mref=message. Acesso em: 24 mai. 2018.

Recife MD. Gabriela Alcântara, Marcelo Pedroso. Brasil, 2011, 4'20". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CRYHdRi9QRc>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Reunião CDU Tomás Lapa. Direitos Urbanos. Brasil, 2012, 5'26". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EdByuhjIde8>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Tsunami na Rua da Aurora. Felipe Peres Calheiros. Brasil, 2014, 1'58". Disponível em: <https://vimeo.com/77665135>. Acesso em: 24 mai. 2018.