

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

**VINÍCIUS ANDRADE DE OLIVEIRA**

**INTERVIR NA HISTÓRIA: MODOS DE PARTICIPAÇÃO DAS  
IMAGENS DOCUMENTAIS EM LUTAS URBANAS NO BRASIL**

BELO HORIZONTE  
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

**VINÍCIUS ANDRADE DE OLIVEIRA**

**INTERVIR NA HISTÓRIA: MODOS DE PARTICIPAÇÃO DAS  
IMAGENS DOCUMENTAIS EM LUTAS URBANAS NO BRASIL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

**Linha de pesquisa: Pragmáticas da imagem.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cláudia Cardoso  
Mesquita.**

BELO HORIZONTE  
2019

301.16  
O48i  
2019

Oliveira, Vinícius Andrade de

Intervir na história [manuscrito] : modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil / Vinícius Andrade de Oliveira. - 2019.

336 f. : il.

Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2.Movimentos sociais - Teses. 3.História - Teses. I. Mesquita, Cláudia Cardoso. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Intervir na História:  
Modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil

Vinicius Andrade

Vinicius Andrade de Oliveira

Tese orientada pela Profa. Claudia Cardoso Mesquita,  
defendida e aprovada pela banca examinadora:

César Geraldo Guimarães

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães  
(Presidente – FAFICH/UFMG)

Dacia Ibiapina da Silva

Profa. Dra. Dacia Ibiapina  
(UnB)

Amaranta Emília Cesar dos Santos

Profa. Dra. Amaranta Emília Cesar dos Santos  
(UFRB)

Clarisse Maria Castro de Alvarenga

Profa. Dra. Clarisse Maria Castro de Alvarenga  
(FAE/UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 07 de maio de 2019

*Este trabalho é dedicado à memória das e dos  
militantes, ativistas e lideranças de movimentos sociais  
assassinados no Brasil nos últimos quatro anos.*

## AGRADECIMENTOS

O embrutecimento masculino tornou sempre tão difícil a expressão dos afetos. Ao menos neste espaço, desejo superar tal problema com toda minha gratidão; um trabalho tão longo e com tantos detalhes conta com a ajuda de muitas mentes e corações:

Um primeiro e especial agradecimento aos documentaristas e às documentaristas cuja produção animou desde o ponto de partida essa pesquisa. Não só pelas entrevistas que me concederam (que por si já mereceriam uma publicação), mas por terem atendido o chamado à ação e terem oferecido um legado de experiências importantíssimo. Quisera eu ter ouvidos e corpo para entender todas as implicações das reflexões com que vocês me presentearam nas conversas. Não há dúvida de que esse legado será levado adiante.

Agradeço aos meus pais, que abriram os portões de entrada e oferecem, sempre que preciso, o abrigo restaurador. Nenhum passo à frente seria possível sem vocês. A todas e todos os meus familiares do sertão e agreste pernambucano, sobretudo da cidade de Sertânia, minha Combray, especialmente meus avós Maria Helena e José Lopes. A Paula, Jeferson e Samuel, a quem levo todo o tempo no coração.

A Bia, amor além do que a vida me fez capaz de imaginar. Bem mais do que compartilhar comigo o cotidiano de corpo e espírito desde as primeiras linhas do projeto até a conclusão da tese, do seu lugar de mulher me mostra como tomar o destino com as próprias mãos. Minha eterna e mais profunda gratidão por ter trilhado esses e outros caminhos ao meu lado. Agradeço também aos nossos gatinhos Baião e Trupé, que formam conosco uma família.

A Cláudia Mesquita, minha orientadora, porque me parece que mestres e mestras legítimas, ao ensinarem, ensinam também como aprender; pela paciência de me fazer evoluir como pesquisador e pela generosidade capaz de intuir os mais proveitosos caminhos, atributos que dotaram de terna firmeza os passos dados juntos.

Às minhas mestras e aos meus mestres, que fazem os percursos comigo; João Vale, meu irmão de sangue; Lígia Bittencourt, que me ensinou a respirar e ficar de pé; Lama Padma Samten, verdadeiro refúgio; Cristina Teixeira, quem primeiro disse e fez que era possível estar aqui; João Albuquerque, homem que eu gostaria de ser; Vladimir Araújo, guia espiritual; Josessandro Batista, poeta primeiro e para sempre.

As minhas companheiras e companheiros de Rede Coque Vive (e Coque [R]existe): Maria Liberal, Chico Ludermir, Caio Zatti, Cleiton Barros, Katarina Scervino, Sandokan Xavier, Gutemberg Lima, Rivaldo Procópio, Raquel Lasalvia, Roberta Lira, Yvana Fechine, Alexandre Freitas, Maria Eduarda Rocha, e todas e todos os demais, do NEIMFA e do MABI, junto a quem aprendi a ser em coletivo – e preciso continuar aprendendo.

Às interlocutoras e interlocutores do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, que fizeram crescer enormemente esse trabalho e deixam nas várias linhas escritas por minha mão as suas impressões; agradeço especialmente aos meus colegas de entrada no doutorado: Victor Guimarães, camarada que sempre se fez contar e com quem

sempre pude confabular, Tatiana Hora, nordestina de luta, que, mesmo à distância, não deixou de ser inspiração; e Bernard Belisário, que, além de dividir angústias e reflexões como colega, foi, antes, como parceiro de casa e amigo, um dos grandes responsáveis pelo meu recomeço e rápida adaptação em terras mineiras.

Aos membros da banca de qualificação, Clarisse Alvarenga e César Guimarães, que colaboraram e engrandeceram o trabalho, em especial a César, que, em diferentes momentos do doutorado, trouxe contribuições inspiradas e inspiradoras.

Às parceiras e parceiros de Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, a quem agradeço nas figuras de Ana Siqueira e Matheus Pereira, responsáveis por conduzir um ambiente acolhedor no qual pude desfrutar de constante aprendizado nos últimos anos.

A Álvaro Andrade, por partilhar comigo devires e imaginações singularmente baianas. Às amigas e amigos de Cine Sorpasso, em especial Maria Ines Dieuzeide e Thiago Rodrigues, junto a quem pude desenvolver formas acolhedoras de vizinhança.

A Fernando Siqueira, meu professor de yoga nos últimos dois anos, fundamental no cultivo da disciplina que permitiu que esse trabalho acontecesse.

A Hassan Santos, que, além das trocas musicais que atravessaram as fronteiras dos estados, me presenteou com a linda capa que apresenta essa tese.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo apoio a essa pesquisa ao longo dos seus quatro anos de duração.

A Marcos Botelho e Euro Azevêdo, que, há pouco mais de dez anos, compartilharam comigo o início dessa jornada por dentro do cinema documentário.

## RESUMO

A pesquisa propõe o estudo de imagens e filmes produzidos a partir da colaboração entre documentaristas e movimentos sociais urbanos atuantes em diferentes cidades brasileiras nas últimas duas décadas. Intensificada na entrada dos anos de 2010 em razão de uma notável confluência de fatores históricos, essa produção se caracteriza pelo engajamento dos documentaristas junto a movimentos sociais, em lutas pela manutenção do caráter público do espaço urbano (ROLNIK, 2015). A pergunta que guia nossa investigação pode ser formulada da seguinte maneira: de que modos essas imagens e filmes intervêm sobre o curso histórico dos acontecimentos e lutas travadas pelos movimentos? Acreditamos que, para respondê-la, é necessário analisar as imagens e filmes não apenas como textos, mas como um conjunto de atos, iniciativas, experiências, redes de relações (BRENEZ, 2011), situando-os na trama dos processos mais abrangentes dos quais participam e sobre os quais interferem. Definimos, assim, três estudos de caso: a colaboração entre Carlos Pronzato e o *Movimento Passe Livre (MPL)* em diferentes cidades do país, a colaboração entre Vladimir Seixas e a *Frente de Luta Popular (FLP)* do Rio de Janeiro (RJ), e a atuação de cineastas a partir do interior do *Movimento Ocupa Estelita (MOE)* de Recife (PE).

**Palavras-chave:** Documentário; movimentos sociais; história; cidade; intervenção.

## ABSTRACT

The research proposes the study of images and films produced from the collaboration between documentarists and urban social movements in different Brazilian cities in the last two decades. Intensified at the beginning of 2010 due to a remarkable confluence of historical factors, this production is characterized by the engagement of documentarists with social movements, in struggles to maintain the public character of urban space (ROLNIK, 2015). The question guiding our inquiry can be formulated as follows: in what ways do these images and films intervene on the historical course of events and struggles waged by movements? We believe that, in order to answer it, it is necessary to analyze images and films not only as texts, but as a set of acts, initiatives, experiences, networks of relationships (BRENEZ, 2011), placing them in the frame of the broader processes of the which they participate and over which they interfere. Thus, we define three case studies: the collaboration between Carlos Pronzato and the *Free Pass Movement* (Movimento Passe Livre/MPL) in different cities of the country, the collaboration between Vladimir Seixas and the *Popular Fight Front* (Frente de Luta Popular/FLP) of Rio de Janeiro (RJ), and the performance of filmmakers from within the *Occupy Estelita Movement* (Movimento Ocupe Estelita/MOE) of Recife (PE).

**Keywords:** Documentary, Social Movements, History, City, Intervention.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena Inicial de <i>Maio Baiano</i> : a câmera entre os participantes da assembleia .....	89
Figuras 2 e 3 – Planos abertos de bandeiras e faixas de Partidos, Sindicatos e Entidades Estudantis .....	90
Figuras 4 e 5 – Planos abertos de discursos de lideranças partidárias nos carros de som .....	90
Figuras 6 e 7 – Depoimentos de líderes sindicais e partidários colhidos pelo filme .....	91
Figuras 8 e 9 – Mais depoimentos de líderes sindicais e partidários colhidos pelo filme .....	91
Figuras 10 e 11 – Jovens conduzem polícia para fora do Campus da UFBA e gritam contra repórter da TV Bahia .....	92
Figuras 12 e 13 – Rapaz defende conquistas institucionais como objetivo para o movimento .....	96
Figuras 14 e 15 – Depoimentos de lideranças das organizações União da Juventude Socialista (UJS) e da União Nacional dos Estudantes (UNE) .....	96
Figuras 16 e 17 – Estudantes depõem contra o prefeito e em favor da redução da tarifa em meio à multidão .....	97
Figuras 18 e 19 – Estudante depõe sobre o início e a organização espontânea dos protestos .....	97
Figuras 20 e 21 – Assinatura dos acordos e reunião entre representantes municipais e lideranças de entidades estudantis .....	98
Figuras 22 e 23 – Representante da Associação Brasileira de Estudantes Secundaristas e Prefeito Antônio Imbassahy, no momento de sua participação na reunião, em que pede o fim dos protestos .....	99
Figuras 24 e 25 – Membro de organização estudantil controla microfone da assembléia no Sindicato dos Bancários .....	100
Figuras 26 e 27 – Pronzato se posiciona em meio à plateia, filmando e ouvindo depoimentos que expõem a tentativa de controle da assembléia por parte das organizações estudantis ....	100
Figuras 28 e 29 – Plano geral mostra bloqueio feito pelos estudantes em via próxima à estação da Lapa e, em plano mais fechado, estudantes fazem piquete na região da orla da cidade .....	101
Figuras 30 e 31 – Assembléias e conversas "informais" dos estudantes captadas de perto pela câmera de Carlos Pronzato .....	102
Figura 32 – Estudantes deliberam acerca dos rumos da manifestação .....	103
Figura 33 – Imagem da primeira edição do Jornal do <i>Movimento Passe Livre</i> .....	114
Figuras 34 e 35 – Pronzato registra bloqueio de avenida do eixo central de Brasília feito por militantes .....	117
Figuras 36 e 37 – Imagens de cenas sobre as quais incidem trilha musical <i>punk rock</i> que enfatiza teor de energia da ação policial .....	118
Figuras 38 e 39 – Percussão improvisada sobre a qual se inscreve método de luta dos militantes e jogral registrado por Pronzato, em que Leila Saraiva fala ao microfone .....	120
Figura 40 – Militante puxa jogral em ato na rodoviária de Brasília .....	120
Figuras 41 e 42 – Imagens do modelo pedagógico utilizado nas escolas pelo <i>MPL-SP</i> .....	124
Figuras 43 e 44 – Imagens do modelo pedagógico utilizado nas escolas pelo <i>MPL-SP</i> .....	125

Figuras 45 e 46 – Depoimentos de Mayara Vivan e Nina Capello do <i>MPL-SP</i> no início de <i>Por uma vida sem catracas</i> .....	135
Figuras 47 e 48 – Depoimentos de Pablo Ortellado e Lucas Monteiro, ainda no início do filme .....	135
Figuras 49 e 50 – Depoimento de Nildo Ouriques no início do filme, que guia a "leitura" das imagens das ruas .....	137
Figuras 51 e 52 – Imagens do 'clipe' das manifestações montado pelo filme para ilustrar o depoimento de Nildo Ouriques .....	137
Figuras 53 e 54 – Imagens de 'clipes' das manifestações inseridas pelo filme meio aos depoimentos .....	139
Figuras 55 e 56 – Segurança do Shopping Rio Sul olha para a câmera que registra o ato e uma lojista fecha a porta do estabelecimento na "cara" de um dos trabalhadores .....	155
Figuras 57 e 58 – Trabalhadores sem teto na porta e no interior de uma das lojas do Shopping Rio Sul .....	156
Figura 59 e 60 – Policial busca intimidar e impedir a ida dos manifestantes ao shopping .....	157
Figuras 61 – Vendedor pede a saída de um dos manifestantes do interior da loja, sob a alegação de estar com o próprio trabalho em risco .....	158
Figuras 62 e 63 – Naira Lúcia se vê nas imagens de arquivo do ato e depois lembra algumas situações de discriminação sofridas por ela naquele dia .....	159
Figuras 64 e 65 – Plano sequência subjetivo feito com câmera na mão simula a saída do shopping, sob texto lido pelo filósofo James Arêas sobre a invisibilidade .....	160
Figura 66 – Gráfico extraído do artigo de Danielle Benedicto e Guilherme Marques sobre a intensificação de protestos na época dos Jogos Panamericanos do Rio de Janeiro, extraído por sua vez de pesquisa do Observatório dos Conflitos Urbanos .....	167
Figura 67 – Notícia de anúncio do lançamento da Operação Choque de Ordem no site da prefeitura do Rio de Janeiro .....	168
Figuras 68 e 69 – Guarda Municipal em ação contra trabalhadores informais no centro do Rio .....	171
Figuras 70 e 71 – Vendedor de picolé explica que possui licença para atuar e trabalhadora diz, em tom de revolta, sentir-se roubada pelos agentes da prefeitura .....	171
Figura 72 e 73 – Maria aponta para imagens recortadas em seu <i>clipping</i> da repressão policial aos trabalhadores informais, lembrando dos acontecimentos a elas relacionados .....	173
Figuras 74 e 75 – Maria fala sobre o surgimento da MUCA, fazendo o filme acionar arquivos da época do surgimento do movimento .....	174
Figuras 76 e 77 – Trabalhadoras discursam em assembléia da MUCA no centro do Rio .....	175
Figuras 78 e 79 – Militantes arrombam, forçam entrada e iniciam movimentação para ocupar imóvel no centro do Rio .....	180
Figuras 80 e 81 – Militantes adentram o hall de entrada no prédio e arrombam mais uma porta .....	181
Figuras 82 e 83 – Momento de negociação com o vigia do prédio, que está atrás da porta em torno da qual se posicionam os militantes e Vladimir Seixas .....	182
Figuras 84 e 85 – Luz dos cinegrafistas de TV penetra o Hall do prédio ocupado, seguindo-se letreiro que apresenta a atuação da mídia na situação .....	184

Figuras 86 e 87 – Cinegrafista de canal de televisão tenta filmar o documento afixado na parede interna do prédio, ofuscando, ao mesmo tempo, a visão dos documentaristas e dos militantes .....	185
Figuras 88 e 89 – Ruas degradadas e personagem do filme estendendo roupas em seu quintal, na região da Pedra do Sal .....	191
Figuras 90 e 91 – Mônica, aflita, recorre a Dávina, que reza em frente ao altar na sala de sua casa .....	192
Figuras 92 e 93 – Personagens descem juntas a escadaria da Pedra do Sal rumo ao samba tradicional da região, onde depois conversam animadamente .....	194
Figuras 94 e 95 – Câmeras de vigilância na portaria de um prédio registram o movimento das ruas, que vemos no plano seguinte .....	196
Figuras 96 e 97 – Homem em situação de rua se prepara para dormir, mas um esguicho de água acionado do interior do prédio molha seus lençóis e roupas e o faz deixar o local .....	196
Figuras 98 e 99 – Homem caminha até a esquina, dobra e "desaparece" do nosso campo de visão .....	198
Figuras 100 e 101 – André conversa com Vladimir em frente à ocupação Casarão Azul, cuja ameaça de remoção faz a mídia corporativa chegar ao local .....	203
Figuras 102 e 103 – Vladimir filma o trabalho do cinegrafista de TV e, na sequência, às imagens feitas da janela da ocupação, sobrepõe notícias sobre o projeto de "revitalização"...	203
Figura 104 – Morador da Casarão Azul reclama e pede calma aos agentes que conduzem a remoção das famílias do prédio .....	204
Figuras 105 e 106 – Moradoras da Guerreiros do 510 se recusam a ter seus pertences transportados pelo caminhão de lixo da Comlurb .....	206
Figuras 107 e 108 – Moradores reivindicam um tratamento digno durante a remoção .....	207
Figuras 109 e 110 – Na fresta da porta de entrada, Chapolim se esgueira para, ao mesmo tempo, filmar e se fazer notar pelos policiais que ameaçam de despejo os ocupantes .....	210
Figuras 111 e 112 – Ocupante caminha pelos quartos vazios do imóvel interagindo com as marcas da presença de antigos moradores .....	212
Figuras 113 e 114 – Ex-moradores da Guerreiros do 510/234 assistem às imagens levadas por Vladimir Seixas e rememoram, cada um a seu modo, o dia da remoção sofrida por eles...	213
Figuras 115 e 116 – Ex-moradores da Guerreiros do 510/234 assistem às imagens levadas por Vladimir Seixas e rememoram, cada um a seu modo, o dia da remoção sofrida por eles...	214
Figuras 117 e 118 – Policial Federal coordena, de forma truculenta, a saída dos trabalhadores do prédio; deixa de lado a "promessa" de cuidar por último de Vladimir, em função das reclamações feitas por Edson, último a ser liberado .....	216
Figura 119 – Movimentos sem teto promovem exibição do longa <i>Atrás da porta</i> nos muros da casa do prefeito Eduardo Paes em outubro de 2016 .....	220
Figuras 120 e 121 – Fotos tiradas por membro do grupo <i>Direitos urbanos</i> da demolição irregular dos armazéns do Cais José Estelita .....	223
Figuras 122 e 123 – Terceira foto tirada por membro do grupo <i>Direitos urbanos</i> da demolição irregular dos armazéns do Cais José Estelita e convocação feita através dela .....	224
Figura 124 – Linha do tempo do conflito em torno do Cais José Estelita, elaborada Luana Varejão, Rodrigo Rafael e Vitor Araripe .....	229

Figuras 125 e 126 – Planos abertos exploram o contraste visual (e os possíveis significados sociais) entre um prédio ocupado e as Torres Gêmeas, na fase de construção e depois de prontas .....	234
Figuras 127 e 128 – Apropriação de imagens de propaganda e exposição/nomeação dos adversários políticos mirados pelo filme .....	234
Figuras 129 e 130 – Contraste entre as palafitas instaladas à margem do Capibaribe e a iminente presença do Shopping Rio Mar em sua vizinhança, no vídeo de 12 de novembro de 2011; e intervenção visual e temporal dos realizadores em cena em <i>Concreto Armado</i> ....	236
Figuras 131 e 132 – Promotora Belize Câmara reivindica a realização de estudos de impacto para o projeto <i>Novo Recife</i> , recebendo aplausos dos militantes presentes. Sua fala e de Tomás Lapa são alternadas com a apresentação do projeto, que recebe intensas vaias .....	242
Figuras 133 e 134 – Gravura do Recife do século XIX e imagem da propaganda de empreendimento imobiliário na atualidade ensejam reflexões sobre a transformação do espaço público da cidade .....	244
Figuras 135 e 136 – Planos de espaços para convivência em bairros de classe média e populares expõem as consequências dos modelos de urbanização escolhidos, em termos dos modos de vida da população .....	245
Figuras 137 e 138 – Em <i>Desurbanismo #1</i> , fotografias das demolições no centro do Recife no início do século XX. Em <i>Desurbanismo #2, travelling</i> que perfaz o caminho até praia ....	246
Figuras 139 e 140 – Em <i>Ocupar, resistir: Morador do Bom Jesus</i> depõe sobre a violência policial na remoção da comunidade e, mais à frente, famílias gritam em protesto por moradia no Hall da prefeitura .....	249
Figuras 141 e 142 – Em <i>Vila Oliveira</i> : ruínas das casas após a demolição conduzida pelos agentes da prefeitura e procissão em apoio às famílias expulsas .....	250
Figura 143 – Trem do forró e seus passageiros são filmados em primeiro plano, mas as Torres Gêmeas despontam no horizonte .....	257
Figuras 144 e 145 – Câmera "atada" ao trem filma os limites que separam a avenida onde circulam os moradores da "cidade formal" e o acampamento da Vila Sul .....	258
Figuras 146 e 147 – A locomotiva avança e a ocupação se descortina aos nossos olhos .....	259
Figura 148 – Câmera "desce" do trem e apanha outros pontos de vista da região de habitação popular filmada, um deles uma espécie de contraplano em que avistamos, mais uma vez, os espigões que compõem as torres gêmeas .....	260
Figura 149 – Momentos seguintes ao disparo de spray de pimenta feito pelo Batalhão de Choque contra os militantes .....	266
Figuras 150 e 151 – De um lado, a valorização da experiência de comunhão proporcionada pela ocupação tal como posta em prática pelo movimento .....	269
Figuras 152 e 153 – Do outro, a exposição da violência empregada pela polícia contra o movimento .....	269
Figuras 154 e 155 – Acampamento e jardins em frente à ocupação montada sob o viaduto Capitão Temudo .....	273
Figuras 156 e 157 – Plano aberto da ocupação, com faixas e barracas em evidência, e plano aproximado que mostra uma bicicleta recostada ao lado da placa de entrada do local .....	273
Figura 158 – A mise-en-scène da conversa em círculo e sua articulação constroem uma ideia de partilha que está na base da própria experiência da ocupação.....	275

Figura 159 – Assembleia em plena rua em frente da prefeitura do Recife, realizada ao fim de dois dias de ocupação no prédio do órgão municipal .....	279
Figura 160 – Câmera deixa-se ultrapassar pela passeata que encerra a jornada de lutas diante da prefeitura e o próprio filme, ficando entre os corpos dos militantes em protesto .....	282
Figura 161 – Documentarista inquire moradores do Coque que chegam para participar da Audiência Pública sobre o projeto <i>Novo Recife</i> .....	287
Figura 162 – Integrante do <i>Movimento Ocupe Estelita</i> discute com "liderança" da comunidade do Coque .....	288
Figura 163 – Moradora do Coque, em sessão com as imagens do dia da audiência, revela que as "lideranças" comunitárias que aparecem defendendo o projeto possuem relação com as construtoras .....	289
Figura 164 – Trecho da reunião a portas fechadas com a imprensa, na qual Ernesto de Carvalho se infiltra, para expor os conchavos entre prefeitura e consórcio no suposto redesenho do projeto <i>Novo Recife</i> .....	292
Figura 165 – Família assiste a TV que exibe a propagando do projeto <i>Novo Recife</i> .....	295
Figuras 166 e 167 – Imagens de outros filmes são retomadas (à esquerda, trecho de <i>Audiência Pública</i> ) e Irandhir reaparece para "amarrar" a argumentação discursiva .....	297
Figuras 168 e 169 – A narração do ator oferece a deixa para a introdução de mais uma apropriação a partir do projeto <i>Novo Recife</i> , dessa vez por meio de uma animação que mostra o impacto da construção do paredão de torres sobre a cidade .....	297
Figuras 170 e 171 – <i>Drone</i> capta imagens dos locais que representam os "grandes personagens" envolvidos na disputa pelo Cais (à esquerda vemos o prédio onde mora o prefeito Geraldo Júlio). Mais à frente, é trazida ao "nível da rua" por um dos narradores, Erivaldo Oliveira .....	304
Figuras 172 e 173 – Maeve Jinkings em frente do prédio do Superior Tribunal Federal em Brasília e, na sequência, imagens do centro histórico do Recife .....	304
Figura 174 – Retroescavadeira do consórcio e seus funcionários se movimentam para reiniciar as obras no Cais em imagem usada para manter a militância vigilante .....	316

## SUMÁRIO

1. Apresentação .....	14
2. <b>Fundamentação: um percurso histórico em torno dos modos de participação das imagens nas lutas urbanas no Brasil</b> .....	23
2.1 Resistência à ditadura .....	23
2.2 Ciclo de greves: documentaristas engajados nas causas operárias .....	27
2.3 Metrôpoles na virada para os anos 1980 .....	35
2.4 A emergência do vídeo popular .....	39
2.5 Transições: Eduardo Coutinho e o CECIP .....	48
2.6 Respostas anti-capitalistas à urbanização neoliberal .....	56
2.7 "Novos" sujeitos históricos, cena ampliada .....	63
2.8 Aprofundamento da crise urbana .....	71
3. <b>Notas Metodológicas</b> .....	77
4. <b>Carlos Pronzato e o Movimento Passe Livre</b> .....	87
4.1 Antecedentes da "Revolta do Buzú" .....	87
4.2 <i>A Revolta do Buzú</i> (2003) .....	94
4.3 Primeiros impactos do filme <i>A Revolta do Buzú</i> .....	104
4.4 O filme <i>A Revolta do Buzú</i> , agente da gênese do MPL .....	106
4.5 <i>O distúrbio está só começando</i> (2005) .....	116
4.6 <i>MPL-SP</i> : uso pedagógico do audiovisual, processos e resultados .....	121
4.7 Militância audiovisual e reencontro com o <i>MPL: Por uma vida sem catracas</i> (2014) .....	131
4.8 Depois de Junho .....	142
5. <b>Vladimir Seixas e a Frente de Luta Popular</b> .....	149
5.1 Um precedente para os rolezinhos e o surgimento da <i>FLP</i> .....	149
5.2 A aproximação entre Vladimir Seixas e a <i>FLP: Hiato</i> (2008) .....	153
5.3 Apoio com as imagens, ascendência e repressão às lutas .....	160
5.4 <i>Choque</i> (2009) .....	170
5.5 "Revitalização" da Zona Portuária, repertório comum dos movimentos .....	176
5.6 <i>Entre</i> (2009) .....	180
5.7 Outras faces da experiência dos trabalhadores precarizados .....	188
5.8. Fios que se cruzam e se desdobram em <i>Atrás da porta</i> (2010) .....	198
5.9 Desarticulação da <i>FLP</i> , descenso de ocupações, Megaeventos .....	217
6. <b>Brigada Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita</b> .....	222
6.1 Um chamado por imagens, através das redes e em defesa do cais .....	222
6.2 Cultura de engajamento no audiovisual, cultura audiovisual de engajamento..	229
6.3 Direitos urbanos e filmes engajados em convergência: contra o Novo Recife..	239

6.4 Ocupar e resistir: <i>À margem dos trilhos, Braço armado das empreiteiras e Ação e reação</i> .....	254
6.5 De dentro para fora: <i>Vida estelita</i> .....	270
6.6 Tentativas de diálogo: <i>Ocupar: resistir, avançar, Audiência Pública?</i> e <i>Novo Recife - redesenho de uma mentira</i> .....	278
6.7 Contraplanos urbanísticos: <i>Recife: cidade roubada, Cabeça de prédio e outros</i> .....	293
6.8 Desdobrando caminhos .....	305
<b>7. Considerações finais</b> .....	<b>308</b>
<b>8. Referências bibliográficas</b> .....	<b>319</b>

## SUMÁRIO

1. <b>Apresentação</b> .....	14
2. <b>Fundamentação: um percurso histórico em torno dos modos de participação das imagens nas lutas urbanas no Brasil</b> .....	23
2.1 Resistência à ditadura .....	23
2.2 Ciclo de greves: documentaristas engajados nas causas operárias .....	27
2.3 Metrôpoles na virada para os anos 1980 .....	35
2.4 A emergência do vídeo popular .....	39
2.5 Transições: Eduardo Coutinho e o CECIP .....	48
2.6 Respostas anti-capitalistas à urbanização neoliberal .....	56
2.7 "Novos" sujeitos históricos, cena ampliada .....	63
2.8 Aprofundamento da crise urbana .....	71
3. <b>Notas Metodológicas</b> .....	77
4. <b>Carlos Pronzato e o Movimento Passe Livre</b> .....	87
4.1 Antecedentes da "Revolta do Buzú" .....	87
4.2 <i>A Revolta do Buzú</i> (2003) .....	94
4.3 Primeiros impactos do filme <i>A Revolta do Buzú</i> .....	104
4.4 O filme <i>A Revolta do Buzú</i> , agente da gênese do <i>MPL</i> .....	106
4.5 <i>O distúrbio está só começando</i> (2005) .....	116
4.6 <i>MPL-SP</i> : uso pedagógico do audiovisual, processos e resultados .....	121
4.7 Militância audiovisual e reencontro com o <i>MPL</i> : <i>Por uma vida sem catracas</i> (2014) .....	131
4.8 Depois de Junho .....	142
5. <b>Vladimir Seixas e a Frente de Luta Popular</b> .....	149
5.1 Um precedente para os rolezinhos e o surgimento da <i>FLP</i> .....	149
5.2 A aproximação entre Vladimir Seixas e a <i>FLP</i> : <i>Hiato</i> (2008) .....	153
5.3 Apoio com as imagens, ascendência e repressão às lutas .....	160
5.4 <i>Choque</i> (2009) .....	170
5.5 "Revitalização" da Zona Portuária, repertório comum dos movimentos .....	176
5.6 <i>Entre</i> (2009) .....	180
5.7 Outras faces da experiência dos trabalhadores precarizados .....	188
5.8. Fios que se cruzam e se desdobram em <i>Atrás da porta</i> (2010) .....	198
5.9 Desarticulação da <i>FLP</i> , descenso de ocupações, Megaeventos .....	217
6. <b>Brigada Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita</b> .....	222
6.1 Um chamado por imagens, através das redes e em defesa do cais .....	222
6.2 Cultura de engajamento no audiovisual, cultura audiovisual de engajamento..	229
6.3 Direitos urbanos e filmes engajados em convergência: contra o Novo Recife..	239



6.4 Ocupar e resistir: <i>À margem dos trilhos, Braço armado das empreiteiras e Ação e reação</i> .....	254
6.5 De dentro para fora: <i>Vida estelita</i> .....	270
6.6 Tentativas de diálogo: <i>Ocupar: resistir, avançar, Audiência Pública?</i> e <i>Novo Recife - redesenho de uma mentira</i> .....	278
6.7 Contraplanos urbanísticos: <i>Recife: cidade roubada, Cabeça de prédio e outros</i> .....	293
6.8 Desdobrando caminhos .....	305
<b>7. Considerações finais</b> .....	<b>308</b>
<b>8. Referências bibliográficas</b> .....	<b>319</b>

## 1. Apresentação

Essa pesquisa se dedica às imagens e filmes produzidos a partir da colaboração entre documentaristas e movimentos sociais urbanos nas últimas duas décadas no Brasil. Organizada em torno de três estudos de caso, propõe investigar as imagens e filmes no contexto dos processos de luta dos quais fazem parte e nos quais intervêm. Cada estudo de caso diz respeito à colaboração entre um ou mais documentaristas e um movimento social, focalizando as formas como as imagens produzidas a partir dessa colaboração participam de e alteram o curso histórico das lutas urbanas travadas pelos movimentos. O primeiro estudo se volta à relação entre Carlos Pronzato e o *Movimento Passe Livre (MPL)* em diferentes cidades do país, o segundo sobre a colaboração entre Vladimir Seixas e a *Frente de Luta Popular (FLP)* no Rio de Janeiro, e o terceiro sobre a atuação de cineastas no *Movimento Ocupe Estelita (MOE)* no Recife.

Esse recorte e foco de estudo traduzem a mais recente faceta de uma proposta que já teve diversas configurações. Inicialmente, ainda sob a forma de projeto de entrada na pós-graduação, amparados nas discussões sobre o "direito à cidade" (HARVEY, 2014), propúnhamos voltar nosso olhar para obras que se construía numa espécie de "cumplicidade escritural" (COMOLLI, 2008) com o espaço urbano, fazendo de experiências sociais contra-hegemônicas a matéria-prima para a elaboração de suas narrativas e recursos expressivos.<sup>1</sup> Na etapa de seminário de projetos da linha de pesquisa (Pragmáticas da Imagem), deslocamos nosso olhar para documentários que traziam a primeiro plano e expunham em cena conflitos urbanos, concedendo-lhes atenção primordial. Interessava-nos as formas criadas pelos filmes no intuito de elaborar e fazer ecoar lutas sociais mais abrangentes. Dado o número elevado de produções que, em meio ao recrudescimento das disputas urbanas observado na entrada da década de 2010,<sup>2</sup> testemunhavam e participavam de conflitos, o corpus da pesquisa se expandiu consideravelmente.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Integravam o corpus filmes como *O céu sobre os ombros* (Sergio Borges, MG, 2011), *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, RJ, 2012), *A cidade é uma só?* (Ardiley Queirós, DF, 2012), os curtas-metragens *O vento traz, a onda leva* (Gabriel Mascaro, PE, 2012), *Em trânsito* (Marcelo Pedrosa, PE, 2013) e *O prefeito tá chegando* (Cid César Augusto, RJ, 2014).

<sup>2</sup> Cujas condições de possibilidade exploraremos de modo mais detido na fundamentação e nos estudos de caso.

<sup>3</sup> Faziam parte dele filmes como *Sagrada terra especulada* (Zé Furtado, DF, 2011), *Despejo#3* (Coque [R]existe, PE, 2013), *Com vandalismo* (Coletivo Nigéria, CE, 2013), *Com uma câmera na mão e uma máscara de gás na cara* (Ravi Aymara, RJ, 2013), *Domínio Público* (Realização coletiva, RJ, 2014),

Ao longo dos anos de 2016 e 2017, afetado por reflexões formuladas a propósito da escrita de alguns artigos,<sup>4</sup> sob influência de discussões suscitadas em apresentações em encontros, congressos, festivais<sup>5</sup> e, sobretudo, no âmbito do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (UFMG), optamos por aprofundar alguns caminhos que já despontavam no interior da pesquisa. Tal gesto convergiu com o desejo de circunscrever melhor as experiências a que nos dedicaríamos, não necessariamente com a redução do corpus, mas com vistas, sobretudo, a uma definição mais precisa do universo de fenômenos que seriam observados. Chegamos então, primeiramente, a alguns documentários que articulavam cenas de conflito entre sujeitos engajados em lutas urbanas e representantes dos poderes instituídos (autoridades, forças policiais) a outros materiais (arquivos, depoimentos, informações). Uma característica específica presente em alguns deles nos permitiu, finalmente, chegar ao atual recorte: imagens e filmes produzidos a partir da colaboração entre documentaristas e movimentos sociais urbanos.<sup>6</sup>

Na conjuntura de entrada desta década, marcada pela emergência de uma produção audiovisual envolvida nas disputas pela "manutenção do caráter público do espaço urbano e de sua diversidade, em oposição à sua mercantilização" (ROLNIK, 2015, p. 375), destaca-se, de fato, a profusão de imagens e filmes realizados a partir da aproximação<sup>7</sup> entre documentaristas com trajetória pregressa no campo do audiovisual e sujeitos organizados coletivamente sob a forma de movimento social. Se tal fato se deve a uma notável confluência de fatores históricos, como a piora das condições de vida nas cidades brasileiras ou o aparecimento de "novíssimos"

---

*Junho* (João Wainer, SP, 2014), *Braço armado das empreiteiras* (Ocupe Estelita, PE, 2014) e *Ressurgentes* (Dácia Ibiapina, DF, 2014).

<sup>4</sup> Refiro-me aos artigos *Ocupar com o cinema - escrita da história das lutas urbanas em Ressurgentes - um filme de ação direta*, publicado na *Revista Galáxia* (PUC-SP), e *Cinema engajado em Recife hoje - crítica do presente e reescrita da história*, publicado na *Revista C-Legenda* (UFF).

<sup>5</sup> Entre essas ocasiões, destaco o encontro sobre produção audiovisual em situações de urgência durante a ocupação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG, no final de 2016, a participação no VI Colóquio Cinema, Estética e Política e no Festival de Documentários de Cachoeira (CachoeiraDoc), realizados conjuntamente na cidade de Cachoeira (BA) em setembro 2017, o debate "Cinema, engajamento e invenção de formas", no Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte e as discussões no seminário "O comum e o cinema", no encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), ocorridos em outubro de 2017.

<sup>6</sup> Este não deixa de ser um trajeto de retorno às preocupações que me guiaram durante o mestrado, em que pesquisei a produção audiovisual da *Rede Coque Vive*, rede de atores sociais atuantes no bairro do Coque, em Recife, com a qual mantenho laços até hoje.

<sup>7</sup> Poderíamos falar ainda "em consonância", para utilizarmos expressão de Amaranta César na apresentação "Cinema como ato de engajamento: documentário contemporâneo em contextos de urgência", feita no IV Colóquio Cinema, Estética e Política, organizado pelo grupo de pesquisa Poéticas da Experiência em Belo Horizonte no ano de 2015.

movimentos sociais na cena pública (MARICATO, 2014), encontrando uma espécie de marco simbólico de ebulição nas Jornadas de Junho de 2013, a produção audiovisual daí surgida também apresenta grande diversidade de atores e perspectivas.

Os critérios pelos quais decidimos nos orientar, no entanto, permitiram restringir o recorte de observação a experiências mais localizadas, em que o encontro e a aproximação entre documentaristas e movimentos sociais urbanos implicaram o estabelecimento de uma colaboração assumida, assentada na convergência em torno de pautas políticas comuns e materializada em realizações marcadas pelo desejo de intervenção no curso histórico de lutas por moradia social, pela melhoria no transporte público, contra processos de gentrificação etc. Dando corpo a imagens que participam da tentativa de "fazer reforma urbana com as próprias mãos" (BOULOS, 2015, p. 103), resultaram no que podemos chamar de "filmes de luta urbana". Nessa perspectiva, notabilizam-se a atuação do realizador Carlos Pronzato junto ao *Movimento Passe Livre* no Brasil, o trabalho do documentarista Vladimir Seixas junto à *Frente de Luta Popular* na cidade do Rio de Janeiro, e a atuação de cineastas a partir de dentro do *Movimento Ocupe Estelita*, de Recife (PE), experiências que motivaram os três estudos de caso que organizam nossa tese.

Carlos Pronzato e o *Movimento Passe Livre* se aproximam em razão da chamada "Revolta do Buzú", intensa onda de protestos contra o aumento da tarifa do transporte de ônibus ocorrida em Salvador no ano de 2003. O documentarista, embora não tendo iniciado as filmagens quando da eclosão dos protestos, registra parte substancial das manifestações (aí incluídos os eventos mais decisivos), dando origem ao filme intitulado pelo nome como elas ficaram popularmente conhecidas. Na carona da importância da revolta para os círculos militantes que já vinham debatendo a pauta da tarifa zero e questões sobre mobilidade urbana, o filme *A Revolta do Buzú* (2003) percorre o país, sendo visto e utilizado para debater problemas estruturais do transporte público, para refletir sobre formas de organização, estratégias de ação e sobre os desafios que as modalidades de luta insurgentes impunham.

As lutas sucessivas contra aumentos de passagem ao longo dos anos 2000 proporcionaram um inegável acúmulo de experiências ao *MPL*. Parte delas é novamente registrada por Pronzato em *O distúrbio está só começando* (2005), feito a partir de uma parceria entre o documentarista, o *Movimento Passe Livre* do Distrito Federal e o Centro de Mídia Independente local. O filme aborda uma manifestação emblemática para o *Movimento Passe Livre-DF*, consumada na rodoviária de Brasília,

que deu início a um ciclo intenso de lutas e aproximou militantes de uma geração que participaria de diferentes movimentos na cidade. Tanto *A Revolta do Buzú* quanto *O distúrbio está só começando* serão intensamente utilizados em atividades formativas promovidas pelo movimento em escolas (especialmente no núcleo paulistano), nas quais eram introduzidas junto aos estudantes secundaristas a discussão sobre transporte público e a reflexão sobre a importância de lutar por pautas de melhoria na área, principalmente a reivindicação estratégica por tarifa zero.

Formado sobretudo por jovens de classe média, fora do campo de visibilidade da mídia corporativa, o *Movimento Passe Livre* chegou aos anos 2010 sem a notoriedade pública de outros movimentos sociais urbanos. Mas enquanto parte expressiva desses movimentos e entidades políticas atuantes em décadas anteriores concentraram seus esforços na consolidação de formas de participação institucionais, o *MPL* desenvolveu um trabalho de base junto a novas gerações de militantes, formando e sendo formado a partir dessa interação. É a tentativa de explicar o fenômeno Junho de 2013 da perspectiva da trajetória do *MPL* que aproxima novamente Carlos Pronzato do movimento, e o faz realizar o documentário *Por uma vida sem catracas* (2014), dedicado especialmente ao núcleo de São Paulo, cidade onde as manifestações ganharam impulso inicial e decisivo.

A aproximação entre Vladimir Seixas e membros da *Frente de Luta Popular (FLP)* no Rio de Janeiro nasce de um impulso do documentarista, que assim realizou seu primeiro curta-metragem. Vladimir aproveita um exercício do curso de direção cinematográfica na Escola de Cinema Darcy Ribeiro para tematizar um ato político promovido por trabalhadores sem-teto sete anos antes (em 2000), um passeio no interior das dependências de um luxuoso shopping da Zona Sul do Rio de Janeiro. Trabalhando com imagens de arquivo do acontecimento produzidas pelos próprios participantes, entrevistas com acadêmicos engajados no debate público sobre o ato e, especialmente, depoimentos de trabalhadores sem-teto que haviam protagonizado a ação, o exercício resulta no filme *Hiato* (2008). Devido à sua repercussão junto aos militantes sem teto ligados à *FLP*, cuja composição social diversificada envolvia ainda ex-membros de partidos políticos e integrantes de coletivos contraculturais, surge o convite para que o documentarista acompanhasse os processos de ocupação e desapropriação vivenciados pelos trabalhadores em luta por moradia.

Disso resultam três filmes feitos em colaboração com a *FLP*, além de dois curtas-metragens sobre outras facetas da experiência das populações precarizadas<sup>8</sup> instaladas no centro da cidade do Rio de Janeiro. O processo de produção do único longa-metragem desse conjunto, *Atrás da porta*, lançado apenas em 2010, durou cerca de 10 meses (entre 2008 e 2009), desenvolvendo-se em paralelo à produção dos curtas-metragens. Assim, em 2009, o documentarista realiza *Choque*, que aborda a recorrente repressão da Guarda Municipal sobre os trabalhadores informais atuantes no centro da cidade; e *Entre*, que registra os momentos de entrada de um grupo de famílias de trabalhadores em um prédio abandonado do centro. Além do processo de ocupação, cujas imagens serão retomadas em *Atrás da porta*, *Entre* apresenta a importante figura de Chapolim, militante anarquista morador de uma ocupação (Flor do Asfalto), que faz a assistência de direção e fotografia do filme e se tornará parceiro de Vladimir Seixas em suas realizações, dividindo posteriormente com o documentarista a direção do longa-metragem.

No intervalo entre o curta *Entre* e *Atrás da Porta* (2010), Vladimir Seixas faz incursões em problemas e experiências não frontalmente tratados nas três obras anteriores. Em *Ruído Negro* (2009), seu único filme realizado a partir de um franco diálogo com o universo da ficção, reúne fragmentos do cotidiano pauperizado de três mulheres negras habitantes da histórica região da Pedra do Sal, onde um antigo mercado de escravos deu lugar ao maior cortiço brasileiro do século passado, e onde ganham força manifestações artísticas fundamentais da cultura afrobrasileira, como o samba. Já em *A sombra da marquise* (2010), o realizador volta seu olhar para um conjunto de relações sociais tramadas ao redor de um homem em situação de rua, obrigado a dormir sob a marquise de um prédio residencial do bairro de Copacabana, zona de classe média alta da cidade.

Finalmente, em *Atrás da porta*, Vladimir Seixas e Chapolim, por meio de um notável engajamento nas situações filmadas, testemunham intensos processos de ocupação e remoção vividos por trabalhadores sem teto ligados à *Frente de Luta Popular*, todos transcorridos na zona portuária da cidade. O filme condensa em sua narrativa um período marcado por uma violenta onda de intervenções urbanísticas

---

<sup>8</sup> Optamos pelo emprego do termo “precarizada” como forma de fazer referência às discussões sobre “espoliação urbana”, entendidas por Lúcio Kowarick como “o somatório de extorsões que se opera através da inexistência ou precariedade de serviços de consumo coletivo que se apresentam como socialmente necessários em relação à subsistência e que agudizam ainda mais a dilapidação que se realiza no âmbito das relações de trabalho” (1978, p 59).

motivadas pela realização dos chamados megaeventos internacionais (Jogos Panamericanos de 2008, Jogos Mundiais Militares de 2011, Copa do Mundo de 2014, Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016) na cidade do Rio de Janeiro. Delineia-se, então, uma colaboração bastante empenhada em problematizar o processo de invisibilização social a que são submetidos os trabalhadores sem teto, denunciar a repressão policial sofrida por eles, alimentando o reconhecimento das injustiças e a disposição para enfrentá-las e ajudando a propagar as estratégias de luta para enfrentamento do problema do déficit de moradia para as camadas de baixa renda da população carioca.

O caso do *Movimento Ocupe Estelita* designa a atuação de cineastas que, antes de realizarem trabalhos audiovisuais junto ao movimento, integraram-se a ele como militantes. Tal engajamento se dá na esteira de um processo mais amplo, ocorrido ao longo de alguns anos, em que cineastas e artistas recifenses empenham-se, na companhia de urbanistas, advogados, jornalistas, em ações e discussões públicas por outro modelo de desenvolvimento urbano para o Recife. Entre as pautas mais importantes, desponta a defesa de um terreno estratégico de cerca de 10 hectares no centro histórico, o Cais José Estelita, onde um consórcio de construtoras civis com larga atuação na cidade buscava executar o projeto *Novo Recife*, um grande empreendimento de 12 torres residenciais de aproximadamente quarenta andares e de alto valor imobiliário.

Em 21 de maio de 2014, ignorando o embargo das obras provocado pelo questionamento na justiça do leilão de compra da área, essas construtoras iniciam a demolição dos galpões do Cais; contudo, uma eficaz mobilização impulsionada por fotografias divulgadas nas redes sociais reúne militantes já engajados em causas urbanas e outros habitantes da cidade na defesa do terreno, dando origem a uma ocupação por meio da qual se fundou o *Movimento Ocupe Estelita*. Uma das frentes de atuação mais notórias e importantes do movimento foi a produção audiovisual, iniciada nos primeiros dias de ocupação, e puxada por um grupo de realizadores de distintas origens e trajetórias no cinema pernambucano, que produziram um conjunto de mais de 10 obras.

Estruturados em torno das principais pautas, argumentos e slogans do movimento, e fortemente vinculados a etapas e desafios de sua luta – concentrados, portanto, entre os anos de 2014 e 2015 –, os filmes retrataram desde o problema da habitação social na cidade (*À margem dos trilhos*), passando pela violenta

reintegração de posse sofrida pelos ocupantes (*Braço armado das empreiteiras, Ação e reação*), pelas tentativas de diálogo e negociação acerca do projeto *Novo Recife* com a prefeitura (*Audiência Pública?* e *Novo Recife - redesenho de uma mentira*), até chegar a pequenos tratados ou panfletos de contra-propaganda do projeto elaborado pelas construtoras, e dos modos de vida por ele estimulados (*Recife: cidade roubada, Cabeça de prédio*).

Alguns traços marcantes da produção do *MOE* são a concentração no presente dos acontecimentos, a confrontação entre visões antagônicas da realidade social e a crítica da retórica e da iconografia publicitárias, traduzidos numa postura de enfrentamento em cena e em alguns princípios de montagem. Eles parecem ter sido impulsionados por uma trajetória compartilhada de engajamento entre documentaristas e profissionais de diferentes áreas, que moveu inúmeros debates na cidade na virada da década anterior para a atual, e motivou uma expressiva produção interessada na questão urbana. Colocando-se a serviço de uma tentativa de desconstrução dos argumentos dos adversários políticos do movimento pela circulação de contra-informação, e entendendo o audiovisual como peça de luta num contexto de disputas mais amplo, essa produção parece destacar-se, entre outras coisas, pela tentativa de publicizar ao máximo os debates sobre o modelo de expansão urbana adotado pelas autoridades municipais e estaduais, bem como de incitar a participação dos demais cidadãos nas decisões acerca dos destinos da cidade.

O problema que nos mobiliza na investigação desses três conjuntos de experiências pode ser formulado através de uma série de perguntas: de que modos essas imagens e filmes intervêm sobre o curso histórico dos acontecimentos e lutas travadas pelos movimentos? Como participam das lutas e alteram seus destinos? Como se situam no curso de processos mais abrangentes, não restritos à produção documental? De que modos são alavancadas e impulsionam as ações dos movimentos? De que maneiras contribuem para a organização dos militantes? De que modos somam esforços a outras estratégias de luta? Como rememoram o passado e elaboram a história das lutas e dos grupos em questão, atribuindo-lhes legibilidade?

O problema tem como base a premissa de que as imagens e filmes engajados realizados atualmente atingem diferentes níveis do que Nicole Brenez denomina de "efetividade histórica" (BRENEZ, 2011, p. 5). O primeiro nível diz respeito à interferência dessas imagens e filmes na "imediatividade de uma luta" – podendo ser entendida como uma imediatividade “performativa”, pois implica no engajamento



físico em uma cena política, ela designa a transformação concreta de uma situação de conflito ou injustiça. O segundo nível se refere à circulação de contra-informação e/ou de energias de mobilização que podem ser canalizadas em favor de uma luta. Já o terceiro nível de "efetividade" está relacionado à reelaboração, pelos filmes, de fatos do passado, com vistas à construção de certo entendimento da história. Na busca por perceber como, e em que medida, as imagens e filmes estudados efetivam esses diferentes níveis de relação com a realidade histórica, somos levados a envolvê-los numa trama mais ampla de fenômenos que sugerem uma mútua afetação entre o trabalho dos documentaristas e a atuação dos movimentos. Acreditamos que, para falar dos modos como as imagens incidem sobre os processos de luta, é preciso falar dos modos como os processos de luta incidem nas imagens.

Em nossa pesquisa, quando nos determos sobre as imagens, a análise filmica irá conviver com a consideração a outras instâncias importantes para a sua feitura, tais como os arranjos de produção, os processos de realização e as formas de engajamento nas situações filmadas. Filmes e imagens aparecem aqui não apenas como textos, mas também como um conjunto de relações, gestos, iniciativas (BRENEZ, 2011). Na visada sobre os processos mais abrangentes que os envolvem, iremos analisá-los não apenas enquanto condições em relação aos quais imagens e filmes se tramam, mas, sobretudo, como um conjunto de experiências constituídas pelos sujeitos no decorrer dos processos de luta (SADER, 1988), a partir das quais se desenvolve uma "pragmática" de uso e circulação das imagens.

Feita essa breve apresentação, cabe-nos expor de que maneira a tese se organiza. No primeiro capítulo, nos dedicamos a uma fundamentação histórica da produção audiovisual realizada no Brasil a partir de colaborações entre documentaristas e movimentos sociais urbanos. Essa fundamentação parte de meados dos anos 1970, momento de vigência da ditadura civil-militar, e chega até a entrada dos anos 2010. O marco de início foi assim definido por tratar-se de um período em que as consequências do modelo de urbanização resultante do chamado "milagre econômico" começam a ser alvo de intensas mobilizações sociais (da parte de sindicatos, associações de bairro, organizações civis) e encontram no trabalho de cineastas – beneficiados por transformações técnicas no campo do cinema (como o advento da captação sincrônica de sons e imagens) – uma ferramenta importante de apoio.

Trata-se de uma fundamentação de caráter essencialmente histórico (os conceitos que porventura forem abordados surgirão a partir do percurso trilhado), cujo intuito é colocar em perspectiva as formas como as imagens e filmes realizados pelos documentaristas participaram das lutas sociais, ajudando a produzi-las, ao longo das últimas décadas no Brasil. Essa fundamentação não se pretende exaustiva, mas empenha-se em destacar experiências importantes surgidas em períodos de forte atuação de movimentos sociais urbanos. Ao abordarmos o período de resistência à ditadura militar, por exemplo, daremos destaque ao trabalho de documentaristas junto aos movimentos operários, sobretudo no ciclo de greves do final dos anos 1970 e início dos anos 1980; ao chegarmos à década de 1980, daremos destaque à movimentação em torno do chamado "vídeo popular", e assim por diante.

Dessa forma, as notas metodológicas que compõem o segundo capítulo da tese se aproveitam das observações extraídas da colocação em perspectiva histórica do audiovisual engajado no Brasil, mas buscam dar um passo além, de modo a sistematizar os principais procedimentos aplicados nos estudos de caso propostos para a pesquisa. Investidas do desejo de expor a singularidade da nossa metodologia, elas foram desenvolvidas na busca por se explicitar a articulação da investigação de imagens e filmes com a consideração aos processos mais amplos dos quais participam e nos quais interferem. Na medida em que entendemos as imagens e filmes não apenas como corpus textual, mas também como um conjunto de relações, abre-se caminho para que os articulemos às "experiências coletivas" por meio das quais os sujeitos em luta vivenciam e atribuem sentido a formas de exclusão social, econômica ou política (KOWARICK, 2000).

Nos capítulos seguintes, faremos a análise das formas de participação dos filmes produzidos por Carlos Pronzato nas lutas do *Movimento Passe Livre* no Brasil, dos filmes feitos por Vladimir Seixas nas lutas da *Frente de Luta Popular* no Rio de Janeiro e do coletivo de realizadores integrantes do *Movimento Ocupe Estelita* em sua luta no Recife, respectivamente. Ao fim dos três estudos, a título de conclusão, buscamos produzir uma espécie de balanço das reflexões a que chegamos ao longo da tese, com um breve cotejo entre as três experiências analisadas, e algumas considerações, ainda, aos possíveis desdobramentos por elas insinuados.

## **2. Fundamentação: um percurso histórico em torno dos modos de participação das imagens nas lutas urbanas no Brasil**

### **2.1 Resistência à ditadura**

Certa vez, Tales Ab'Saber afirmou que, da ditadura militar, restou "tudo, menos a própria ditadura" (2010, p. 193). Provocação salutar, que sugere a permanência, entre nós, desse terrível capítulo da história brasileira em que emergiram lutas sociais que nos interessam de perto. É o período em que "(...) novos personagens entraram em cena" (SADER, 1988), se tomarmos como referência paradigmática o estudo de Eder Sader sobre os movimentos sociais urbanos insurgentes nas décadas de 1970 e 1980 em São Paulo, assim intitulado. "Novos" foram os personagens que, depois da desarticulação das forças populares pelo golpe militar, organizaram-se em diferentes movimentos que irromperam e alteraram a vida política do país ao trazer à cena pública "(...) novas modalidades de elaboração das condições de vida das classes populares e de expressão social" (SADER, 1988, p. 311).

Sader descreve dois processos concomitantes forçados pelo governo militar, que tiveram impactos no cotidiano das camadas populares e cujo enfrentamento foi decisivo na posterior emergência dos movimentos sociais desse período: de um lado, o fechamento dos espaços públicos de manifestação política, e, de outro, o fechamento dos espaços públicos de convivência social. O que não significa que, antes do golpe de 64, as reivindicações civis tivessem canais desimpedidos de incidência sobre o Estado brasileiro. Mas a ação dos sindicatos e a influência de grupos de interesse sobre as disputas eleitorais são sinais de um quadro mais democrático, no pré-64, ao que se instala com a "desestruturação" (TELLES, 1984) de setores e grupos contrários ao golpe.

De um ponto de vista mais amplo, os generais da ditadura guiaram o país na trilha de uma "modernização conservadora" (RIDENTI, 2000) que se materializou, no campo da política econômica, como uma inflexão do desenvolvimentismo – investimentos em obras de infra-estrutura nacional e aposta na indústria, articulados a medidas de reequilíbrio monetário. Se essa política ofereceu sustentação ao discurso do milagre econômico, não tardou a gerar efeitos que se revelaram cada vez mais perversos para as cidades brasileiras, especialmente para as populações trabalhadoras

e suas famílias, condenadas a jornadas extenuantes, baixos salários, precariedade no emprego, empurradas para regiões distantes dos centros, com dificuldades de transporte e sem renda para adquirir moradia própria digna. A urbanização posta em prática segundo o modelo militar cobrava seu preço, sobretudo para o trabalhador. Em depoimento reproduzido por Eder Sader, um militante da Oposição Metalúrgica de São Paulo, um dos mais importantes movimentos sociais do final dos anos 70, relatava os dilemas em torno da propaganda do "Brasil Grande", disseminada na opinião pública:

Existia um setor que acreditava no milagre e outros que não acreditava no milagre mas num tinha formas de sair do problema e o sistema procurava envolver ao máximo o trabalhador e oferecia uma série de questões que seria o PIS e outros projetos. O trabalhador que em geral é muito patriota na sua formação acreditava muito no Brasil Grande diante da propaganda feita pelo regime. Um país que não existia desordem. Um país de trabalhador honesto. Um país onde o trabalhador tinha paz e o trabalhador esperava por essa paz, esperava por esse progresso. Os viaduto começa a aparecer em todo canto de São Paulo. As estrada de rodagem apareciam em todo Brasil, né? A propaganda da Transamazônica e outras rodovia em todo país mostrando assim que o Brasil estava crescendo, que o Brasil antes não tinha estrada de rodagem. Você não viajava daqui de São Paulo ao Estado do Rio Grande do Norte ou Maranhão numa estrada asfaltada e naquele momento você tava tendo todas as estrada asfaltada... e ele esperava que esse milagre fosse beneficiar ele, por isso o trabalhador esperou. Uns tinham medo, era época das prisões, dos assassinatos, dos sequestros e o trabalhador realmente não queria sair de casa e num voltar mais ao seu lar. Tinha muitos que saía pro serviço e não voltava. Por isso foi o momento eu acho o mais difícil que vivemos. Foi esse aí do milagre... (FARIA apud SADER, 1988, p. 117).

Tomando de empréstimo adjetivo empregado por Jorge Wilhelm,<sup>9</sup> Sader denominou de "voragem do progresso" (1988, p. 63) ao processo – atrelado àquele descrito acima – que produzia em parte dos moradores de regiões populares afetadas pela expansão urbana, por um lado, a sensação de esfacelamento da vida comunitária (ligada, antes, à origem rural do bairro ou do próprio indivíduo), e, por outro lado, a sensação de inclusão num processo positivo de progresso mais amplo por que passava a cidade. As transformações urbanísticas descritas pelo autor no bairro de Jabaquara, em São Paulo, são exemplares da passagem de um ambiente sossegado para um lugar

---

<sup>9</sup> Na entrevista "Cada um por si e São Paulo por todos", dada à revista *Folhetim*, em 1980, Jorge Wilhelm se referia ao comportamento do cidadão de São Paulo como cada vez mais "individualista" e "voraz".

dominado pelo barulho das máquinas de terraplanagem, britadeiras e caminhões; das relações de vizinhança que tinham nas ruas extensões do espaço da casa e ambiente recreativo das crianças, à sociabilidade determinada pelo contorno das vias recém-abertas e o contato com o tráfego intenso de ônibus e automóveis.

Na medida em que esse progresso, experimentado pelos indivíduos muitas vezes de forma ambígua, alcançava a cidade de maneira desigual, ampliavam-se as condições para o recrudescimento de uma inevitável desigualdade social, para a fragmentação do ambiente urbano e a separação entre cidade legal e ilegal, bem como para a consolidação do que Karl Marx chamou de "exército de reserva" (1983) – população lançada às margens para se tornar, rotativamente, mão-de-obra barata. Não por caso, trata-se do período em que a sociologia brasileira, sob influência, justamente, do pensamento marxista estruturalista francês (notabilizado por autores como Henri Lefebvre), formula a ideia de uma "pertinência e especificidade do urbano como objeto de pesquisa e recorte teórico", da qual surgem conceitos fundamentais como o de "espoliação urbana": a "exploração da força de trabalho, que opera mediante a inserção precária dos trabalhadores na cidade."<sup>10</sup>

A "voragem do progresso" e os modos de vida pelos quais os trabalhadores enfrentam e se inserem nesse processo constituem o centro de interesse do documentário *Fim de semana*, realizado em 1976 por Renato Tapajós. Após uma apresentação que opõe o ambiente quase rural de uma periferia da Grande São Paulo e os prédios reluzentes da Avenida Paulista, por meio da criação de atmosferas distintas (notáveis na trilha musical) e pelo choque visual produzido com a montagem de duas panorâmicas feitas em direção contrária, instalamos-nos nas imagens da primeira, sobre as quais uma locução, acompanhada de música triste e solene, diz: "Estamos na fronteira da expansão urbana. Nos loteamentos recentes, a cidade já se mistura com o campo". O entrevistado cujo depoimento é posicionado antes dos créditos iniciais, um dos primeiros moradores de Taboão da Serra, já sinalizara: "Aqui era um matagal. (...) Fazíamos até caça de tatu".

Oscilando entre dois regimes expressivos distintos, em um primeiro momento relativamente autônomos, o documentário alterna cenas conduzidas pela narração

---

<sup>10</sup> Extraída da resenha intitulada "O cidadão privado", publicada por Raquel Rolnik no jornal Folha de São Paulo a propósito do lançamento do livro "Escritos urbanos", de Lúcio Kowarick.

(baseada na pesquisa e orientação da urbanista Ermínia Maricato)<sup>11</sup> com depoimentos de personagens que relatam as agruras para construir suas casas próprias. Num momento posterior, faz pesar sobre as imagens dos moradores dos bairros retratados as teses dos realizadores, expostas em franco estilo "sociológico" (BERNARDET, 2003). O *fim de semana* aparece como brecha em que os trabalhadores e suas famílias dispõem do único tempo possível para auto-construir suas moradias, investimento tratado pelo filme como inconsciente reprodução da lógica do "capital". Em seu trecho final, no entanto, o documentário passa de uma abordagem de tom vitimizante para a observação de experiências de auto-organização popular e lutas por direitos: colhendo os depoimentos de diretores de Sociedades de Amigos do Bairro de diferentes localidades, apresenta esses grupos como "(...) os meios de que dispõem para tentar obter junto às prefeituras os melhoramentos necessários para o bairro". Só então é revelado o nome do personagem cujo depoimento abre o filme (trata-se do diretor da Sociedade de Amigos do Bairro de Taboão de São Bernardo), cuja perspectiva de atuação assemelha-se àquela registrada em diferentes movimentos sociais no período: a recusa em "fazer política", até mesmo o medo de se envolver com ela, em contraste com o impulso de reivindicar os direitos como trabalhador e cidadão.

A trajetória e o trabalho de Tapajós, realizador de *Fim de semana*, são paradigmáticos para nossa pesquisa. Após produzir seu primeiro filme, ainda no Pará (*Vila da Barca*, 1964), em que denuncia as condições de vida de moradores de palafitas às margens do Rio Amazonas, realiza dois filmes em 1965 e 1967 como membro do movimento estudantil, financiados pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo: *Universidade em Crise* e *Um por cento*. Adere à guerrilha urbana, por meio da Ala Vermelha do Partido Comunista, entrando na clandestinidade. É detido, permanece preso entre os anos de 1969 e 1974 e é torturado (experiência que descreve no livro *Em câmera lenta*). Segundo Krishna Gomes Tavares, que dedicou pesquisa de mestrado<sup>12</sup> aos filmes do realizador, as leituras feitas na prisão permitem a ele e seus colegas uma postura autocrítica em relação à

---

<sup>11</sup> Anos mais tarde, a urbanista, referência fundamental, com seu trabalho acadêmico, para nossa pesquisa, realizaria seu próprio documentário sobre o tema, intitulado de *Loteamento Clandestino* (1978).

<sup>12</sup> Gostaríamos de assinalar a importância da dissertação da autora em todo esse trecho de nossa fundamentação, concentrado na obra de Renato Tapajós, e apontar sua relevância no contexto dos ainda pouco numerosos estudos sobre cinema engajado no Brasil.

tática da guerrilha, levando-os a uma aproximação ao universo e às causas operárias. O foco da autocritica não consistia tanto numa "(...) condenação do enfrentamento armado como forma de luta" (TAVARES, 2011, p. 30), mas sim, nas palavras de Tapajós, numa recomendação "(...) aos militantes que se liguem às massas, ou seja, vão morar em bairros operários, entrem nos sindicatos, façam trabalho junto às organizações de bairro (...)" (SILVA Apud TAVARES, 2011, p. 30).

## **2.2. Ciclo de greves: documentaristas engajados nas causas operárias**

É com a realização de *Fim de semana* que Tapajós materializa a prescrição publicizada pelo documento do Partido Comunista, ao aproveitar o contato com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema para iniciar um processo de colaboração com os trabalhadores organizados (um prêmio recebido pelo filme permite, inclusive, a abertura da produtora através da qual a colaboração se formaliza). Do encontro entre o desejo de Tapajós de lutar junto às classes operárias e do "(...) crescente interesse no campo cultural (...)" (TAVARES, 2011, p. 36) nutrido pelo Sindicato – que, em 76, abre um Departamento de Cultura –, fruto de um "(...) novo modo de conceber e fazer educação sindical (...)" (Ibidem, p. 37), surge o convite para que o documentarista ministre um curso de formação de espectadores para os sindicalistas. Pouco tempo depois, a sugestão feita por ele de realizar um filme com os operários encontra eco na intenção da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos, na figura do então presidente Luis Inácio da Silva (Lula) e de Djalma Bom, de debater o tema da precariedade das condições de trabalho: tem aí sua gênese *Acidente de trabalho* (1977), primeiro de cinco documentários que Tapajós realizará em parceria com os sindicalistas.

Disposto a "mergulhar nos movimentos sociais (...)" (SILVA, 2008, p. 86), colocando-se a seu serviço, como revela em entrevista para a pesquisa da historiadora Maria Carolina Granato da Silva,<sup>13</sup> Tapajós alinha seu trabalho a três metas aspiradas pela direção sindical (importantes para entender a construção temporal nos filmes)<sup>14</sup>: "No curto prazo, a divulgação de reivindicações específicas da categoria; no médio

<sup>13</sup> Saudamos também a pesquisa da autora, intitulada "A greve no cinema, o cinema na greve – Memórias dos Metalúrgicos do ABC (1979-1991)", que constitui uma referência fundamental para se compreender a relação entre cineastas e movimentos operários nos anos 70 e 80.

<sup>14</sup> Refiro-me ao fato de que esses objetivos ora levavam o realizador ao registro de situações mais urgentes, como as greves, num corpo-a-corpo com o presente, ora levavam à colocação em perspectiva de acontecimentos já ocorridos nas lutas dos trabalhadores, fazendo variar a temporalidade das imagens, às vezes filme a filme, às vezes filme no interior do mesmo filme.

prazo, o aumento do número de sindicalizados e, no longo prazo, a construção de sua identidade" (SILVA, 2008, pp. 86-87). A abordagem dos acidentes de trabalho fora escolhida não apenas pela premência que tinha no cotidiano dos trabalhadores, mas também como forma de intervir numa disputa narrativa em torno do tema: "(...) o patronato monopolizara as imagens sobre a questão, com filmes didáticos, na perspectiva de apresentar o acidente como resultado da desatenção dos trabalhadores" (SILVA, 2008, p. 87).

*Acidente de Trabalho* desempenha assim um papel importantíssimo: por um lado, circula em ambientes propriamente cinematográficos (o filme recebe um prêmio em um festival de Salvador), conquistando repercussão midiática; por outro, é exibido nos fins de tarde, à noite e nos finais de semana no Sindicato, bem como na sala de espera, para os associados em horário de almoço. Anos mais tarde, em 1979, é exibido na madrugada de véspera da intervenção perpetrada pelos militares no Sindicato, no intuito de manter os trabalhadores em alerta. Relata notícia da *Folha* reproduzida por Maria Carolina Granato da Silva: "Os 400 metalúrgicos que no 3º andar do Sindicato permaneciam em vigília, assistiram a um show improvisado, entremeado pelos dois únicos filmes existentes dentro do sindicato: *Acidente de Trabalho*, o primeiro (...)"<sup>15</sup> (2008, p. 90-91).

Na sequência, Tapajós realiza *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), com co-direção de Olga Futexma, filme que, segundo Katia Paranhos (1999), foi a primeira produção documental brasileira a focalizar o tema das mulheres operárias da metalurgia. Em 1979, realiza *Teatro Operário*, documentário que alterna cenas do ensaio de duas peças de teatro encenadas pelo grupo formado no Sindicato (Ferramenta) com depoimentos do seu autor, Expedito Batista, também ex-membro da Ala Vermelha do PCB. O crescente embate dos Sindicatos do ABC com os patrões e o governo militar, entre outros motivos incitado pelas disputas em torno de reajustes salariais, coloca a atuação de Tapajós na linha de frente das greves que eclodiram em fins dos anos 1970 e início dos 1980. Eder Sader relata um sentimento, captado pela liderança sindical, de "(...) desgaste dos encaminhamentos jurídicos e uma disposição geral para agir mais efetivamente" (1988, p. 298). Se nesse momento, em 1978, a palavra "greve" ainda era evitada, a inquietação ganha força gradual no âmbito do coletivo operário, como evidencia o discurso de posse do presidente reeleito Lula:

---

<sup>15</sup> O segundo filme, também exibido naquela noite, foi *Os queixadas* (1978), de Rogério Corrêa, sobre a história do movimento operário da fábrica de cimento Perus, em São Paulo.



Por isso procurei o Governo. Procurei também os empresários. Mas depois daqueles oito meses, infelizmente tenho a dizer que nada mudou e creio que dessa forma nada mudará. Cheguei, lamentavelmente, à conclusão de que a classe empresarial não quer negociar com seus trabalhadores mas tirar toda sua força física até a última gota de suor. Por isso, está na hora de deixarmos o diálogo de lado e partir para exigência, sem medo de nada (BARGAS e RAINHO Apud SADER, 1988, pp. 298-299).

Ainda que fortes e cheias de convicção sobre a necessidade das greves, as palavras de Lula escondiam uma hesitação, originada tanto no temor de uma intervenção militar no sindicato quanto na incerteza em relação a uma sustentação da greve pelas bases. O fato é que, ainda em 1978, tem lugar uma onda grevista e, se o processo pega de surpresa patrões e militares, que no ano seguinte mostram-se mais preparados e obstinados em conter o movimento, o sindicato, por sua vez, em 79 também assume abertamente a direção do movimento. As tratativas durante a campanha salarial desse ano não tardam a emperrar e, nas negociações, enquanto a Federação de Metalúrgicos do Estado entra em acordo com as empresas, os sindicatos do ABC insistem em sustentar as reivindicações (como a estabilidade para delegados sindicais); no dia 12 de março, dão início a uma greve. Dessa vez, afirma Eder Sader, "(...) o sindicato não temeu ultrapassar os limites das leis vigentes" (SADER, 1988, p. 305). É o momento no qual Renato Tapajós é convidado por Lula para realizar um filme sobre as greves que ali se iniciavam, que receberá o título de *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* (1979), frase proferida pelo líder sindical em uma das assembleias no Estádio de Vila Euclides.

Filmado em um curto período de tempo, o documentário é realizado com o intuito de manter mobilizados os operários durante os 45 dias de trégua da greve, enquanto se desenrolavam as negociações entre o sindicato e os patrões: para "(...) manter a chama acesa", como afirma Lula em seu discurso no fim do filme, repetindo o que havia dito a Tapajós em particular, durante o processo de realização. Segundo palavras do documentarista:

Não se tratava apenas de um registro ou de uma reflexão dos acontecimentos, mas um instrumento que interferisse diretamente no próprio curso dos acontecimentos. (...) O que eu sei dizer é que o objetivo do filme era interferir no processo, era pegar aquilo que estava acontecendo, selecionar, daquele processo que a gente tinha conseguido filmar até ali, determinados momentos em que o desenvolvimento de luta

estava mais agudo e articular isso numa estrutura que, jogada de volta aos operários, que tinham participado daquilo, provocasse discussões e provocasse, sobretudo, a necessidade de continuidade da luta (TAPAJÓS Apud TAVARES, 2011, pp. 81-82).

*Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* (também abreviado para *Greves de Março*, por sugestão de Alípio Freire, e *Dia Nublado*, para driblar a censura), a partir de um estilo predominantemente direto, atento ao desenrolar dos acontecimentos, filmando nos corredores do sindicato e colhendo o depoimento dos grevistas sem preparação prévia, destaca e leva a primeiro plano narrativo a luta dos trabalhadores contra a "intransigência dos patrões" (palavras de um dos operários). Concentra-se, sobretudo, na figura de Lula, com ênfase notável em seus discursos nas assembléias, expressando, em seu encadeamento narrativo, uma coesão entre a liderança sindical e a coletividade operária.

Krishna Tavares (2011) relata que, com o sindicato sob intervenção militar, o filme fora projetado no salão de fundos da Igreja Matriz de São Bernardo dia após dia, manhãs e noites, para grupos de metalúrgicos e suas famílias. Tapajós detalha o espanto positivo com a recepção: "A greve de 1979 estava ficando mítica entre os sindicalistas e operários, Lula se transformava num líder carismático e o filme era aplaudido em cena aberta, como se o público estivesse nas assembléias" (TAPAJÓS Apud TAVARES, p. 83). A construção de Lula como personagem central do documentário, determinante para a luta dos trabalhadores, havia sido objeto de intensa discussão entre a equipe, que se via no impasse de aderir ao "culto à imagem" do líder sindical – ênfase que foi duramente criticada por Jean-Claude Bernardet em texto publicado no Jornal *Última Hora*. Na medida em que o protagonismo de Lula lançava para segundo plano a atuação de outros personagens e grupos operários (como a comissão de salários), Bernardet considerava-o uma "distorção da realidade" que faria o filme logo ser descartado. No entanto, o que o debate sobre essa questão e a recepção no ambiente operário parecem demonstrar é que o filme não apenas documenta e expressa o surgimento de uma liderança popular, mas, de fato, participa ativamente de sua construção.

As filmagens iniciadas em *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* prosseguem, acompanhando as greves de 1980, a segunda intervenção militar no sindicato e, por conta dos acontecimentos motivados

por ela, duram até o ano de 1981. Essas imagens irão compor o longa-metragem *Linha de Montagem* (1981). A ideia de fazer um filme mais amplo, sobre o "Sindicato no Brasil", já era considerada desde o início da colaboração de Tapajós com os operários do ABC paulista. O realizador se aproveitava então de um processo mais longo de produção para colocar em perspectiva as lutas que acompanhara naqueles anos, o que se constrói no filme por meio de dois procedimentos: o uso da narração em voz over que testemunha a trajetória de luta dos trabalhadores e a realização de entrevistas com lideranças sindicais. Inseridos pontualmente ao longo da narrativa, funcionando ao modo de recuos temporais, esses depoimentos amparam as imagens das greves de 79 e 80 e outras posteriores, assimiladas ao curso linear dos acontecimentos e apresentadas em estilo direto.

Da perspectiva das mobilizações sociais, o período focalizado, entre o final dos anos 1970 e início dos 80, configurou-se como particularmente combativo. Muitos movimentos, gestados, cada um a seu modo, no decorrer da década, irromperam na cena pública e afetaram as relações sociais nas cidades brasileiras. Além dos sindicatos, podemos citar associações de bairro (reivindicando melhorias urbanas para moradores de periferias), clube de mães (fazendo mulheres adquirirem, contra uma rotina opressiva, o protagonismo em lutas por mais serviços em seus bairros), organizações de saúde (atuando a partir da colaboração entre militantes e sanitaristas contra o descaso das autoridades), grupos ligados às comunidades eclesiais de base da Igreja Católica (que passava por intenso processo de transformação a partir do referencial da Teologia da Libertação): sujeitos coletivos dotados de enorme diversidade de pautas e formas de luta. É possível, assim, que o movimento operário do ABC seja lembrado com distinção pela capacidade que apresentou de mobilizar grandes contingentes de trabalhadores, uma classe de notabilidade política internacional, por agregar a colaboração de outras lutas em sua órbita, bem como pela consequente repercussão na opinião pública do país, naqueles anos de lenta "distensão" política. Talvez por essas razões foi desse coletivo que mais se aproximaram os documentaristas, aproximações das quais surgiram as iniciativas cinematográficas que retrataram com maior afinco as lutas sociais dos movimentos no período.

É evidente que, a essa altura, as experiências populares já vinham sendo amplamente abordadas pelo documentário brasileiro. Os filmes e cineastas, sobretudo os ligados ao cinema novo, preocupados com os destinos da nação e o lugar das

classes empobrecidas na sociedade, tanto nas ficções como nos documentários, elaboraram farta e variada iconografia e investigação em torno de personagens populares, trabalhadores, migrantes, marginalizados, explorados, como nos mostram diferentes estudos no campo do cinema. Mas o operariado urbano era, na expressão de Bernardet, "personagem emergente". Muitos cineastas registraram as greves dos operários na virada dos anos 1970: não apenas aqueles ligados diretamente ao cinema novo, como Leon Hirszman em *ABC da greve* (finalizado apenas em 1991), como outros documentaristas, a exemplo de João Batista de Andrade em *Greve!* (1979) e *Trabalhadores: presente!* (1979).

No texto "Filmar operários", Jean-Claude Bernardet situa os filmes que tratam das greves "(...) no quadro de uma revisão da posição do intelectual que se verificou no cinema brasileiro dos anos 70, revisão essa que é a expressão cinematográfica de uma revisão mais ampla" (2003, p. 262). Para o autor, esses documentários poderiam ser encarados em duas chaves: de um lado, os que optam pela postura de "intervenção" (exemplificada por ele com o filme *Greve!*)<sup>16</sup>; de outro, os que optam pela postura de "transparência", exemplificada por *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (Sérgio Segall e Roberto Gervitz, 1979). Ao tomar como referência o texto "Que fazer?", de Lênin, Bernardet aponta que, no primeiro caso, o cineasta-intelectual posiciona-se como portador da consciência revolucionária que falta ao operário, que, sem ela, estaria condenado ao "espontaneísmo". Em *Greve!* essa postura estaria materializada, sobretudo, na narração. No segundo caso, o problema residiria na retração diante do discurso do operário, alvo de uma identificação idealizada do cineasta-intelectual. Esse "caudismo" poderia ser notado no filme de Gervitz e Segall na tendência de deixar o discurso do operário se expressar "sem diálogo", "sem refutar" (BERNARDET, 2003, p. 260).

Embora Bernardet dedique maior interesse a *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* do que aos filmes de Tapajós, os quais se desobriga de analisar, com a justificativa de que expressam uma "subordinação" que tornaria o documentarista um mero "(...) porta-voz da orientação e das palavras de ordem das entidades produtoras" (Ibidem, p. 261), escapa ao autor que *Braços Cruzados* resulta igualmente de uma parceria dos realizadores com o movimento social retratado no documentário. Bernardet singulariza o filme de Gervitz e Segall (assim como os de João Batista de

---

<sup>16</sup> O termo "intervenção" é usado também pelo realizador João Batista de Andrade para definir o conjunto de procedimentos utilizados em *Greve!* e *Trabalhadores: presente!*, ambos de 1979.

Andrade) por ser "independente" (os diretores não podendo senão assumir a postura ideológica do próprio filme). Mas Marcos Corrêa (2016) revela, a partir de entrevistas exclusivas com os realizadores para seu livro (claramente tributário, aliás, da obra de Bernardet), que Gervitz e Segall se uniram à Oposição Metalúrgica de São Paulo (OSM) para produzir o filme.

De fato, o envolvimento dos dois realizadores com as lutas sociais desenvolveu-se de modo progressivo até a experiência em *Braços Cruzados*. Anos antes desse filme, haviam procurado Renato Tapajós para mostrar e ouvir a opinião do documentarista sobre um filme que realizaram junto ao movimento estudantil, *Parada Geral* (1975), cuja abordagem da greve na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo inquietara os militantes. Após as observações feitas por Tapajós, a dupla decide fundar um grupo de estudos sobre documentários, do qual farão parte, além de Tapajós, Maria Inês Villares e Olga Fudemma (integrantes das equipes de filmagem do conjunto de filmes realizados por Tapajós em parceria com o Sindicato de Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema). O filme seguinte de Gervitz e Segall, *A história dos Ganha-pouco* (1976), já se realiza sob a influência das discussões do grupo, encontrando nas associações de bairro um ponto de partida. O filme é realizado na periferia de Osasco, em Jardim D'ávila, e retrata o processo de organização dos moradores em torno da sociedade de amigos do bairro do local. A ênfase se concentra na trajetória de dois moradores, que se destacam no processo de organização da sociedade e, com a chegada das eleições, decidem candidatar-se a vereadores, de modo a ampliar a participação civil nas decisões da prefeitura. *A história dos Ganha-pouco* é considerado por Gervitz um divisor de águas no modo de filmar da dupla, tendo circulado não só por várias associações de bairro de São Paulo, mas também por sindicatos e outros espaços populares (CORRÊA, 2016).

O processo de *Braços Cruzados* tem início com o contato e o convite da Oposição Metalúrgica de São Paulo (OSM) para que Gervitz e Segall realizassem um filme sobre as disputas eleitorais no Sindicato de São Paulo, em 1978. A OSM formava ali a chapa 3, em oposição à chapa 1 comandada pelo "pelego" Joaquim dos Santos Andrade. O movimento ganhou corpo na insatisfação dos trabalhadores com a condução do sindicato nas sucessivas gestões de Joaquim, somada, em parte, à resistência crescente ao governo militar, mas outros fatores históricos também o impulsionaram, como explica Eder Sader:

Em primeiro lugar, o início da chamada 'descompressão política', materializada nas eleições de novembro de 1974 e na votação recebida pelo MDB. Começam a ampliar-se as condições de defesa pública dos direitos de organização e manifestação, com a consequente diminuição do terror arbitrário que pesava sobre toda atividade sindical independente. Em segundo lugar, as vitoriosas greves de seções – sobretudo ferramentarias – e operações tartaruga nas empresas automobilísticas de São Bernardo. Em terceiro lugar, a extensão de mobilizações de moradores da periferia – em torno de reivindicações ligadas aos ônibus, escolas, creches e ao custo de vida (...) Grandes caravanas aparecem valorizando o 'trabalho miúdo' que vinha sendo feito nos bairros. (SADER, 1988, p. 237)

Como se pode ver, Gervitz e Segall alinham-se, como documentaristas, a um movimento mais amplo de transformação social. Fato representado, inclusive, na parte final de *Braços Cruzados* por uma mobilização que reúne a OSM e outros grupos no centro da capital. A posição que os realizadores assumem já se delineara com clareza: prova disso é a relação entre a principal bandeira de campanha da chapa comandada pela OSM (a crítica à estrutura sindical) e o conteúdo da narração na abertura do filme, que expõe o desejo de que Getúlio Vargas seja lembrado como criador da estrutura sindical que é "a camisa de força" das mudanças desejadas pelos trabalhadores. Em uma das primeiras reuniões sobre a produção, revela Marcos Corrêa, Gervitz colocaria seu trabalho e o de seu parceiro à disposição das inquietações e anseios dos operários: "Esse filme é para vocês. Se vocês querem esse filme, então vamos fazer esse filme juntos. Esse filme não é sobre vocês, esse filme é com vocês" (CORRÊA, 2016, p. 199).

Aliás, à parte o que o desencontro de informações sobre a gênese do filme provoca no texto de Jean-Claude Bernardet, o próprio autor havia saudado a novidade presente nesse e em outros filmes abertamente engajados nas lutas operárias, em texto publicado em 1980.

São filmes envolvidos na ação, eles posicionam-se e as posições assumidas não parecem resultar apenas de uma opção individual do cineasta, mas sim de um vínculo com tendências existentes no meio operário, ou suas lideranças. Esse dado é absolutamente novo no cinema brasileiro. (BERNARDET Apud CORRÊA, 2016, p. 201)

As singularidades que gostaríamos de assinalar, presentes nos filmes que optamos por destacar ao longo dessa fundamentação (exemplificada, nos anos 1970, pelo trabalho de Tapajós, bem como pelo de Gervitz e Segall), estão ligadas às características que exibem: uma colaboração assumida com os movimentos sociais

urbanos que resulta em atos de engajamento nas lutas travadas por eles, ora traduzidos em imagens imbuídas do desejo de intervir diretamente no curso dos acontecimentos, ora em imagens que buscam elaborar as experiências de vida dos que lutam, em franco diálogo com esses sujeitos coletivos. É posto em andamento, mas nunca de antemão, um modo de produção "(...) mais voltado ao coletivo" (CORRÊA, 2016, p. 22), o que nos obriga a encarar tais experiências da perspectiva de seu envolvimento com os processos históricos filmados: como aponta Marcos Corrêa, ao tomar emprestadas palavras de Bernardet, como objetos envoltos na ação.

Nesse sentido, vale a pena destacarmos o trabalho de figuras que colaboraram decisivamente com essas produções. Algumas delas por meio da participação nas equipes de filmagem, como as já mencionadas Maria Ines Villares e Olga Futemma, que trabalharam no conjunto de cinco filmes que Renato Tapajós dirigiu junto ao Sindicato de Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Caso semelhante ao do fotógrafo Zetas Malzoni, cinegrafista em todas as cinco produções, que também fez fotografia adicional para *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* e *ABC da Greve*. Roberto Gervitz, um dos diretores de *Braços Cruzados*, cuja proximidade com Tapajós já foi mencionada, foi montador de *Linha de Montagem*.

É preciso lembrar também dos trabalhos de Adrian Cooper, Cláudio Kahns e Aloysio Raulino. Cláudio Kahns, além de fazer parte das equipes de *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* e *Linha de Montagem*, participou da equipe de *ABC da Greve* e dirigiu *Santo e Jesus, Metalúrgicos* (1978-1983) – com o qual Zetas Malzoni colaborou na fotografia –, sobre a morte do trabalhador Nelson Pereira de Jesus, com a participação do metalúrgico Santos Dias, que viria a falecer também, assassinado em 1979 pela polícia num piquete de porta de fábrica. Cooper, que era sócio de Kahns numa produtora de cinema e montou *Santo e Jesus, Metalúrgicos*, também montou *ABC da Greve*, depois da morte de Hirszman, filme para o qual já havia feito fotografia. Raulino fez fotografia adicional para *Linha de montagem* e direção de fotografia para *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*. Também fotografou *Greve!*, de João Batista de Andrade (*Linha*, *ABC* e *Greve!* possuem, inclusive, imagens em comum).

### **2.3 Metrôpoles na virada para os anos 1980**

Dois filmes, um da entrada da década e outro de sua segunda metade, fornecem uma síntese possível sobre a situação das cidades na passagem dos anos

1970 para os 80, e permitem um olhar de balanço sobre as perversas contradições da urbanização desordenada experimentadas no Brasil. Tanto *Lacrimosa* (Aloysio Raulino, 1970) quanto *Rocinha Brasil 77* (Sergio Péo)<sup>17</sup>, este último em tom menos grave, são marcados pelo imperativo de expor às vísceras tais contradições: em *Lacrimosa*, um longo *travelling* por paisagens espalhadas nas laterais da Marginal Tietê é prenunciado pelos letreiros, que dizem: "Recentemente foi aberta uma avenida em São Paulo. Ela nos obriga a ver a cidade por dentro". Eles introduzem uma intensa documentação de rostos e moradias precárias que ocupam as margens da via recém-aberta.<sup>18</sup> Em *Rocinha Brasil 77*, outro extenso *travelling*, frontal na ascendente, percorre a favela do Rio de Janeiro registrando becos, vielas e pequenos cortiços, seus moradores e modos de vida, acompanhado pelos depoimentos contundentes de alguns deles na banda sonora. A "cidade por dentro" encarada em *Lacrimosa*, aquela que se revela se penetradas as rachaduras da superfície lisa da propaganda<sup>19</sup> do desenvolvimento, parece ser também a realidade escolhida por Péo para alcançar um retrato mais fiel do país, estampando no título do filme uma referência semelhante à que Raulino projeta em seu filme, com a inserção de um mapa do Brasil em preto e branco.

*Rocinha Brasil 77* faz parte, aliás, do acervo da Empresa Paulista de Planejamento (EMPLASA), cujos filmes, embora institucionais, oferecem um vigoroso panorama das condições de vida na primeira metade dos anos 80. *A escala do homem* (Sylvio Back, 1982), diante da constatação da alta densidade demográfica das cidades, da verticalização das moradias e da proliferação de automóveis (expostas nas imagens), saúda, em tom laudatório, as iniciativas pioneiras postas em prática na cidade de Curitiba, como o fechamento de zonas da cidade para circulação exclusiva de pedestres e a criação de corredores de ônibus. "O progresso se avalia pela qualidade de vida", arremata a narração do filme. *Lixo, um desafio metropolitano* (1986), ao estilo informativo de uma reportagem, dispõe dados sobre o excesso de lixo produzido na Grande São Paulo, apontando suas principais causas (com destaque para a falta de capacidade das instâncias governamentais em equilibrar o crescimento

---

<sup>17</sup> Péo foi um dos fundadores, na Rocinha, da primeira cooperativa de cinema no Brasil de que se tem notícia.

<sup>18</sup> Um diálogo interessante a partir do filme de Raulino poderia ser feito com o texto "Os cidadãos da marginal" escrito por Lucio Kowarick e presente no livro "A espoliação urbana" (1978).

<sup>19</sup> Tomamos emprestada aqui expressão utilizada por Cláudia Mesquita no texto "O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo" (2018).



populacional à prestação adequada dos serviços públicos), algumas graves consequências (a poluição urbana e ambiental, a formação de aterros impróprios, os "lixões", e os decorrentes problemas de saúde) e possíveis soluções (compostagem, incineração).

*Morar na cidade* (Antônio Alves Cury, 1987), em tom igualmente didático, mas recorrendo também a encenações, coloca em perspectiva a história de São Paulo. Os processos migratórios, as grandes indústrias, as greves, a urbanização. Aos poucos, o tom vai se tornando mais crítico e problemas de diferentes ordens são listados, um a um: a poluição do Rio Tietê (ilustrada por poema de Mário de Andrade), a desregulamentação do lixo industrial, o planejamento urbano autoritário e centralizado conduzido pelos militares, a negligência em relação às demandas de habitação, a mortalidade infantil decorrente da falta de saneamento básico. Elabora-se uma espécie de tratado prescritivo de como redirecionar os rumos do crescimento das cidades. A certa altura, contudo, abre-se uma brecha em que o próprio filme se reconfigura: abandonando a narração em *off*, coloca-se ao nível da população e vai, por um longo tempo, ouvir as reivindicações e histórias de conquista de direitos de um líder comunitário de uma das favelas mais antigas de São Paulo, Vila Prudente. Ele diz: "Eu vejo a favela como um efeito. E a causa não está dentro da favela". Já *Paulista ano 88*, documentário feito sob encomenda para a TV Cultura, apresenta a Avenida Paulista como "retrato expoente das transformações urbanas da cidade": o que nela acontece é tomado como modelo e replicado em outras regiões da cidade. Acrescenta, no entanto, que a avenida possui uma história própria, em que os diferentes ciclos de "modernização" acumulam-se como camadas capazes de expor os rumos que a cidade tomou nos diferentes períodos de sua trajetória.

Pouco antes desses filmes, ainda no início dos anos 80, alguns dos documentaristas que atuaram junto às lutas operárias registram um importante processo histórico transcorrido no âmago das forças populares que estiveram à frente das mobilizações da década recém-fimada: a gradativa organização de movimentos e grupos de luta social na forma de centrais, fóruns e conselhos participativos. Lembremos da parte final do depoimento de Lula em *Linha de Montagem*, no qual, diante de um cenário de aparente fracasso das iniciativas grevistas na modificação das condições de trabalho dos metalúrgicos, o líder sindical proclamava a necessidade de atuação a partir de formatos capazes de intervir com mais incidência nas instâncias decisórias de poder. Com efeito, a partir de 1982, como explica Maria da Glória

Gohn, "os movimentos foram convidados a participar de mesas, câmaras e conselhos de negociações" (1997, p. 287), reflexo do processo de abertura que ajudaram a impulsionar. Nessa linha de "(...) aprofundamento do processo de transição democrática", a autora chama atenção para o exemplo da "(...) ascensão de líderes da oposição, de várias matrizes, a cargos no parlamento e na administração de postos governamentais" (1997, p. 287).

Os filmes que testemunham o fortalecimento dessas mudanças são *I Conclat* (1981), de Adrian Cooper, e *CUT pela base* (1983), de Renato Tapajós. Vistos em diálogo, eles permitem o desenho de um arco que vai das discussões e deliberações da primeira Conferência Nacional da Classe Trabalhadora, retratada no filme de Cooper, aos seus desdobramentos, notadamente a formação da Central Única de Trabalhadores, tema principal do filme de Tapajós. Aliás, tal como havia acontecido com os documentários *Greve!*, *Linha de Montagem* e *ABC da greve*, que compartilharam imagens comuns, ou no circuito dos filmes de Tapajós, em que, situados todos no contexto da luta operária no ABC, a mais recente produção retomava imagens das anteriores, *CUT pela base* se utiliza de imagens produzidas para o filme de Cooper. A possibilidade de retomada de imagens, seja de acordo com os propósitos mais imediatos de uma luta social, seja alinhada às pautas de discussão de um movimento, é uma característica que aproxima, uma vez mais, os documentários engajados realizados naquela época dos documentários integrantes dos nossos estudos de caso, apresentando-se como característica mais geral na história dos filmes engajados feitos no país<sup>20</sup>.

A I Conferência Nacional da Classe Trabalhadora constituía tanto uma reposta à conferência realizada pelos patrões em 1977 quanto um desdobramento direto dos processos grevistas. Com imagens dos debates e das muitas divergências que acometiam a classe, registra a participação de personagens históricos para a redemocratização do país, como Teotônio Vilela, que presidiria o Tribunal Tiradentes (no qual foi julgada a Lei de Segurança Nacional) e Olívio Dutra, àquela época representante dos trabalhadores metalúrgicos de Porto Alegre, e que anos mais tarde se tornaria prefeito da capital gaúcha. É Dutra, com um discurso inflamado, um dos primeiros personagens a figurar nas imagens de *CUT pela base*. A diferença de

---

<sup>20</sup> Detalharemos essa característica no próximo capítulo, dedicado às notas metodológicas da nossa pesquisa, que 'extraem' algumas observações da posta em perspectiva histórica feita neste capítulo de fundamentação.

pontos de vista sobre os possíveis caminhos de organização da classe trabalhadora é igualmente importante para o filme de Tapajós. Mas sua adesão à vertente dos grupos críticos à estrutura sindical vigente, expressa na frase que dá título ao filme, revela, no entanto, uma tomada de posição em favor de uma concepção de unificação nacional assentada nas bases operárias. *I Conclat e CUT pela base*, as derradeiras experiências de documentário nos moldes específicos como elas aconteceram nos períodos das greves, participam de um processo fundamental para os movimentos sociais. Esse processo é expresso numa das hipóteses do já mencionado trabalho de Marcos Corrêa:

(...) a articulação entre esses filmes e os movimentos político-sindicais, nas décadas de 70 e 80 no Brasil, acabou sendo a gênese de um pensamento que, mais tarde, desembocaria na compreensão da necessidade, por parte desses movimentos, de incorporar formas alternativas de comunicação para ajudar a solucionar suas demandas e ampliar suas ressonâncias no contexto de lutas e ações políticas (...) (CORRÊA, 2016, p. 23).

Embora não de modo explícito e talvez de maneira não exclusiva, o autor está se referindo, especialmente, à emergência e ao gradual fortalecimento do processo de apropriação, pelos movimentos sociais urbanos, da tecnologia do vídeo, então emergente na América Latina, algo possibilitado pela evolução tecnológica dos equipamentos de gravação sincrônica de imagem e som. Mas o uso da ideia de forma "alternativa" de comunicação pode nublar no nosso horizonte de pesquisa algumas transformações históricas com as quais o vídeo possui relação. Junto com o desdobramento das lutas operárias em fóruns, associações e partidos e com o despontar de lutas que não necessariamente envolviam uma categoria abrangente do mundo do trabalho, delineia-se uma mudança na escala e na repercussão pública dos movimentos, que agora, numa tônica menos macro e mais micropolítica, assumem uma forma mais voltada ao cotidiano das organizações e à sua estruturação, o que significa dizer que o audiovisual será alvo de diversas apropriações e, para muitos coletivos, não constituirá um instrumento auxiliar ou eletivo de comunicação, mas central em suas atividades. Lutas mais centralizadas vão se transformando em focos de luta diversificados, ao que a tecnologia do vídeo, em suas possibilidades de expressão, parece vir se somar.

#### **2.4 A emergência do vídeo popular**

Luiz Fernando Santoro (1989) salienta transformações introduzidas com o vídeo que, em seus aspectos técnicos e comunicacionais, adaptam-se, por exemplo, aos propósitos em jogo na atuação de Renato Tapajós junto ao Sindicato de São Bernardo e Diadema. Se estes envolviam, mais imediatamente, a divulgação de reivindicações da categoria, a médio prazo o aumento da base sindical e, numa chave estendida, a própria construção da identidade do Sindicato, características do vídeo (como a facilidade operacional, o baixo custo de produção, a independência na produção, a imediatez, a facilidade de cópia, armazenagem e exibição) vinham ao seu encontro. O baixo custo e a independência de produção determinam a própria possibilidade de fabricar as imagens; a facilidade de copiar os materiais, seu baixo custo, bem como a facilidade de armazenar e de exibir contribuem para uma circulação mais irrestrita e para a produção mais vasta de memória; a facilidade operacional e a imediatez têm repercussão sobre a estética e a temporalidade contida nas imagens.

De fato, embora não tenha logrado cumprir, em escala ampla, o papel revolucionário com que seus maiores entusiastas sonharam (como o de reconfigurar por inteiro a chamada comunicação de massa), o uso do vídeo no interior e em diálogo com os movimentos sociais e grupos populares adquiriu uma relevância fundamental no Brasil e na América Latina, capaz de redefinir de maneira substancial a atuação dos movimentos. Trata-se do fenômeno conhecido como vídeo popular: para além da dicotomia entre produções independentes de interesse social e produções realizadas pelos militantes dos movimentos, o termo designa toda produção em vídeo consonante com os propósitos coletivos de um movimento, aí incluídas as "(...) produções de integrantes de movimentos sociais, as que são realizadas por profissionais em conjunto com integrantes de movimentos populares e aquelas elaboradas por profissionais sob a orientação de lideranças populares" (SANTORO, 2014, p. 41). Atenta para as diferentes modalidades de aliança que unem os sujeitos num propósito coletivo, essa definição traduz modelos e metodologias de produção necessariamente variáveis, elaborados a cada vez, colocando-os em linha de continuidade com os modos de produção dos documentários engajados da década anterior.

A busca por uma comunicação autônoma forneceu contornos próprios, na conjuntura de injustiças e desigualdades cada vez mais evidentes com que se defrontavam os movimentos brasileiros, a ideias como a de "vídeo militante" e a

correlata noção de "guerrilha da imagem". Exercitadas por cineastas estrangeiros nos anos 70 (destacadamente Jean-Luc Godard ou, em circuitos de menor visibilidade, René Vautier), propostas como a de "contra-informação" passavam a fazer parte do repertório de grupos brasileiros. Esta envolvia não somente a comunicação em espaços diversos, às margens dos grandes meios de comunicação, mas também uma análise crítica dos produtos veiculados por esses meios e sua sabotagem pela inserção, entre a programação convencional, de materiais subversivos (SANTORO, 1989). De modo inseparável das possibilidades tecnológicas e técnicas que mencionamos anteriormente, descortina-se um panorama em que a descentralização da produção audiovisual, a transformação dos espectadores em potenciais produtores e a consequente escolha por modos de produção não dependentes de especialistas constituem um imaginário tangível.

Mas se o vídeo popular apresentou uma diversidade de experiências que espelhava a própria diversidade e certa fragmentação dos movimentos, a notável produção a que deu origem pôde ser reunida sob os cuidados e atividades da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). A iniciativa, que não deixou de integrar os esforços mais amplos de organização realizados pelos movimentos (com vistas a uma incidência maior sobre o aparato institucional do Estado), reuniu os principais grupos produtores de vídeo popular atuantes no Brasil na década de 1980. Presidida inicialmente por Luiz Fernando Santoro (autor de referência para essa fundamentação), teve seu primeiro encontro justamente em São Bernardo do Campo, em setembro de 1984, voltando a se realizar nos anos seguintes. Em 1985, diversos festivais de cinema já acolhiam as produções elaboradas no âmbito do vídeo popular, a exemplo do que ocorreu na Jornada de Cinema da Bahia e no Rio Cine Festival, e anos depois também nos festivais de Brasília e do Maranhão.

Entre discussões sobre formas e conteúdos das produções, capacitações de comunicadores populares, conquista de espaços em canais de televisão, realização de eventos, distribuição de vídeos, aquisição de equipamentos (SANTORO, 1989), a ABVP desempenhou um importante papel para os movimentos sociais organizados que apostaram na tecnologia do vídeo. Em seu livro sobre o vídeo popular, Luiz Fernando Santoro faz um balanço sobre os diferentes modos como o vídeo foi sendo utilizado por eles, como a *Autoscopia*, que dizia respeito ao registro de reuniões e performances individuais em espaços públicos, para a posterior discussão da atuação junto ao movimento, o *registro*, que consistia na gravação de eventos, assembléias,

reuniões e manifestações conduzidas pelo movimento, sem uma intenção prévia de edição, ou ainda o próprio *documentário*, saída às ruas com roteiro prévio mais ou menos definido, envolvendo também a atenção para o registro de acontecimentos ligados ao tema que não estavam previstos.

Além desses, prossegue Santoro, o vídeo permitia também outras formas de utilização das imagens: a *edição simples* partia de material já gravado para discutir algum assunto útil no diálogo com outros movimentos, tendo cunho didático e visando a circulação de informações importantes nos espaços de luta, e o *roteiro original* resultava normalmente num filme ficcional, com temas de interesse do movimento; finalmente, o *suporte* designava a produção de materiais para os encontros de análise crítica dos produtos da mídia. Santoro alerta que a atuação de cada grupo produtor deveria estar sempre alinhada às proposições do movimento social ao qual, de algum modo, se vinculava. Com isso, o objetivo traçado para a realização de um vídeo podia fazer variar bastante o trabalho dos realizadores, tanto da perspectiva do arranjo de produção quanto em seus aspectos formais. Além disso, as produções poderiam se estender, cada uma a seu modo, no decorrer do tempo, criando processualidades distintas para a realização, possibilidade já existente com o cinema mas intensificada pelas características de facilidade de cópia, armazenagem e edição do vídeo.

Se, por um lado, o vídeo – tal como pensado e praticado no contexto dos movimentos populares – descortinava uma série de possibilidades de produção e de interação com as lutas sociais, por outro, alguns empecilhos impediam o desenvolvimento pleno de tais possibilidades. Por exemplo, a falta de amadurecimento técnico de alguns realizadores, seu repertório de referências por vezes restrito e o alinhamento impreciso com os propósitos de comunicação e educação popular nutridos por um movimento. Este último ponto é válido para outros contextos que envolvem a colaboração entre documentaristas e movimentos sociais, e remete à discussão em torno das propostas de intervenção e transparência feita, anos antes, por Jean-Claude Bernadet. Dito de forma esquemática, eles podiam ser "neutros" (tentativa de ser "a voz da comunidade"), podiam visar a produção de mensagens "para a comunidade" (de modo a atingir, didaticamente, certo público) ou a produção de mensagens "com a comunidade" (a colaboração perpassando as diversas etapas de realização), como assinala Santoro (1989, p. 107).

Num breve balanço dos "resultados" alcançados pelos movimentos que se utilizaram do vídeo naquela época (segunda metade dos anos 80), podemos dizer que, embora muitas vezes as produções tenham apresentado uma experimentação formal reduzida, o vídeo desponta como uma importante prática social realizada nos espaços populares. Se, como destaca Arlindo Machado (1997), o dispositivo tecnológico do vídeo implicava, entre outras coisas, uma definição precária da imagem, que interferia sobre dimensões fundamentais como a profundidade de campo, assim incidindo sobre a estética das produções, nas mãos dos grupos populares essas dimensões acabam por se atenuar. Os ganhos são notórios noutras frentes: a constituição de uma rede de relações entre os sujeitos, o protagonismo de atores sociais envolvidos com uma luta, a valorização de histórias de vida, das experiências e conhecimentos das classes populares. De acordo com Wilq Vincente e Amanda Stucker, nesse contexto "(...) o vídeo surge antes como uma prática social do que como uma linguagem" (2014, p. 30).

Merecem nosso destaque algumas experiências nascidas de movimentos cujas pautas se enraízam, de algum modo, na luta pela transformação das condições de vida nas cidades. Uma delas é diretamente tributária dos processos disparados com os ciclos de greve no ABC paulista, nascendo do Departamento Cultural do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, a *TV dos Trabalhadores*. Atuando em diversas frentes, tais como o uso do vídeo em processos de formação no sindicato, a documentação de lutas, debates e assembléias e o oferecimento de suporte a outros movimentos de trabalhadores no Brasil, a *TV dos Trabalhadores* buscava fortalecer de maneira mais ampla a imagem dos trabalhadores e do mundo operário, ausentes ou estigmatizados nos grandes meios de comunicação.

Atuando também junto a trabalhadores, notabilizaram-se as atividades do projeto *Vídeo Memória*, no Estado do Paraná, que, além de produtores de vídeo e comunicadores, reunia ainda integrantes de outras áreas, como sociólogos e historiadores – uma associação recorrente na história do cinema militante no Brasil, entre técnicos com trajetória pregressa no campo do cinema e da comunicação e profissionais de outras áreas e campos do conhecimento (especialmente presente na trajetória do *Movimento Ocupe Estelita*). Destacamos o trabalho feito junto ao Sindicato dos Rodoviários de Curitiba, que envolveu não só a produção audiovisual, mas também a confecção de jornais e boletins. Embora registrasse acontecimentos

vivenciados no presente por militantes, o *Video Memória* focalizava suas práticas, especialmente, na elaboração de uma memória a partir do passado desses sujeitos.

Outro exemplo que gostaríamos de destacar é o da TV Viva, de Olinda (PE). Trabalhando sob a orientação do Centro de Cultura Luiz Freire (CCLF), importante organização não-governamental de Pernambuco surgida durante a ditadura militar, realizava programas de diferentes formatos que eram exibidos em inúmeros bairros da periferia do Recife. A TV Viva levava às comunidades uma Kombi com um telão embutido e exibia os materiais por ela produzidos. Ocupava ruas e praças públicas e, partindo da abordagem dos problemas cotidianos vividos pela população, apostava fortemente no humor para a elaboração de uma autêntica imagem dos modos de vida populares. Como efeito desse notável trabalho, em 1987, recebeu o maior prêmio de vídeo do Festival de Novo Cine Latino-Americano de Havana (SANTORO, 1989).

Uma das produções que tornaram a TV famosa foi o *Programa Olho Vivo*. Ele abordava, em chave jornalística, os problemas e lutas das comunidades periféricas do Recife (BEZERRA, 2001), documentando alguns processos históricos decisivos na transformação da cidade. Um exemplo é a edição do programa em que o repórter da TV Viva entrevista, em plena rua, dois vereadores recifenses, a propósito da polêmica sobre o projeto de construção de um shopping center na comunidade do Coque. De um lado, o vereador Pedro Eurico, do PMDB, do outro, Brás Batista, do PDS: o debate resultava das visões antagônicas sobre os reais benefícios do empreendimento para os moradores do local. Eurico, ligado às forças políticas progressistas que àquela altura participavam ativamente do processo de reabertura democrática, denunciava a mais nova tentativa de exclusão das pessoas da comunidade, a quem não seria acessível o padrão de consumo necessário para fazer parte do *hall* de frequentadores do espaço. Brás Batista, morador do Coque, defendia que a ida do Shopping para a região traria mais empregos aos moradores locais.

O problema da especulação imobiliária no Coque, comunidade visada insistentemente pelo capital empreendedor por sua localização estratégica na cidade (próxima do centro, do Rio Capibaribe, do Pólo Médico e da zona sul da cidade) reaparecerá com destaque na nossa pesquisa no estudo de caso sobre o *Movimento Ocupe Estelita (MOE)*. Esse retorno testemunha parte da história de combatividade que caracterizou a atuação dos movimentos sociais urbanos na cidade do Recife nas últimas décadas. Cláudio Bezerra, que dedicou pesquisa de mestrado sobre a TV Viva, situava as disputas travadas com o audiovisual no contexto de um ambiente de



lutas mais amplo: a batalha dos moradores de morros contra deslizamentos, por uma urbanização digna, sua posterior aglutinação em torno da Assembleia de Bairros, a atuação da Arquidiocese de Olinda e Recife, liderada pela importante figura do arcebispo Dom Helder Câmara, o surgimento de organizações não-governamentais de assessoramento às entidades populares (BEZERRA, 2001). Destacamos, com o autor, as manifestações de mais de 10 mil pessoas que foram decisivas no congelamento das passagens de ônibus, em 1984.<sup>21</sup>

Os desdobramentos das ações dos grupos populares em Recife, nesse período, são sintomáticos do processo iniciado na entrada da década, com o aumento gradual da participação dos atores sociais ligados à sociedade civil nas esferas institucionais de poder, por meio de fóruns, conselhos e comissões. Um desses desdobramentos, que conjuga as mobilizações realizadas não só nessa cidade, mas em diversos centros urbanos do país, é a criação do que genericamente convencionou-se chamar de Movimento Nacional pela Reforma Urbana. A gênese desse agrupamento de forças foi alavancada pela ação de setores da Igreja Católica, notadamente as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e a Comissão Pastoral da Terra (CPT), entidade que reunira experiência na atuação junto às lutas camponesas e buscava a elaboração de uma espécie de proposta correlata, na cidade, à Reforma Agrária no campo. A eles somaram-se, de início, a Associação Nacional do Solo Urbano - ANSUR, e a partir de então outras entidades e movimentos, como a Confederação Nacional das Associações de Moradores (CONAM) e a Central Única de Trabalhadores (CUT).

O Movimento Nacional Pela Reforma Urbana apresentava como pauta primordial a melhoria das condições de vida nas cidades brasileiras (especialmente a garantia da moradia social), à qual se vinculava a reivindicação pela ampliação das liberdades democráticas. O acúmulo produzido a partir das discussões em torno do tema, fruto da aproximação entre militantes, urbanistas, assistentes sociais, agentes de saúde, resultou ainda na criação do Fórum Nacional de Reforma Urbana (FNRU), em 1987, que procurava ir além das proposições específicas de cada movimento e elaborar uma agenda unificada que tivesse validade e pertinência nacionais. De

---

<sup>21</sup> Para um aprofundamento nesse ciclo de lutas de 1984 e outros abordados ao longo do relatório, ver artigo de Luciana Tatagiba "1984, 1992 e 2013. Sobre ciclos de protestos e democracia no Brasil" (2014).

acordo com seus organizadores,<sup>22</sup> o Fórum Nacional da Reforma Urbana era fundamentado em três princípios:

O primeiro deles é o Direito à Cidade. Achamos que todos os moradores das cidades têm direito à moradia digna, aos meios de subsistência, ao saneamento ambiental, a saúde e educação, ao transporte público e à alimentação, ao trabalho, ao lazer e à informação. Para que isso tudo aconteça na prática, nos focamos em nosso segundo princípio, a Gestão Democrática das Cidades. Ou seja, os cidadãos têm que participar das decisões fundamentais para o futuro das cidades. As prefeituras e Câmaras de Vereadores devem abrir o diálogo com a sociedade antes de decidir os destinos da cidade. Nosso terceiro princípio tem a ver com os outros dois: acreditamos na Função Social da Cidade e da Propriedade. O espaço das cidades tem que servir, antes de tudo, aos interesses coletivos da grande maioria.

Importante notar o uso explícito e assumido (pela primeira vez nos fenômenos observados nessa fundamentação), na apresentação do Fórum, da noção de "direito à cidade". Aqui tributário das discussões sobre a "especificidade do urbano" a que nos referíamos (em obras como a de Lucio Kowarick e Ermínia Maricato) em voga no Brasil na década de 70 sob influência de autores marxistas estruturalistas franceses, traduz, de fato, um duplo lugar, como explica Bianca Tavolari em seu estudo sobre a trajetória conceitual do termo: uma relação entre a "história das ideias e as lutas sociais" (TAVOLARI, p. 93, 2016). Segundo a autora, esse duplo registro já estava presente na própria gênese do conceito formulado por Henri Lefebvre em "Le droit à la ville", de 1968, fruto do contexto francês em que "a academia foi às ruas e o protesto ocupou a universidade", imprimindo nele, assim, uma "faceta teórico-conceitual e outra prático-reivindicativa" (Ibidem, pág. 94).

Grosso modo, analisando apenas as divergências e afastamentos de importantes estudiosos da questão urbana em relação às ideias de Lefebvre<sup>23</sup> nos anos posteriores à sua gênese, como Manuel Castells e David Harvey (mesmo que estes tenha reconhecido o pioneirismo das formulações do sociólogo francês), veremos a retomada recente da noção como uma espécie de *revival* e ficaremos impossibilitados

---

<sup>22</sup> Informações colhidas numa espécie de linha do tempo da história do urbanismo brasileiro, elaborada por pesquisadores da Universidade Federal da Bahia e disponível no endereço: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1406>.

<sup>23</sup> A autora explica as discordâncias de Manuel Castells em relação à hipótese central de uma "urbanização completa da sociedade" elaborada por Lefebvre, e o distanciamento, ao longo de décadas, de David Harvey em relação à noção de "direito à cidade", apenas "retomada" na entrada nos anos 2000.

de perceber a sua incidência ao longo do tempo no âmbito dos movimentos sociais e lutas urbanas. Tomando como caso emblemático justamente a apropriação "em chave positiva e carregada de força simbólica" do termo por movimentos brasileiros, Tavorari (2016) assinala, na esteira da reflexão elaborada por James Holston (em "Cidadania insurgente"), que as ideias de Lefebvre (e com elas as de Catells e Harvey) foram em nosso país mobilizadas no meio acadêmico, mas, sobretudo, "conquistaram a imaginação" dos militantes ao longo dos anos 70 e 80. Isso parece ter sido resultado tanto do vínculo entre intelectuais e movimentos sociais urbanos quanto da própria atuação de acadêmicos no interior desses movimentos, nos quais terminavam por possibilitar uma ponte entre os debates urbanos em voga e a realidade histórica vivida pelos atores sociais engajados nas lutas.

São exemplos dessa inserção – que deu origem, entre outras coisas, a alguns textos de intervenção sobre o debate público – os trabalhos de Ermínia Maricato (1985) e Pedro Jacobi (1986). No caso da autora, a ênfase sobre o "direito à terra" leva a uma reivindicação pelo "direito à cidade" e, no do autor, a associação se faz a partir da noção de cidadania, cuja ênfase recai sobre o direito efetivo de usufruir da cidade e das condições básicas para a habitabilidade em seu ambiente. Não é casual, portanto, que a ideia de "direito à cidade" apareça nas proposições do Fórum Nacional da Reforma Urbana, no qual alguns desses intelectuais estavam engajados, tendo ela aparecido, inclusive, já no vocabulário do Movimento Nacional Pela Reforma Urbana, como lembra Marcelo Cafrune (2016), e reaparecendo, posteriormente, no "repertório" do movimento de moradia ao menos desde a Assembleia Nacional Constituinte, como observa Bianca Tavorari (p. 93, 2016).

De fato, a movimentação dos grupos organizados em torno da pauta da reforma urbana foi decisiva na elaboração da Constituição de 1988 (emblematicamente chamada de "Constituição Cidadã"), sendo decisiva na elaboração do capítulo sobre política urbana. Mas além da incidência na dimensão federal, as organizações ligadas ao fórum colaboraram também com o avanço das pautas urbanas para o interior das esferas institucionais locais. As ditas "prefeituras democráticas e populares" (MARICATO, 2014, p. 105), como as gestões de Luiza Erundina em São Paulo, e de Olívio Dutra em Porto Alegre, iniciadas em 1988, assumiram diversas iniciativas e mecanismos elaborados e sugeridos pelo fórum.

Tais acontecimentos apontam, no entanto, para um cenário extremamente complexo. À medida que os atores sociais e sujeitos coletivos ganhavam mais espaço

em conselhos, comissões e outras instâncias governamentais, a configuração das forças sociais era modificada, incidindo sobre os processos de luta de muitos movimentos. Como fruto dessa "adaptação", enquanto a participação dos movimentos no processo democrático aumentava, suas características, forjadas no período de resistência à ditadura militar, iam sendo gradativamente alteradas. Combina-se a isso a liberalização econômica cada vez mais forte que atravessa o Estado Brasileiro no período de redemocratização. Transcorrida na esteira da derrocada, em escala mundial, de projetos utópicos, simbolizada pela crise dos modelos socialistas no Leste Europeu e pela emergência de narrativas sobre o chamado fim da História (GOHN, 1997, p. 288), no Brasil essa liberalização torna-se sensível não apenas no que diz respeito às condições macroeconômicas, mas também na configuração social e no modo como as organizações civis se comportam diante dela.

Um desdobramento notável dessa confluência de processos foi a proliferação das chamadas Organizações Não-Governamentais (ONGs). Assumindo propostas que não coincidiam exatamente com a postura de cobrança e necessária combatividade dos movimentos sociais urbanos, essas organizações passaram a operar muitas vezes em parceria com o Estado, ou como espécies de substitutos dele, nos locais e situações onde a administração pública se mostrava mais ausente. Com as ONGs, a ideia de participação, já em voga, adquire contornos de "participação qualificada", como explica Maria da Glória Gohn (1997, p. 288), pois buscava traduzir as reivindicações em direitos sociais, reconhecidos pelos aparatos legais.

## **2.5 Transições: Eduardo Coutinho e o CECIP**

Experiência importante no vídeo popular, mas que também testemunha o processo de proliferação de organizações civis ocorrido na reabertura democrática do país, é o caso do Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), do Rio de Janeiro. Através da valorização do papel educativo das imagens nos espaços populares, o CECIP se dividiu entre duas frentes: a realização de vídeos (e também histórias em quadrinhos, slides, cartilhas, entre outros produtos) sobre os mais variados temas da vida na periferia do Rio de Janeiro, tendo como parceiros mais importantes a Diocese de Nova Iguaçu e a associação local de moradores; e a prestação de serviços a movimentos populares, universidades, grupos ligados à Igreja, outras organizações não-governamentais, por meio da qual se relacionou com grupos atuantes em outros espaços da cidade e expandiu suas atividades para outras comunidades. Um projeto de

destaque se aproximava da proposta da TV Viva do Recife: a TV Maxambomba, realizada na Baixada Fluminense. Pensada como TV comunitária, buscava oferecer aos moradores do local um canal para se expressarem e retratarem sua realidade, inclusive através da participação na realização dos materiais, que posteriormente eram exibidos em praças públicas da região.

Dentre os diversos trabalhos produzidos pelo CECIP, gostaríamos de ressaltar alguns nos quais esteve envolvido o cineasta Eduardo Coutinho. Acreditamos que acompanhar a trajetória do documentarista nesse período nos ajuda a entender algumas configurações que as relações entre documentaristas e movimentos sociais adquiriram no contexto da crescente institucionalização das atividades de alguns grupos (exemplificada pela proliferação de ONGs). Não pretendemos, com isso, deduzir o que seria uma tônica geral de associação entre documentaristas e organizações naquele momento histórico, mas aproveitar uma experiência particular para expor uma modalidade de colaboração importante, que permite a um documentarista "se aninhar" no interior de uma organização e realizar com relativa autonomia filmes que tematizam, a seu modo, problemas e lutas urbanas.

Como se trata também de um período de crescente liberalização econômica do país, uma consequência desse processo, especialmente impactante para o campo do audiovisual, foi a extinção da Embrafilme, no governo Fernando Collor de Mello. Embora o audiovisual realizado junto aos movimentos sociais tenha sido gestado, na maioria expressiva dos casos, às margens dos financiamentos estatais, a configuração das políticas públicas da área, ao incidir sobre a trajetória profissional de documentaristas, levou alguns deles a se abrigarem em movimentos e organizações com os quais mantinham contato e relações. Foi o caso de Renato Tapajós, em São Paulo, para quem a direção de vídeos institucionais para organizações civis constituiu um dos principais meios de sobrevivência no início dos anos 90, e também o de Eduardo Coutinho, no Rio de Janeiro.

É preciso explicitar, antes de mais nada, que a relação entre Coutinho e o CECIP não poderia ser tratada na chave de uma "simples" colaboração: o documentarista foi, na verdade, um dos fundadores da organização. Em 1986, com trajetória já reconhecida no cinema, dois anos após o lançamento de *Cabra marcado para morrer* (1964/84), e tendo acumulado experiências na televisão através do programa Globo Repórter, Coutinho participa da assembleia de constituição do CECIP ao lado de figuras como Cláudio Ceccon e Paulo Freire. Embora tenha

realizado diversos vídeos institucionais encomendados à organização (*Mulheres no Front, Casa da Cidadania*), Coutinho pôde dar continuidade, através do vídeo, ao trabalho que iniciou no cinema. Talvez porque a proposta do CECIP (em uma de suas frentes) era de viabilizar apoio técnico a produções independentes, dotando-as de autonomia criativa desde que estivessem engajadas em um universo de experiências populares.

Na entrada dos anos 90, destacam-se dois filmes produzidos pelo CECIP e dirigidos por Coutinho, os documentários *Boca de Lixo* (1992) e *Romeiros do Padre Cícero* (1994). Mas é importante assinalar que, antes disso, algumas produções do cineasta já haviam ensaiado aproximações com movimentos sociais e outras organizações populares, influenciando, tanto da perspectiva das escolhas de produção quanto das opções estéticas, os filmes posteriores. Referimo-nos aos documentários *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987) e *Volta Redonda, Memorial da Greve* (1989), ambos realizados para o Instituto Superior de Estudos da Religião (ISER), organização não-governamental do Rio de Janeiro ligada à Igreja Católica, com notável atuação no segmento audiovisual nos anos 80 e 90.

*Santa Marta, duas semanas no morro* obteve financiamento junto a um concurso do Ministério da Justiça promovido em 1986, cujo mote temático era a violência nas favelas do Rio de Janeiro. No início dos anos 60, depois de um período fora do Brasil, Coutinho havia trabalhado como gerente de produção do longa-metragem ficcional *5x Favela* (1962), que reuniu diretores ligados ao movimento do Cinema Novo; mas, como indica Consuelo Lins, seu retorno com o cinema às periferias cariocas se dá em um contexto diferente: "Em meados dos anos 80, as favelas cariocas eram muito mais populosas e violentas" (LINS, 2007, p. 61). Diante desse desafio de produção, Coutinho escolhe para assistente de direção Sérgio Goldenberg (hoje diretor de cinema e televisão), que já realizava um trabalho na comunidade de Santa Marta, um cineclube voltado à exibição de filmes brasileiros (LINS, 2007). Também incorpora a sua equipe moradores do local, que atuaram como assistentes especiais, dentre eles membros da associação de bairro do Santa Marta. Essa incorporação, que se repetiria em documentários posteriores do diretor, pode ser entendida como uma importante modalidade de produção: um arranjo que inclui os atores sociais ligados às organizações retratadas no filme, tornando-o viável e abrindo espaço para a participação desses atores na construção criativa da obra.

No caso de *Santa Marta*, essas duas possibilidades foram exploradas. Do ponto de vista da produção, os colaboradores atuam como mediadores entre a equipe de realização de Coutinho e moradores da comunidade. Um exemplo disso são as entrevistas realizadas na associação do bairro. Coutinho colocou um anúncio em algumas ruas convidando os moradores que tivessem "queixas" sobre violência ou discriminação a comparecerem à associação. O uso do espaço estreita a aproximação dos moradores ao filme e, com isso, viabiliza sua realização. Mas a colaboração de moradores vai além da atuação nos bastidores. Um exemplo é a participação da diretora de saúde da associação, que conduz – em cena e em campo – três importantes entrevistas: com uma das mais antigas moradoras do Santa Marta, com um policial que faz revista na entrada da favela e com um "ex-travesti" chamado Jorge, figura conhecida na comunidade. Sendo moradora e membro da associação, sua experiência lhe franqueia uma postura em cena e uma abordagem dos entrevistados dificilmente alcançáveis sem a sua participação.

Os assistentes-moradores ajudam também na produção de dois encontros coletivos, um com jovens da comunidade e outro com diretores da associação de bairro do local (do qual participa a diretora mencionada acima). Neste último, a fala de um dos participantes é reveladora dos dilemas enfrentados pelas organizações civis naquele momento histórico, especialmente aquelas situadas em regiões ignoradas pelo poder público, como a associação do Santa Marta. O ouvimos dizer, enquanto Coutinho filma os rostos dos outros moradores na roda de conversa:

Eu acho que o mutirão é uma coisa que tem que continuar. O mutirão, ele é importante porque (...) chama a participação. Agora, por outro lado, nós temos que entender o seguinte: o morador já trabalha de segunda a sábado (...), eu acho que o governo tem que entrar e fazer (...) o trabalho que ele faz. Se você for ver lá na Avenida Atlântica, lá quando muita coisa faz falta não é feito mutirão não. Eu não sou contra o mutirão comunitário, mas eu não acho que as pessoas têm que trabalhar todo domingo.

O discurso do morador prossegue, passando a tratar da necessidade das pessoas aproveitarem seu final de semana para o lazer (o futebol, a cerveja). Manter a continuidade da fala até esse trecho, em que um dos diretores da associação versa sobre outras facetas da vida na comunidade, revela uma aposta importante do filme: acessar o tema da violência nas suas intersecções com aspectos do cotidiano, elaborando, no presente, um quadro de vivências que torna específicas a pobreza e a

violência experimentadas historicamente no Brasil. Trata-se assim de abordar a vida dos moradores do Santa Marta sem recorrer ao estigmas e estereótipos de miséria e violência que pesam sobre as comunidades empobrecidas, atentando-se para as ambiguidades e contradições trazidas pelas experiências singulares de diferentes sujeitos. Nas palavras de Consuelo Lins, o gesto poderia ser resumido como "(...) uma maneira de estabelecer relações complexas entre a vida de cada um deles, entre cada situação e algo como um 'estado de coisas' que vivemos no Brasil" (2007, p. 73).

*Santa Marta, duas semanas no morro* teve uma exibição programada na comunidade em julho de 87, porém, em razão de um confronto entre traficantes, o evento foi inviabilizado, sendo realizado apenas meses depois. Mesmo assim, segundo informação colhida por Consuelo Lins, ele se tornou o filme de Coutinho mais exibido e repercutido nas favelas do Rio de Janeiro (ao menos até fins dos anos 2000). O documentário que o sucede, *Volta Redonda, Memorial da greve*, também uma produção do ISER, encerra mais uma experiência marcante para o realizador em seu trabalho junto a organizações populares, mas por razões substancialmente distintas.

Encomenda do bispo dom Valdir Calheiros, da Diocese de Barra do Piraí e Volta Redonda, *Volta Redonda, Memorial da greve* tinha como propósito primordial retratar os episódios da greve na Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) do ponto de vista dos operários. Disparada pela intervenção militar na cidade e na empresa, que causou a morte de três metalúrgicos, a greve é abordada no filme através de uma composição "clássica", que estabelece como fio condutor uma locução em *off*, ilustrada por imagens da greve, da cidade, materiais de arquivo, e os combina com a inserção de entrevistas com personagens envolvidos nos acontecimentos, como grevistas e familiares dos trabalhadores mortos.

No decorrer das filmagens, porém, Coutinho havia percebido divergências no interior do movimento grevista e mesmo entre os membros do sindicato, que era responsável por coordenar as ações dos trabalhadores. Os princípios de abordagem que se insinuavam em *Santa Marta*, ciosos das relações complexas que os sujeitos tecem com as condições sociais que enfrentam, encontravam barreira para sua aplicação na impossibilidade de explicitação das contradições internas ao movimento (num vídeo patrocinado justamente por seus apoiadores). Tais princípios são então deslocados pelo realizador, dando lugar à busca por "(...) um filme o menos triunfalista possível" (LINS, 2007, p. 82), o que se nota, especialmente, nas



sequências "sombrias" com as quais o filme se encerra (morte do presidente licenciado do sindicato, explosão do monumento feito em homenagem aos três operários mortos).

A abordagem utilizada por Coutinho desagradou a membros da Pastoral Operária, para quem o material foi exibido pela primeira vez. O bispo dom Valdir Calheiros contornaria o desconforto na recepção do filme propondo duas versões, que circulariam em ambientes diferentes: uma para os circuitos católicos, outra para os circuitos públicos. Anos depois, Coutinho falaria sobre essa experiência, deixando no ar a sugestão de uma espécie de saldo pessoal, que seria importante nas produções posteriores:

Se fosse um filme de reflexão, e eu pudesse mostrar as contradições no seio do sindicato, seria um filme muito mais interessante e muito mais útil. Não se querem coisas para refletir, mas para levar a luta para a frente. Imagine se eu for fazer um filme sobre o MST. Eu adoraria, mas teria que ser um filme que tivesse questões, mostrasse ambiguidades. (COUTINHO Apud LINS, 2007, p. 83)

De fato, os filmes que Coutinho realiza junto ao CECIP a partir de então (excetuando os institucionais) vão permitir que o documentarista aprofunde os métodos de filmagem e as linhas expressivas prefiguradas em *Santa Marta* e não devidamente exploradas em *Volta Redonda*, *Memorial da Greve*: filmar em um único local, em um curto espaço de tempo, mas a partir da relação de cumplicidade garantida pela mediação de moradores ou lideranças locais; concentrar-se no que dizem os entrevistados (especialmente na maneira como dizem), construindo a narrativa a partir de suas falas, de forma não-linear, e abrindo mão de narração em *off*; escapar dos personagens e experiências exemplares e focalizar os modos de vida, tal como expressos nas narrativas dos filmados, nas relações singulares que criam com as condições históricas enfrentadas.

A possibilidade desse campo de trabalho é favorecida pela participação do cineasta na gênese do CECIP, o que lhe confere certa autonomia criativa para realizar seus filmes no interior da organização. Também pelo fato do centro ter se configurado como instância de apoio técnico à produção independente ligada às causas populares, sem condicionar esse apoio à imposição de um alinhamento ideológico a qualquer causa. Somado a esses fatores, pesou também o aprendizado extraído das dificuldades encontradas com a realização de seu segundo e último filme em película (o primeiro

havia sido *Cabra Marcado*), *O fio da memória* (1988-1991), produzido no mesmo período em que Coutinho realizou *Volta Redonda*, *Memorial da Greve*.

No processo de realização de *O fio da memória*, encomendado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, Coutinho enfrentou uma série de dificuldades. A magnitude do tema, proposto para comemorar os cem anos de abolição da escravatura, e o formato de película, que torna o projeto mais dispendioso e determina seu modo de produção foram decisivos na consolidação do desejo do documentarista de continuar explorando as possibilidades técnicas e estéticas de produção com o vídeo. *O fio da memória* lança Coutinho num "impasse" tão grande que só é contornado "(...) filmando *Boca de Lixo*, em 1992, sem dinheiro nenhum, sem cobrança alguma" (COUTINHO Apud LINS, 2007, p. 81). O documentarista aproveita os intervalos de realização de um vídeo institucional para o CECIP e, utilizando a equipe de produção e o aparato técnico disponibilizados pela organização, dirige-se para o Vazadouro de Itaoca, na cidade de São Gonçalo, região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro.

*Boca de Lixo* retrata a vida a partir e em torno do Vazadouro de Itaoca: pessoas que geram renda e, não raro, se alimentam do que é despejado no local. Resistentes em um primeiro momento à presença da equipe, sobre a qual projetam o imaginário de representação midiática negativa dos seus modos de vida, os trabalhadores e moradores da região abrem-se aos poucos à filmagem, após Coutinho mostrar-lhes fotografias (extraídas da gravação em vídeo) em que aparecem em seu cotidiano no local. Esse gesto conduz o cineasta à elaboração de alguns retratos particularizados dos personagens, através dos quais revela aspectos de suas vidas que ultrapassam a condição de sub-humanidade com a qual poderiam ser identificados. As indagações que o documentarista faz ao se aproximar das pessoas já apontam nesse sentido: Coutinho repete mais de uma vez perguntas como "como é viver aqui?", "é bom?", "por quê?", preterindo o pressuposto de que a situação ali seria insuportável. Como notamos para *Santa Marta*, a proposta de resistir, com o documentário, ao estigma sofrido por um grupo social brasileiro, é indissociável, no trabalho de Coutinho, de um movimento de singularização dos sujeitos filmados. Isso não impede que o realizador ofereça, no entanto, um olhar contundente sobre as condições de vida dos catadores (e, indiretamente, sobre um estado maior de coisas que provoca e permite a existência dessas condições).

Essa relação é possibilitada pelo fato do documentarista permanecer durante vários dias no local, numa postura diferente daquela adotada por equipes de jornalismo televisivo. Coutinho capta a alteração dos personagens diante da presença da câmera (como no caso de Jurema, personagem que transforma sua postura e discurso à medida que fica à vontade com o realizador), mas também processos mais amplos que demonstram incidência sobre a vida no Vazadouro. O exemplo mais notável disso é o marido de Lúcia, uma das personagens, motorista em uma empresa responsável por fazer o despejo dos lixos no local. Quando a equipe visita sua casa, ele ainda estava empregado. Dias depois, é visto catando lixo. Indagado por Coutinho, revela que foi demitido pela empresa e agora está também vivendo dos materiais recolhidos no Vazadouro, enquanto não consegue um novo emprego.

A escolha do documentarista em retratar a condição dos catadores do Vazadouro de Itaoca se alinha a uma certa tendência vigente no debate social no início dos anos 90, de ênfase na condição dos marginalizados e excluídos (em um "Brasil dos excluídos"), sendo sintomática da perda de centralidade da chamada luta de classes, tal como experimentada nos anos 70 e início do 80 pelos trabalhadores sindicalizados. As pautas e reivindicações da classe trabalhadora permaneciam fazendo parte das disputas sociais, expressando-se inclusive em instâncias institucionais, como se tornou possível a partir, por exemplo, da atuação do Partido dos Trabalhadores (PT). Mas a intensa desregulamentação, tanto do trabalho (como se nota nas demissões em massa ocorridas no período), quanto dos serviços (com as privatizações de instituições antes pertencentes ao patrimônio público), desloca parte das preocupações de alguns movimentos para questões como o crescimento da desigualdade social e da informalidade, que aparecem como ambiência social na qual se inserem os personagens de *Boca de Lixo*. No mesmo período, na região metropolitana de São Paulo (de dimensões comparáveis à carioca), registram-se "desemprego de 16% (...), queda do rendimento médio de 35%" (...) enquanto (...) aumenta em 20% de empregados com jornadas acima da legal e a taxa de ocupação declina 25%" (KOWARICK, 2000, p. 45).

Quando Coutinho realiza *Romeiros do Padre Cícero* (1994), novamente com produção do CECIP, as políticas neoliberais ensaiadas com o governo Collor, interrompido por um impeachment, começavam a ser plenamente executadas por Fernando Henrique Cardoso, eleito no mesmo ano da realização do filme. O receituário de ajuste proposto aos países latino-americanos na reunião do chamado

"Consenso de Washington" em 1989 passou a ser obedientemente aplicado pelo ex-sociólogo do CEBRAP<sup>24</sup> – que havia formulado, inclusive, algumas das teses que serviram à reflexão de estudiosos da questão do urbano –, como se seguisse uma espécie de cartilha neoliberal ditada pelo governo norte-americano, Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial e Banco Interamericano de Desenvolvimento.

Nesse quadro social chega ao fim a Associação Brasileira de Vídeo Popular. Se, na esteira da reabertura democrática do país, a prática do vídeo popular experimentou uma notável expansão e na entrada da década de 1990 permaneceu viva no interior de algumas organizações da sociedade civil, na metade da década a associação vê seu trabalho se enfraquecer até o encerramento das atividades. Certo refluxo das lutas sociais provocado, grosso modo, pela combinação entre efeitos das políticas macroeconômicas do governo, da institucionalização de alguns movimentos e da perseguição e criminalização sofrida por alguns deles, fragmenta ainda mais o ambiente de lutas e se reflete nas iniciativas da ABVP, fazendo com que algumas das demandas que eram canalizadas através de sua atuação fossem encaminhadas em outros espaços, como o recém-criado Fórum Nacional da Democratização da Comunicação (FNDC).<sup>25</sup>

## **2.6 Respostas anti-capitalistas à urbanização neoliberal**

Estimulada por aportes transnacionais, mas ancorada em arranjos entre agentes privados e públicos locais, uma nova fase de investimentos em grandes obras de infra-estrutura seria experimentada nas cidades brasileiras. Mas, à diferença do modelo "tecnocrático-centralizado-autoritário" (VAINER, 2000, p. 75) dos militares, agora o modelo se baseava em conceitos e técnicas provenientes do "planejamento empresarial", tal como defendido pelas agências internacionais (como os já citados Banco Mundial e Banco Interamericano de Desenvolvimento, mas também agências temáticas como a Habitat, das Nações Unidas) a partir das formulações de urbanistas de notoriedade internacional alçados à condição de "consultores". O assim chamado

---

<sup>24</sup> Sigla para Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, grupo criado em 1969 por intelectuais como Paul Singer, Francisco de Oliveira e o próprio Fernando Henrique Cardoso. Afastados pela ditadura militar de suas funções nas universidades, reuniram-se com o propósito de realizar uma crítica autônoma em relação ao regime.

<sup>25</sup> Agendas como a inclusão das televisões comunitárias na implementação das TVs a cabo no Brasil ganham a linha de frente, em detrimento das pautas da década anterior, numa tentativa de democratização ampla dos meios de comunicação. Para aprofundamento nesse tema, ver pesquisa de mestrado de Clarisse Alvarenga, intitulada "Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil" (2004).

"planejamento estratégico" deveria ser adotado "(...) em razão de estarem as cidades submetidas às mesmas condições e desafios que as empresas" (VAINER, 2000, p. 76).

As notas de Carlos Vainer sobre o Planejamento Estratégico da cidade do Rio de Janeiro (o PECRJ, elaborado em meados da década de 1990, no início da gestão César Maia), reunidas sob a forma provocativa da indagação ("Os liberais também fazem planejamento urbano?"), além de testemunharem certa falta de coesão dos movimentos cariocas na tarefa de fazer frente às emergentes parcerias público-privadas, revelam também significativos detalhes dos processos por meio dos quais esses modelos vieram a ser implementados. Nas assim chamadas "cenas 3, 4, 5", o autor descreve as reuniões entre entidades e organizações civis das quais participou:

Na modesta sala da Fase, um punhado de representantes de entidades sindicais, organizações não governamentais comprometidas com o movimento popular e um par de instituições acadêmicas discutem o que fazer para interferir no PECRJ. As divergências são muitas. Há os que consideram tratar-se de uma iniciativa espúria, com a qual o movimento popular e associativo não se deve comprometer. (...) Há os que, embora concordando com o caráter espúrio do processo, julgam que constitui um espaço de discussão e enfrentamento político no qual, portanto, deve-se participar. (...) Há aqueles para quem o PECRJ deve ser utilizado para ampliar o debate sobre a cidade junto ao movimento popular e sindical (...) (VAINER, 2000, pp. 113-114)

Páginas antes, o autor relatara os encontros iniciais entre representantes dos poderes públicos, empresários, consultores e algumas dessas entidades civis, para a definição do PECRJ:

A sessão de instalação do Conselho da cidade vai começar. Todos já se credenciaram, isto é, assinaram a lista de presença e receberam pastas e crachás. Hino Nacional e, logo a seguir, o coral que entoava 'Cidade maravilhosa'. Discursaram o presidente da ACRJ e o presidente da FIRJAN. Aplausos. É a vez do secretário municipal de urbanismo. Aplausos. Eles nos falam da viabilidade da cidade e da importância dos cidadãos se unirem para recuperar a cidade. Dizem do vanguardismo e do pioneirismo da cidade, que será a primeira, no Hemisfério Sul, a ter um plano estratégico. É a vez do Dr. Jordi Borja, presidente da empresa consultora Technologies Ubanas Barcelona S.A.: a retórica erudita de um acadêmico calejado, entremeada de elogios às potencialidades da cidade e ao espírito criativo de seu povo – Barcelona também é aqui. O diretor-executivo do PECRJ traça um quadro de ascensão e declínio do Rio de Janeiro, para concluir ressalta suas vantagens comparativas nesta era de competição e globalização (...) (Ibidem, 2000, p. 109)

Esse formato de relação entre setor público e privado passa a operar no reforço ao ideário neoliberal de que a urbanização poderia ser conduzida através da livre

circulação de capitais: um modo de "gerir" a cidade, que "abre" os centros urbanos para um circuito globalizado de consumo e competição, construindo a imagem de modernidade urbana (jogo entre cidade virtual e cidade real). O dinheiro é assim posicionado como principal "mediador" das relações sociais, válvula de inclusão ou exclusão das populações empobrecidas. Daí a o surgimento de "(...) duas figurações contemporâneas da pobreza", "(...) a do consumidor a integrar e a do bandido a encarcerar": ambas comporiam "(...) um mesmo dispositivo que produz – e tenta remediar – a 'questão social'" (FELTRAN, 2014, p. 509). Trata-se do que Lícia do Prado Valladares, ao prefaciar os "escritos urbanos" de Lúcio Kowarick, descreveu como o "diagnóstico da periculosidade", em que "(...) discriminação, segregação e controle social são processos que juntos promovem a condição de subcidadania" (VALLADARES, in: KOVARICK, 2000, p. 10).

O noticiário da cidade do Rio de Janeiro, em matérias como o "Tráfico monta exército de menores" (O Globo, 21 de Junho de 1996), "Operação Antiguerra na Tijuca" (O Globo, 16 de outubro de 1996), "Tráfico invade o interior" (O Globo, 19 de setembro de 1999) e "Tráfico fatura 3,5 milhões a cada semana" (O Globo, 9 de abril de 2000) testemunhava os efeitos da segregação, do controle social e da discriminação em termos de violência urbana, notadamente no registro do crescimento do narcotráfico. Mas, se vamos além do conteúdo exposto, o noticiário demonstrava também a própria participação midiática na construção da assim chamada subcidadania, na medida em que reforçava a "má distribuição" material através da falta de "reconhecimento" social, corroborando a perpetuação das desigualdades existentes, já que, como argumenta Nancy Fraser, "justiça, hoje, exige *ambos*: redistribuição e reconhecimento" (2001, p. 8).

Alguns documentários produzidos nesse período revelariam tanto a capacidade de aprofundar as raízes de tais problemas, não demonstrada pela mídia corporativa, como faz *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, RJ, 1999), como a de trazer para o centro do debate a própria cobertura midiática, exemplo da abordagem do filme *Ônibus 174* (José Padilha, RJ, 2002). De um modo ou de outro, o campo documental refletiria o acirramento desses problemas (outros filmes são exemplo disso, como *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*, de 2001, dirigido por Marcelo Luna e Paulo Caldas) ou de problemas interligados, como o encarceramento em massa e a situação das penitenciárias (como em *O prisioneiro da grade de ferro*, lançado anos mais tarde por Paulo Sacramento). No

terreno da produção ligada a movimentos e organizações, algumas obras refletiram também essas preocupações, ainda que de outras maneiras. Eduardo Coutinho, por exemplo, voltaria ao ambiente das favelas, filmando (mais uma vez com produção do CECIP) os documentários *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000*. Mas na contramão dos filmes acima mencionados, Coutinho se interessaria pela espiritualidade, pelo imaginário, expectativas e sonhos dos moradores de favela na virada do milênio, nas comunidades de Vila Parque da Cidade, Babilônia e Chapéu Mangueira.

O gesto de Coutinho de voltar seu olhar novamente para as comunidades empobrecidas ocupantes dos morros cariocas não parece, assim, desatento a efeitos nocivos dos processos de exclusão, controle e discriminação sociais: a perpetuação da situação de clientelismo das populações empobrecidas no que diz respeito às políticas urbanas e da condição permanente de insegurança – em relação ao trabalho, ao transporte, à terra. O fato é que, se testemunhamos o arrefecimento ou o fim de algumas organizações que padecem com a nova conjuntura econômica e social (ABVP), a emergência de redes de movimentos com pautas comuns (FNDC), a adaptação de organizações aos novos tempos (FASE) – cenário pleno de “desvios” e recomposições característicos da história dos movimentos urbanos –, também registramos um processo de consolidação de associações justamente na área de moradia popular (MNLMP, UNMP).<sup>26</sup>

Já bastante relevantes no contexto de atuação do Fórum Nacional da Reforma Urbana, as pautas sobre habitação social, no entanto, ganhariam novo fôlego com a consolidação de articulações coletivas e frentes amplas, mas também com o aparecimento de novos movimentos de luta por moradia (que, eventualmente, também se articulariam entre si), como o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), surgido em São Paulo em 1997, o Movimento de Luta em Bairros, Vilas e Favelas (MLB), surgido em Recife em 1999, que alcançariam ambas dimensões nacionais, e a *Frente de Luta Popular*, surgida em 2000 e de atuação concentrada no centro da capital carioca (um dos movimentos analisados em nossos estudos de caso).

Na segunda metade da década de 90, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) atravessava um período de extrema adversidade, provocado, principalmente, pelos sucessivos cortes na área de agricultura e por uma intensa perseguição levada a cabo pelo governo federal, cujos exemplos mais graves foram os

---

<sup>26</sup> Movimento Nacional de Luta pela Moradia e União Nacional por Moradia Popular.

massacres de Corumbiara, em 1995, e de Eldorado dos Carajás, em 1996. Junto aos conflitos territoriais, travavam-se disputas discursivas motivadas pela criminalização das ocupações e de iniciativas do movimento, abastecida pela mídia corporativa. Envoltos num impasse, o MST (criado oficialmente em 1984) se viu na necessidade de modificar sua estratégia geral de atuação, optando por buscar uma penetração mais diversificada no território nacional e uma entrada no ambiente urbano, para onde parte expressiva da população rural havia se deslocado durante as décadas anteriores. O MTST surge como desdobramento direto desses processos, sendo o marco simbólico de sua gênese a Marcha Nacional para Brasília, realizada em 1997, que fez convergir militantes de todo o país e possibilitou a expansão da proposta do movimento para outros centros urbanos do país.

Em outras frentes, as movimentações civis contra a urbanização neoliberal buscariam ultrapassar as fronteiras nacionais. Impulsionados pelo modo como as formas de associação em rede desenvolvidas ao longo da década absorvem as possibilidades surgidas com o advento da internet, surgem movimentos essencialmente anticapitalistas formados por jovens militantes de direitos humanos, ambientalistas, anarquistas, dissidentes de partidos políticos. Alguns exemplos de organizações formadas nesse período são Anistia Internacional, Ação Mundial dos Povos contra a Mundialização (AMP), Grupo de Resistência Global, os Black Blocs, o Greenpeace, Ya Basta, Open Democracy, Cruz Vermelha, Médicos Sem Fronteiras, entre outras.

Os primeiros passos dos movimentos anti-globalização acontecem sob a influência do Movimento Zapatista, que organiza o Primeiro Encontro Internacional Pela Humanidade e Contra o Neoliberalismo em 1996. No ano seguinte, movimentos realizam protestos nos Estados Unidos, contra a Organização para Comércio e Desenvolvimento Econômico (OCDE), e na Europa, contra o desemprego. Em 1998, acontecem as primeiras mobilizações em que a pauta contra a globalização se destaca das demais. Organizadas pela Ação Mundial dos Povos, essas manifestações protestavam contra o Acordo Multilateral de Investimentos (AMI), debatido na II Conferência Ministerial da Organização Mundial do Comércio (OMC) (GOHN, 2003).

No final de 1999, na ocasião da III Conferência Ministerial da Organização Mundial do Comércio, ocorrem as mobilizações que deram origem ao movimento antiglobalização de Seattle. Naquela oportunidade, cem mil manifestantes se reuniram



nas ruas da cidade norte-americana para protestar contra as instituições promotoras das práticas econômicas neoliberais e contra os líderes políticos de diferentes países responsáveis por sua condução.<sup>27</sup> O enorme porte dos protestos produz grande repercussão na mídia internacional e, a partir das redes de relação e comunicação criadas pelos manifestantes, começam a se espalhar por outros lugares do mundo, como Washington, nos próprios Estados Unidos, Davos, na Suíça, Colônia, na Alemanha, Melbourne, na Austrália, Praga, na República Tcheca. Este último protesto, realizado a propósito do Encontro do FMI e do Bird, e do qual participam jovens de 54 países, é também intensamente reprimido, o que produz nova onda de repercussão internacional.

Enquanto acontecia o encontro entre FMI e Banco Mundial na cidade de Praga, São Paulo abrigava um intenso protesto com pautas semelhantes àquelas levantadas pelos movimentos internacionais. Essa mobilização reuniu alguns dos militantes que, meses depois, iriam fundar a versão brasileira do portal de notícias *Indymedia* ou *Independent Media Center* (IMC), surgido a partir do Movimento de Seattle. É da versão brasileira do portal, o *Centro de Mídia Independente* (CMI), que terá origem a trajetória de diversos militantes que anos depois irão participar, junto com militantes de outras procedências, da fundação do *Movimento Passe Livre*. Alguns colaboradores da *Frente de Luta Popular* também participariam da produção para o portal CMI, na sua versão carioca, destacadamente Chapolim, multiartista e militante anarcopunk que se tornaria colaborador das produções de Vladimir Seixas e dividiria com ele a realização do último filme do conjunto de documentários dedicados à luta dos trabalhadores sem teto no centro do Rio, feito pelo realizador durante a segunda metade da década de 2000.

O primeiro Fórum Social Mundial (FSM), realizado em Porto Alegre no ano de 2000, organizado justamente pelos movimentos altermundistas, foi responsável por promover o encontro entre pautas e movimentos insurgentes fora e dentro do Brasil. Não por acaso, o *Movimento Passe Livre* será fundado formalmente numa das edições do evento, também realizada em Porto Alegre, mas no ano de 2005. Se, nos primeiros anos de funcionamento, organizações como o *Movimento Passe Livre* e o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto passaram ao largo de uma visibilidade social mais

---

<sup>27</sup> Os protestos são retratados no longa *This is democracy looks like* (2000, Jil Friedberg e Rick Rowley, EUA), feito a partir de imagens de mais de cem câmeras.

ampla, ao longo da década irão amadurecer suas práticas, formas de organização e atuação. Isso permitirá que, na virada para os anos 2010, sejam determinantes na conformação de um novo ciclo de lutas sociais no Brasil, inspirando o surgimento de outros movimentos, como aqueles produzidos a partir de ocupações, exemplo do *Movimento Ocupe Estelita (MOE)*, em Recife.

Podemos dizer, portanto, que os movimentos focalizados em nossos estudos de caso têm suas raízes nesse período – mesmo na experiência do *Movimento Ocupe Estelita*, que só surgirá efetivamente no início da década de 2010. Diferentes análises (ARARIPE, RAFAEL VAREJÃO, 2016; LINO, NASCIMENTO, 2017) enxergam tanto nas modificações nas leis de uso e ocupação do solo do Recife<sup>28</sup> quanto, em termos mais gerais, na adoção gradativa da lógica de "empresariamento urbano" (correlata à ideia de planejamento estratégico), uma influência decisiva no processo de organização das lutas urbanas na cidade, que, com o apoio de uma produção audiovisual empenhada em discutir os problemas decorrentes dessa lógica, desembocariam na década seguinte.

Ora, é no contexto de gênese desses movimentos, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, que ganha impulso o trabalho do documentarista Carlos Pronzato. Em 2000, em um de seus primeiros trabalhos com audiovisual em território brasileiro, Pronzato documenta as manifestações do movimento "Brasil, outros 500" em Porto Seguro, sintomático das convergências e afinidades que reuniam militantes de diferentes procedências em lutas comuns naquela virada de século. Composto por indígenas, sindicalistas, ativistas do movimento negro e integrantes de partidos de oposição ao governo federal e estadual, o movimento consistia numa frente de luta contra as comemorações pelos 500 anos de "descobrimento" do Brasil.<sup>29</sup> Dela também participaria a *Frente de Luta Popular*, mas em território carioca, junto a outros movimentos mobilizados, por exemplo, contra os casos de violência contra jovens habitantes das periferias da cidade.

Através de um percurso que o leva a retratar as principais lutas sociais da entrada do século no Brasil e, por vezes, também da América Latina (com destaque para *A Revolta do Buzú*, determinante na fundação do *MPL*), nos anos seguintes Carlos Pronzato também faria documentários sobre o Movimento dos Sem Teto de

---

<sup>28</sup> Modificações que liberaram a construção de empreendimentos imobiliários sem limite de altura na maior parte do território da cidade.

<sup>29</sup> Os protestos aconteceram no fim de abril daquele ano e realizaram grandes marchas e bloqueios de rodovias, sofrendo forte repressão por parte de tropas da polícia militar.

Salvador (MSTS) e o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). A essa altura, já se iniciara o período de gestão de Luis Inácio Lula da Silva no governo federal. Representando o triunfo de um conjunto de forças que confluíram na resistência ao regime militar e no período de reabertura democrática do país, mas tendo que, para isso, superar a rejeição de parte do eleitorado brasileiro,<sup>30</sup> após mais de uma década de tentativas, o outrora líder do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema chegava à presidência da república. Algumas transformações históricas e problemas transcorridos no período de seu governo são decisivos para entendermos o rumo das experiências de luta urbana contemporâneas, bem como da produção documental que se fez junto a elas.

## **2.7 "Novos" sujeitos históricos, cena ampliada**

É possível afirmar que o formato de parceria público-privada que havia despontado na década anterior (muitas vezes dependente de recursos internacionais) é ajustado (principalmente aos interesses do empresariado nacional), aperfeiçoado e expandido para diferentes áreas durante a gestão Lula. Sem romper os acordos comerciais com os quais o país se comprometera,<sup>31</sup> o que se refletiria mais uma vez em termos de políticas urbanas, seu governo, ao mesmo tempo, multiplicou os investimentos nas áreas sociais, de educação e cultura, pouquíssimo contempladas durante décadas, algo que conduziria o Brasil a avanços civilizatórios históricos, com repercussões notáveis no terreno da produção audiovisual.

Num olhar de panorama, registramos, por exemplo, que o número de empobrecidos foi reduzido quase pela metade até 2008 (de 57 para 30 milhões) e o contingente dos considerados miseráveis foi reduzido a um terço (de 36 para 12 milhões) no mesmo período; o Programa Bolsa Família, vetor de parte desse processo, passou a atingir quase 10 milhões de famílias, impulsionando o

---

<sup>30</sup> Pesquisas como a de André Singer (2012) revelam que o padrão do eleitorado de Lula, inicialmente mais vinculado à classe média, foi gradualmente sendo transformado, até um possível realinhamento eleitoral, em 2006, em que a parte da população que o autor chama de "subproletariado" passa a votar massivamente no candidato do PT.

<sup>31</sup> Gesto anunciado na "Carta ao Povo brasileiro" publicada por Lula às vésperas da eleição e interpretada por especialistas e até por grandes jornais como um documento muito mais endereçado a banqueiros, investidores e empresários do que propriamente às maiorias empobrecidas, que eram ali mobilizadas pela retórica do então candidato através do manejo da ideia de "povo". No programa Roda Viva de 01/12/2003, da TV Cultura, Francisco de Oliveira se referia à carta de Lula como uma tentativa de afiançar seu compromisso com a estabilidade econômica do país e sinalizar para o cumprimento da chamada responsabilidade fiscal.

desenvolvimento econômico do Norte e do Nordeste;<sup>32</sup> o salário mínimo teve um aumento de 73% acima da taxa da inflação, segundo dados do IBGE; o Programa Universidade para Todos (ProUni) resultou no acesso ao ensino superior, até 2010, de quase 1 milhão de jovens estudantes e, no geral, o acesso ao ensino superior cresceu em 65% no país, na esteira da criação de mais de 10 novas universidades públicas federais. O crescimento do PIB chegou a atingir a marca de 7,5% em 2010, o emprego caiu para 5,3% (número considerado, por economistas, próximo ao pleno emprego) e o índice Gini, responsável por medir a desigualdade de renda, passou de quase 0,6 em 2002 para 0,5304.<sup>33</sup>

Lado a lado com tais resultados, fomentam-se uma série de iniciativas visando a descentralização e a democratização do acesso aos bens materiais e culturais, estimulando processos formativos (não raro em diálogo e contato com as universidades) e impulsionando o surgimento de grupos e coletivos fazedores de arte e cultura (principalmente nas periferias urbanas). O fortalecimento gradual das lutas identitárias,<sup>34</sup> regidas por atores sociais historicamente marginalizados (por sua raça, gênero, sexualidade), encontra confluência numa maior abertura institucional ao processo de construção coletiva do campo cultural, fazendo proliferar organizações coletivas como associações, coletivos de jovens, cineclubes, grupos artísticas engajados em iniciativas para a transformação e melhoria da vida nas cidades, exemplo dos Pontos de Cultura, editais afirmativos, concursos voltados a perspectivas históricas ainda não elaboradas. A digitalização das tecnologias foi fundamental nesse processo, pois permitiu a chegada de outras linguagens, destacadamente a audiovisual, a uma juventude inserida em contextos de baixo letramento.

Assim, o impulso à produção surge não só pelo acesso mais direto aos equipamentos, mas também pela expansão das redes de comunicação entre os grupos e as possibilidades que estas criam em termos de articulação, circulação e divulgação. Depois da passagem da película para o vídeo, assistimos à passagem do vídeo para o digital, potencializando o caráter colaborativo e formativo no qual estava envolta a

---

<sup>32</sup> Matéria do *Nexo Jornal*, do dia 17/02/2017, mostra que, entre 2002 e 2014, a região que mais cresceu economicamente foi a região Norte, seguida do Centro-Oeste e do Nordeste, o que elevou a porcentagem de participação no PIB dos Estados pertencentes a essas regiões.

<sup>33</sup> As pesquisas de Erminia Maricato (2014) e André Singer (2012) foram base para esse breve levantamento que expus.

<sup>34</sup> Em razão desse gradual fortalecimento, para citar um exemplo de trajetória dentro das lutas identitárias, Nancy Fraser elabora a reflexão sobre "reconhecimento" à qual nos referíamos, proferida em uma palestra na UERJ nos anos 2000.

prática do audiovisual nas organizações e movimentos. Wilq Vicente e Amanda Stucker refletem sobre os sentidos dessa produção organicamente engajada em territórios outrora apartados das dinâmicas econômicas e culturais da cidade, surgida da singular conjuntura vivenciada em meados dos anos 2000:

A criação e a experiência estéticas nesse caso são indissociáveis da experiência e da ação política. Parte fundamental da expressão dessa cultura 'da periferia' ou 'popular' é o audiovisual como instrumento de mudança na cidade, como instrumento de criação de redes de interlocução política e cultural, por vezes articulando uma postura de luta de classes, por vezes buscando uma inserção ainda que marginal em um 'mercado' audiovisual, tensão permanente nas disputas por significado nesse campo. Os vídeos, em geral, refletem esse contexto e são pensados como instrumentos de luta por transformação, que abarcam diversos problemas sociais que a periferia escancara com mais força – a discriminação do negro, a luta por moradia, por saúde, educação e cultura são algumas das questões proeminentes. (2014, p. 19)

A ideia de iniciativa (audiovisual) é aqui importante, pois designa não só a produção em termos do produto acabado, mas todas as articulações, mobilizações, aprendizados, práticas e transformações que ela permite engendrar por meio de seu processo de realização. Dentre elas, podemos destacar, em primeiro lugar, o trabalho dos coletivos organizados em torno do Fórum de Cinema Comunitário, na cidade de São Paulo, do qual participaram a Associação Cultural Kinoforum,<sup>35</sup> a Ação Educativa, o Projeto Arrastão, a Fundação Gol de Letra, o Instituto Criar e o Projeto Casulo. A maioria dessas organizações oferecia oficinas de audiovisual em comunidades periféricas e a elas se somaram outros grupos e coletivos ao longo do tempo, como o Filmagens Periféricas, Joinha Filmes, e o Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo. O Fórum foi responsável por organizar a primeira Mostra Cinema de Quebrada, em 2005, no Centro Cultural São Paulo, passando a ser conhecido como Fórum Cinema de Quebrada.

Em matéria publicada originalmente no portal "Terra"<sup>36</sup> em 26/09/2005, à primeira Mostra Cinema de Quebrada era atribuído o papel de "dar visibilidade aos pequenos produtores cinematográficos" e a finalidade de, por meio das "(...) ONGs fomentadoras do movimento, representantes governamentais e interessados em geral

---

<sup>35</sup> Destacadamente a tese sobre a chamada "Educação Audiovisual Popular", fruto do trabalho da pesquisadora, educadora e realizador Moira Toledo no âmbito da Kinoforum.

<sup>36</sup> Que pode ser acessada através do link: <https://www.cineclick.com.br/noticias/ccsp-apresenta-mostra-gratuita-cinema-de-quebrada>

(...) discutir mais profundamente as demandas desse grupo de interesses". Junto à programação completa, o texto apresentava os programas responsáveis por organizar os eixos curatoriais da mostra, entre os quais ressaltamos: "Fala Tu! E surge o vídeo como forma de manifesto, reivindicação ou sensibilização", dedicado à "expressão"; "A olho Nu: estética e linguagem sem frescura", voltado à "linguagem"; "Ampliando Outros Horizontes", sobre a "formação"; e "Ta Faltando Graxa! O Papel do poder público em questão", com discussões sobre "A máquina pública de cultura".

Em meio ao conjunto de cinco filmes da sessão "Fala Tu! E surge o vídeo como forma de manifesto, reivindicação ou sensibilização", do qual fazia parte o curta *Vista minha pele*, de Joelzito Araújo,<sup>37</sup> estava também *Atitude na cena*, uma realização coletiva da já citada Joinha Filmes. O documentário concentra suas atenções em torno de coletivos responsáveis por desenvolver atividades formativas a partir de diferentes campos artísticos nas periferias de São Paulo. Exemplo do África Graffiti, formado por artistas negras na Cidade Ademar, Zona Sul, em estreito diálogo com a chamada cultura hip-hop, coletivo que colaborara com o trabalho de ressocialização na Casa de Detenção de São Paulo (Carandiru) entre 1998 e 2000. Na entrevista concedida ao filme, uma das fundadoras, Francis Negrão, ao comentar os sentidos do projeto realizado na penitenciária, afirmava: "África Graffiti luta por direito de ter direito".

Exemplo também dos coletivos Coisa nossa, voltado a crianças e jovens em Ermelino Matarazzo, na região de Guarulhos, que apostava na dimensão recreativa do futebol, do Reciclação, de Cidade Tiradentes, que oferecia a reciclagem não apenas como opção de aprendizado para adolescentes e crianças, mas também como possibilidade de geração de renda para suas famílias, e do PQU, do Jardim Rincão [o que fazia] – como é possível constatar, todos coletivos atuantes nas extremidades geográficas da região metropolitana de São Paulo (RMSP). Um dos fundadores deste último, Chuppin, explica a sigla que dá nome ao coletivo: "A gente vê as nossas periferias como Quilombos Urbanos mesmo. Como lugares de resistência ao que a mídia tá colocando, ao que o sistema tá colocando pra nós todos os dias. Por isso que

---

<sup>37</sup> Um dos primeiros realizadores responsáveis por pautar publicamente e expandir a discussão sobre o cinema produzido e protagonizado por homens e mulheres negras no Brasil. A presença de seu filme na primeira Mostra Cinema de Quebrada é emblemática do momento de reconhecimento da desigualdade social e da discriminação estrutural que ao longo de décadas dificultou o acesso desses sujeitos historicamente marginalizados ao cinema e da postura afirmativa com que a questão vinha sendo tratada. *Vista minha pele* trata, justamente, do preconceito e da discriminação racial entranhados em ambientes escolares brasileiros.

se tornou PQU: Projeto Quilombos Urbanos (...). Outros grupos vão sendo apresentados ao longo do filme, dando a ver nuances do trabalho de cada um, mas também evidenciando o desafio compartilhado por eles: a sobrevivência entre a ainda insuficiente capacidade de se auto-sustentar financeiramente e as parcerias com instâncias públicas, via secretarias de cultura, direitos humanos, justiça etc.

Já no programa "Ampliando outros horizontes", além de alguns curtas, também se incluíam videoclipes produzidos por diferentes grupos produtores, entre eles *Cinema de periferia* e *Dia de visita* (cujo subtítulo *Realidade Cruel* levava o nome da banda de Hip Hop que motivara a produção, realizada pelo Instituto Criar de Cinema e TV). Os clipes mostravam, ao mesmo tempo, o processo de partilha de saberes e fazeres dos grupos e de diálogo entre as linguagens artísticas por meio dos quais tais práticas eram exercitadas nestes territórios da cidade. Gustavo da Silva<sup>38</sup> parece indicar os motivos de fundo desse intercâmbio, ao explicar que "se antes o *rap* e o *funk* eram os porta-vozes de uma significativa parcela de moradores dos espaços periféricos agora tais manifestações musicais dividem espaço com a produção audiovisual" (SILVA, 2011, p. 15).

Ao apontar o que opta por denominar de "Cinema de Periferia" como um "fenômeno cultural", Daniela Zanetti indica dois caminhos interligados de investigação que nos parecem pertinentes também para as imagens e filmes engajados estudados em nossa pesquisa: o primeiro estaria voltado às "(...) estratégias narrativas e as soluções formais utilizadas nos produtos audiovisuais desenvolvidos por grupos normalmente vistos e/ou denominados como marginalizados (...)", e o segundo à "(...) visibilidade pública desses grupos, de suas narrativas e discursos, através da circulação de seus produtos audiovisuais (...) como resultado da ampliação do acesso a práticas de produção e consumo de materiais audiovisuais" (2010, pp. 15-16). No caso do estudo da produção documental engajada, portanto, seria preciso também levar em conta essas duas dimensões, uma ligada às formas e sentidos atribuídos pelos grupos fazedores às suas produções, e outra ligada à visibilidade pública das obras, seus desdobramentos numa esfera de debate mais ampla.

No seu estudo, dado o número expressivo, no período, de produções realizadas em territórios periféricos ao redor do Brasil, Zanetti decide se concentrar nos filmes exibidos em dois festivais, o Visões periféricas e o Cine Cufa (organizado pela

---

<sup>38</sup> Em sua tese dedicada a essa produção, intitulada de "Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política".

Central Única das Favelas), ambos do Rio de Janeiro. Entre outras razões, estariam o fato de demarcarem em suas propostas curatoriais, de saída, o interesse pela produção das periferias urbanas, permitindo uma maior circulação das obras "de e sobre" as periferias, mas também favorecendo "(...) a efetivação de um discurso sobre o conjunto dessa produção, que em parte se sustenta na idéia de reconhecimento social" (ZANETTI, 2010, p. 22). Não é casual, portanto, que os filmes *Hiato* (2008) e *Atrás da porta* (2010), feitos por Vladimir Seixas em colaboração com grupos de trabalhadores sem teto atuantes na *Frente de Luta Popular*, obras que nos parecem trazer a primeiro plano a proposta de reconhecimento social (como veremos no respectivo estudo de caso), tenham sido selecionados e exibidos no Cine Cufa.

Para fornecer outro exemplo significativo da linha curatorial adotada no Cine Cufa e do tipo de produção que lograva estimular, em 2007 o documentário *Rap, o canto da ceilândia*, primeiro filme dirigido por Adirley Queiroz, também fez parte de sua programação. A partir da interação com artistas moradores da Ceilândia, cidade-satélite de Brasília, notadamente com rappers da região (X, Jamaica, Marquim e Japão), o filme teve papel, entre outros aspectos, na fundação do Coletivo de Cinema em Ceilândia (Ceicine). Num debate<sup>39</sup> promovido a propósito da exibição do curta no festival "Quando as ruas chamam", Adirley explicava:

Nessa época não tínhamos equipamento e usávamos material da UnB, mas eu só podia pegar ele à noite ou nos finais de semana. A gente trazia esse material para Ceilândia, cidade-satélite onde eu moro. Então quando eu vinha para Ceilândia era encantador ter esses equipamentos. Ao mesmo tempo em que fazíamos o filme, mostrávamos para as pessoas como funcionavam aqueles equipamentos. A partir dali foi surgindo a Ceicine (...). Essas pessoas que vinham ver os equipamentos nunca tinham tido contato com cinema, não iam a salas de cinema, e elas começaram a se interessar pelo processo do cinema.

Já no que diz respeito à programação visibilizada através do festival Visões Periféricas, destacamos os filmes produzidos a partir da ONG Nós do Morro. Analisados por Daniela Zanetti em sua pesquisa em razão dos prêmios recebidos no festival, alguns dos filmes do coletivo foram também estudados por Ivana Bentes,<sup>40</sup> em texto dedicado às características em comum apresentadas por grupos atuantes na

<sup>39</sup> Que pode ser acessado através do link: <https://www.diariodeceilandia.com.br/2014/08/documentario-rap-o-canto-da-ceilandia-e.html>

<sup>40</sup> Bentes seria uma das especialistas ouvidas por Vladimir Seixas em *Hiato* (2008).



cidade do Rio de Janeiro. Vale dizer: vários deles participantes do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA), organizado pelo Observatório das Favelas, cuja segunda edição contou também com a presença de coletivos paulistas que haviam se desligado do Fórum Cinema de Quebrada, dissolvido após alguns anos.

De acordo com Bentes (2014), as raízes teatrais do coletivo nascido no Morro do Vidigal parecem ter facilitado, em certa medida, a construção das inventivas ficções sobre a vida nas favelas cariocas elaboradas pelo grupo, encenadas pelos atores formados em suas oficinas. Assim, em curtas-metragens como *Mina de Fé* (2004), *Neguinho e kika* (2005), *Picolé, Pintinho e Pipa* (2006) e *O campim* (2006), as experiências de vida desses atores-personagens funcionam como matéria-prima ou ponto de partida para a abordagem de temas como as desventuras e adversidades da infância na favela, as primeiras relações amorosas na adolescência ou ainda o vínculo afetivo com pessoas ligadas ao tráfico.

Outro exemplo lembrado pela autora é o da TV Morrinho, nascida como desdobramento de uma atividade desenvolvida por jovens da favela do Pereirão, na qual montavam uma maquete em que a vida na comunidade era representada e fabulada a partir de peças do brinquedo Lego. A repercussão do que nasceu como "brincadeira" foi tão intensa que o coletivo de jovens decidiu fundar uma TV, que passou a registrar as ficções encenadas na maquete (iniciativa que levou, por sua vez, à fundação da ONG Morrinho). No emblemático vídeo *A Revolta dos Bonecos* (2008), os bonecos Lego manuseados produzem uma revolta contra seus "donos" depois de saberem que estes viajarão para a Bienal de Veneza sem levarem as "estrelas" das histórias. Em meio à ficção ambientada na maquete, os bonecos personagens interrompem a cena e ameaçam uma greve, abandonando o cenário e produzindo uma metalinguagem acerca da própria narrativa da TV Morrinho. Seus "chefes" são obrigados a reconsiderar a questão e decidem levar os bonecos para a viagem, que aparecem felizes na cena final, de malas nas mãos.

Partindo da compreensão, também expressa por Wilq Vincente e Amanda Stucker no texto sobre o "Cinema de Quebrada" de São Paulo, de que a produção realizada por coletivos periféricos emerge da apropriação de um tempo entre a rotina obrigatória do trabalho e o tempo do descanso (quando, a princípio, nada se

produziria)<sup>41</sup>, Ivana Bentes chama atenção para alguns aspectos dessas experiências: seu traço de educação não-formal, a destituição de oposições (por exemplo, entre o tecnológico e o artesanal), e o funcionamento como uma espécie de "laboratório de outra cidade", que operaria "(...) paralelamente, em parceria ou mesmo contra o Estado, (...) na tensão entre uma nova produção cultural, (...) 'economias substitutas' auto-organizadas e o estado de exceção a que são submetidos (como favelas e guetos globais)" (BENTES, 2010, p. 51).

A experiência da Rede Coque Vive, de Recife, que será retomada no decorrer do estudo de caso sobre o *Movimento Ocupe Estelita*, é emblemática das possibilidades descritas por Bentes, pois envolve a aproximação, por meio de uma atividade de extensão da Universidade Federal de Pernambuco (um jornal laboratório do curso de comunicação), entre estudantes, integrantes do Movimento Arrebentando Barreiras Invisíveis e membros do Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis, para atuar num território historicamente precarizado e estigmatizado, o bairro do Coque (vizinho à região do Cais José Estelita). Os filmes realizados nos primeiros anos de existência da rede (em 2006), ao partirem, por exemplo, das memórias de antigos habitantes do Coque, mostram que falar sobre o local não passa necessariamente pela referência à violência, pelo contrário: a escuta e a valorização da palavra dos moradores trazem suas histórias naquilo que possuem de mais singular. Uma proposição do Projeto Reperiferia, citada por Ivana Bentes a partir de uma fala do coordenador do projeto, parece valer como imperativo não só para o trabalho do Nós do Morro, da TV Morrinho e de outros coletivos cariocas, mas também para essa produção da Rede Coque Vive: "Não há inclusão sem inclusão subjetiva" (BENTES, 2010, p. 53).

Certos traços da produção enraizada em territórios periféricos ao longo dos anos 2000, como a preferência pelo recorte mínimo do tema, o interesse pelas experiências circunscritas a um grupo ou a um indivíduo, pertencentes a apenas uma localidade ou região, ou o desejo de exprimir a subjetividade dos filmados, com suas singularidades (MESQUITA, 2010), marcariam também parte significativa da produção documental brasileira. Apresentando uma variação de ênfase em relação à tônica da produção dos anos 1960 e 1970, essas características poderiam ser resumidas como a passagem de um "(...) quadro geral para o particular, do

---

<sup>41</sup> A autora toma como referência em seu texto os autores que pensaram a chamada "Biopolítica" a partir do filósofo Michel Foucault, exemplo de Antonio Negri, Michael Hardt e Giorgio Agambem.

diagnóstico para a expressão *singular*, da interpretação para a produção da presença e da dimensão representacional para a *performativa*"<sup>42</sup> (FELDMAN, 2012, p. 55).

Tal aposta na afirmação dos sujeitos e em sua história pessoal, no entanto, não é exclusiva do campo do cinema, seja ele de ficção ou documentário. Registra-se nesses campos um movimento análogo a outros campos das ciências humanas, como a sociologia da cultura, a antropologia e os estudos culturais, e das artes, como a literatura e as artes visuais (SENRA, 2010). A tendência estaria conectada a um processo mais amplo de "virada subjetiva", que pode ser descrito como um movimento de valorização da "textura da vida", de "cura" através dos relatos identitários, de devolução do direito à palavra, em suma, de restauração de uma razão do sujeito que fora tido como "morto" nos anos 1960 e 1970 (SARLO, 2005).

Nesse sentido, não surpreende a aproximação feita por Karla Holanda (2004) e compartilhada por Cláudia Mesquita e Consuelo Lins (2008), entre as operações dos documentaristas e os procedimentos escriturais da micro-história. Na esteira de Giovani Levi, a autora aponta que a micro-história está centrada em trabalhar no âmbito do confronto ou negociação entre a ação dos homens e os limites impostos a ela ou entre uma vida e o que ela pode, sendo o resultado de tal embate mais ou menos conflitivo, diferente a cada experiência. Além disso, essa corrente da história está também preocupada em explicitar, no corpo mesmo do texto, os procedimentos que utiliza para elaborar seus discursos, ou seja, torna-se indispensável a esse método incorporar uma dimensão reflexiva, de onde o leitor pode depreender os mecanismos próprios de fabricação dos enunciados históricos.

## **2.8 Aprofundamento da crise urbana**

Mas se as instâncias governamentais (através das parcerias, projetos, editais e iniciativas) e civis fizeram parte de um mesmo processo de crescimento e consolidação de um discurso "da diversidade cultural e do direito à cultura" (STUCKER, VICENTE, 2014, p. 33), em que "distintas perspectivas" aparecem aglutinadas, isso não aconteceu sem conflitos e tensões. Os exemplos mais emblemáticos e importantes para nossa pesquisa podem ser encontrados, justamente,

---

<sup>42</sup> Não parece casual que os documentários mais devotados a um olhar para "(...) o conjunto das coisas, para além de suas especificidades" tenham sido realizados por cineastas pertencentes a gerações anteriores, como nota Cleber Eduardo (2010, p. 14). São exemplos *Raízes do Brasil* (2004), de Nelson Pereira dos Santos, *Vlado – 30 anos depois* (2005), de João Batista de Andrade e *Encontro com Milton Santos*, de Silvio Tendler.

em torno da questão urbana. Isso porque, nos parece, as pautas advindas das organizações civis em diversos conselhos de participação, a inserção de ex-membros de movimentos sociais na direção de instituições públicas, em cargos importantes do poder executivo, bem como a proliferação de iniciativas culturais e a descentralização de movimentos de cultura não lograram redirecionar os rumos gerais da urbanização nas cidades brasileiras. Como assinalam Wilq Vicent e Amanda Stucker, essas iniciativas:

(...) não se traduzem em alterações estruturais das políticas de investimento do Estado e da regulação do mercado. No fundo, a política da diversidade tem feito parte de um esforço em construir uma representação ideológica do Estado em que ele não aparece como um organismo de classe, mas como expressão de todas as energias nacionais. (STUCKER; VICENTE; 2014, p. 17)

O destino do Ministério das Cidades, que fez parte de uma série de conquistas legais e institucionais que ofereceriam base jurídica para a resolução dos principais impasses das políticas urbanas, é exemplar dessas dificuldades. Da perspectiva da trajetória do Movimento Nacional pela Reforma Urbana, parte importante da luta travada pelo conjunto de agentes sociais ali mobilizados culminou em sua criação. Não por acaso, foi de um dos desdobramentos desse intenso período de atuação do MNRU que saiu o nome do Ministro das Cidades: Olívio Dutra havia liderado uma das experiências de prefeitura popular e democrática, na capital do Rio Grande do Sul, e agora trazia consigo uma equipe de profissionais ligados à reforma urbana, experientes e qualificados para corrigir a errante rota de urbanização das metrópoles brasileiras.<sup>43</sup> Entretanto, ainda em 2005, apenas dois anos depois de sua criação, as pretensões reformistas do Ministério das Cidades foram fortemente abaladas, senão completamente sacrificadas, pelo jogo de negociações parlamentares: em meio à crise do mensalão, Lula demite Dutra para substituí-lo por um quadro do Partido Popular (PP),<sup>44</sup> Marcio Fortes, sem atuação na área e absolutamente alheio à trajetória de lutas dos movimentos urbanos.

---

<sup>43</sup> Faziam parte da equipe inicial do Ministério das Cidades, por exemplo, os urbanistas Jorge Hereda, Ermínia Maricato e Raquel Rolnik.

<sup>44</sup> Partido herdeiro do antigo Arena, como lembra Raquel Rolnik (2015) ao comentar o processo de saída de Olívio Dutra do Ministério.

O MCidades foi um dos que foram sacrificados em nome da ampliação do apoio do governo no Congresso Nacional. Não permaneceu, portanto, com as forças progressistas, em que pese a manutenção de parte da equipe original que permaneceu no ministério ou na vice-presidência de governo na Caixa. A Casa Civil concentrou o desenho da grande política, Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), Programa Minha Casa Minha Vida (PMCMV), diminuindo o poder do MCidades. Perdeu-se a possibilidade de mudança que deveria instituir um novo paradigma sobre o universo urbano na sociedade brasileira. Perde-se a possibilidade de uma proposta original (sinônimo de peculiar, singular, diferente, incomum, extraordinária), que dialogasse com a experiência vivida pela grande maioria de moradores das cidades. (MARICATO, 2014, p. 52)

Um dos grandes entraves no início do trabalho da equipe do Ministério das Cidades, a submissão das iniciativas e políticas formuladas em seu âmbito à austera orientação administrativa da Casa Civil e à rigidez econômica conduzida pelo Ministério da Fazenda, materializa-se, assim, na emblemática assunção desses dois ministérios à tarefa de condutores das políticas para as cidades. Esse fato prenunciaria e, afinal, atestaria que, talvez muito mais rápido do que se poderia prever, as políticas urbanas nas gestões petistas não seriam executadas tal como imaginadas ao longo dos vários anos de acúmulo dos movimentos civis e sociais, mas surgiriam como resultado mais ou menos "natural" de macropolíticas de desenvolvimento econômico.

Num estudo amplo sobre o ambiente político-institucional a partir do processo de reabertura democrática do país, Marcos Nobre (2013) registra a consolidação de duas características bastante peculiares: a blindagem do sistema político em relação às forças que poderiam provocar medidas mais afeitas às demandas populares (blindagem cuja forma teria vindo à tona através do "Centrão" na Constituinte de 1988) e a exigência de maiorias suprapartidárias que visam garantir as condições básicas de governabilidade para o executivo. É sob essa chave que se explicaria o traço conservador determinante da "cultura política" no pós-ditadura. Ambas as características seriam diferentes faces do mesmo fenômeno, que o autor denominou de "Pemedebismo" (2013). O que muitos autores chamaram de "Lulismo", para designar os traços mais pronunciados do período em que Lula esteve à frente do poder executivo nacional, nessa leitura não seria outra coisa senão a mais nova figura dentro da "(...) lógica de travamento de grandes transformações" (NOBRE, 2013, p. 12) do sistema político brasileiro. Especificamente sobre esse período, ele explica:

A barganha proposta pela aliança Lulista era mais ou menos a seguinte: não sendo plausível uma radical reforma do sistema político, troquemos um pacto com o pemedebismo por avanços na diminuição das desigualdades, de renda e reconhecimento social (e, em menor medida, de desigualdades ambientais) (NOBRE, 2013, p. 102).

Os avanços sociais notáveis do governo Lula (como na articulação entre redistribuição material e reconhecimento, mencionada por Nobre) constituiriam uma espécie de "ocupação pela esquerda" desse sistema político estruturado para conservar a si mesmo, e teriam originado um tipo específico de "social-desenvolvimentismo" – a cultura democrática amalgamando-se como modelo de nossa sociedade, enraizando-se junto à ideia de combate às desigualdades sociais. O problema apontado por Nobre é que tais avanços civilizatórios experimentados de maneira inédita teriam acontecido às expensas do estabelecimento definitivo da lógica da governabilidade, da perpetuação da blindagem do sistema político, da continuidade, enfim, da tônica "pemedebista". Não é por acaso que, no "balcão" de negociações do legislativo, de possíveis vetos ou aprovações, as principais conquistas sociais tenham se dado bem ali onde o governo não encontrou resistência parlamentar, caso paradigmático do já mencionado salário mínimo.

Mais interessado nos processos eleitorais e nas dinâmicas de classe a eles vinculados, André Singer (2012) apresenta uma leitura que nos parece complementar. O autor,<sup>45</sup> talvez o maior responsável pela disseminação da noção de "Lulismo", observa que as mudanças de orientação no interior mesmo do Partido dos Trabalhadores constituíram a base para o caminho por transformações sociais sem a radicalização defendida outrora, transformações encaminhadas ao longo do tempo, estendidas a um longo prazo, de modo a evitar o conflito entre as diferentes classes e grupos sociais. Essa condução, que o autor denomina de "reformismo fraco" (2012), não seria o exato oposto de uma atitude enfaticamente progressista, mas a sua "diluição" em nome de uma política conciliadora, ou, para ficar nos seus termos, em nome de um "pacto conservador". Singer assinala: "Cria-se a ilusão de ótica da estagnação para, na realidade, promover modificações em silencioso curso" (2012, p. 46).

---

<sup>45</sup> Nos parece importante registrar que Singer foi porta-voz e secretário de imprensa da Presidência da República sob os governos Lula, entre 2003 e 2007.

Em termos da especificidade do urbano, do planejamento e de políticas voltadas para as cidades, o que se descortina então é um cenário bastante complexo, onde as relações de cooperação entre agentes públicos e privados, entre movimentos e governos, se tornam por vezes extremamente tênues. Raquel Rolnik não hesita em apontar que o empresariado segue ditando a expansão das metrópoles brasileiras, mas dessa feita através de arranjos que constituem uma forma muito peculiar, ou uma "(...) versão brasileira do complexo imobiliário-financeiro" (ROLNIK, 2015, p. 368), termo usado por ela para descrever as relações entre agentes privados e públicos no processo de urbanização das metrópoles mundiais.

Cabe notar que a chamada crise mundial de 2008 tem sua gênese justamente no setor imobiliário e expõe o que os deslimes do mercado financeiro (antes, durante e depois dela) são capazes de produzir do ponto de vista social. A quebra do banco de investimento Lehman Brothers, com as dificuldades geradas por sua aposta em valores hipotecários a partir da oferta de crédito para famílias de baixa renda, escancara um momento de "carestia dos gêneros alimentares e aumento do desemprego" (CARNEIRO, 2012. pág. 8) em muitos lugares do mundo. Famílias de classe média baixa, principalmente de países ditos "emergentes" (como Brasil, México e Índia) passam a se encontrar numa condição diametralmente oposta àquela prometida pela farta oportunidade de crédito que viabilizaria a compra da casa própria: enredadas em empréstimos incapazes de quitar, são obrigadas a ceder as casas que não adquiriram em definitivo para o cumprimento da hipoteca, restando, no fim das contas, sem casa e afundadas em dívidas.

A situação na área de mobilidade urbana também se agrava. De acordo com estatísticas apresentadas por Ermínia Maricato (2014) a partir de dados colhidos pelo Observatório das Metrópoles (2013) entre 2001 e 2012, a frota de automóveis circulando nas cidades brasileiras simplesmente dobrou: de 24,5 milhões passou para impressionantes 50,2 milhões. Em termos percentuais, esse número significou um crescimento de 104,5% na quantidade de automóveis. O número de motocicletas aumentou ainda mais e, no mesmo período de 10 anos, os acidentes de trânsito registraram um crescimento de 41,7%, passando a vitimar mais de 40.000 brasileiros por ano. Na esteira disso, a elevação dos acidentes de trânsito, os custos com saúde

ligados ao uso do automóvel,<sup>46</sup> assim como o aumento da poluição nas cidades e das doenças respiratórias causadas por ela.

A piora das condições de vida nas cidades brasileiras é, no entanto, apenas um dos fatores que explicam a precipitação de reivindicações, protestos, greves, ocupações, conflitos urbanos, disputas territoriais que marcam a entrada dessa década. Os fluxos e refluxos das lutas travadas pelos movimentos e organizações civis nos últimos anos no Brasil estiveram na dependência de diversas condições históricas, das quais conseguimos destacar apenas algumas, sem mencionar fatores mais recentes como a materialização da expansão do capitalismo financeirizado nos megaeventos como a Copa do Mundo e as Olimpíadas e a emergência de um ciclo de lutas mundiais que, no Brasil, teve nas Jornadas de Junho de 2013 um ponto alto e um marco simbólico de ebulição.

Não obstante, o recrudescimento de uma face mais conflitiva das lutas urbanas, necessariamente díspares, heterogêneas e singulares, tampouco poderia ser explicado sem um olhar para os próprios movimentos em suas trajetórias, motivações e comportamentos: é preciso que se avaliem as lutas não apenas em termos das condições objetivas dadas, mas tomando seus agentes em sua capacidade de "invenção e articulação com outras forças sociais (...) cujos resultados não estão, de antemão, estipulados por categorias analíticas que amarram os diversos agentes a uma trama histórica previamente estabelecida" (KOWARICK, 2000, p. 72-73). Nessa perspectiva, para responder como imagens e filmes produzidos a partir da colaboração entre documentaristas e movimentos sociais urbanos participam das disputas urbanas recentes, parece ser necessário tratá-los não apenas como textos ou representações simbólicas, mas, ao mesmo tempo, como experiências estreitamente atreladas a outras experiências vivenciadas pelos sujeitos em luta.

---

<sup>46</sup> De fato, tal quadro não se desenvolveu por acaso: de um lado, foi construído com o estímulo, via aumento de crédito e desconto de impostos, à compra de automóveis; de outro, com os subsídios à indústria automobilística, os dois aspectos traduzindo a aposta num ciclo de geração de emprego e renda.



### 3. NOTAS METODOLÓGICAS

Trabalhamos com imagens e filmes realizados a partir da colaboração entre documentaristas e movimentos sociais urbanos. O problema de como essas imagens e filmes intervêm sobre o curso histórico das lutas nos leva a envolvê-los numa trama mais ampla de fenômenos, que sugerem uma mútua afetação entre o trabalho dos documentaristas e a atuação dos movimentos, logo, nosso olhar se volta para os modos como se relacionam processos fílmicos e processos de luta, em intersecção<sup>47</sup> com processos históricos mais abrangentes. Isso significa que nos aproximamos de uma perspectiva metodológica *relacional* sobre os diferentes processos estudados, preocupada em evitar, de um lado "(...) os riscos de uma análise determinista – na qual os atores sempre repetirão os caminhos conhecidos, sem capacidade de resposta ativa e criativa diante dos constrangimentos estruturais" e, de outro, "(...) os riscos de uma análise voluntarista – presente na ideia de que os atores escolhem suas estratégias de ação, como se não houvesse limites culturais e conjunturais colocados para essas escolhas" (PATERNIANI, TATAGIBA, TRINDADE, 2012, p. 402).

Estudos reconhecidos, elaborados nas últimas décadas no Brasil sobre as lutas e movimentos sociais urbanos, apontam para a importância de um olhar equilibrado, por assim dizer, entre o que, na esteira de Éder Sader (1988) podemos chamar de "estruturas" e "experiências". De acordo com o autor, fosse para descrever a reprodução social como assegurada pela "coerção do Estado militar", fosse para atribuí-la aos "automatismos econômicos da acumulação capitalista" ou ainda à "alienação ideológica produzida nas classes dominantes", prevalecia nas pesquisas feitas ao longo dos anos 1970 e 1980 (especialmente sobre os movimentos operários) um olhar que enxergava na atuação dos grupos sociais "simples atualizações das estruturas dadas". Embora admitindo que sempre será possível remeter os "processos sociais concretos a características 'estruturais'" (padrões da acumulação capitalista, desenvolvimento urbano, forma do Estado), o autor argumenta que, nesse gesto metodológico, nada se acrescenta (nem "uma vírgula") à compreensão do fenômeno estudado (SADER, 1988, p. 38).

---

<sup>47</sup> Tomamos algumas expressões emprestadas dos estudos dos chamados "filmes processuais" ou do "cinema-processo". Nesse caso, o termo "intersecção" foi extraído do texto "A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta", de Cláudia Mesquita (2014).

Ora, é a própria ideia de constituição de sujeitos coletivos com papel criador nos processos históricos que se vê aí sacrificada (Ibidem, 1988, p. 37). Não só isso: retiradas as ambiguidades das relações dos movimentos com as "condições" ou "estruturas", sacrifica-se também a percepção decisiva dos "processos de atribuição de significado" e do "mundo simbólico" que os definem. Ao deixar escapar os "imaginários próprios" dos movimentos, perde-se de vista, justamente, "aquilo que os singulariza". A saída para esses obstáculos, ainda de acordo com Sader (na linha de outras autoras e autores, como Maria Hermínia Tavares de Almeida e Edison Nunes), seria considerar então os processos de atribuição de sentido por meio dos quais noções como a de carência ou necessidade são definidas. Essas definições estariam na base de uma "constelação de significados" que orientam as ações dos movimentos: da sua identidade (o que define o grupo como grupo), do modo como objetivos práticos se articulam a valores que dão sentido à sua existência e, finalmente, das "experiências vividas e que ficaram plasmadas em certas representações que aí emergiram" (SADER, 1988, p. 44).<sup>48</sup>

É precisamente a centralidade das experiências (frente às "estruturas") que outro importante estudioso das lutas urbanas irá enfatizar. Lúcio Kowarick – numa visada, a nosso ver, consonante com a de Eder Sader, mas tendo como ponto de partida a ideia de "espoliação urbana" – aponta para a "problemática da subjetividade social". Nela, indica o autor, importa menos a magnitude da exploração ou da opressão, mas os sentidos atribuídos a esses processos por grupos, categorias ou classes. Dessa maneira, a indagação fundamental se torna: "como se produzem experiências coletivas a partir de vivências dessas formas de exclusão social, econômica ou política?" (KOWARICK, 2000, p. 105). As materialidades históricas das condições urbanas e mesmo das lutas sociais passam a ser encaradas, portanto, através das formas como são significadas e experienciadas.

Em nossa pesquisa, tais formulações parecem encontrar amparo e possibilidades de operacionalização nas formulações de Nicole Brenez, para quem imagens e filmes engajados devem, na atualidade, ser analisados ao mesmo tempo como textos ou corpus e como um conjunto de atos, práticas, gestos, representações

---

<sup>48</sup> Com isto é a própria noção de classe social que se vê depreendida: na esteira da definição do historiador E.P. Thompson, ela é aqui vista como advinda dos modos pelos quais "(...) homens e mulheres *vivem* suas relações de produção e *experimentam* suas determinantes, dentro do 'conjunto de relações sociais' com uma cultura e expectativas herdadas, e ao modelar essas experiências em formas culturais" (THOMPSON apud SADER, 1988, p. 44).

simbólicas e de relações mútuas entretecidas entre esses aspectos (BRENEZ, 2011). Não só pelo fato dos filmes serem construções, mas também porque feitos a partir de uma colaboração entre documentaristas e movimentos (que não nos permite falar em uma estrita correspondência de sentidos entre eles e os modos como os movimentos significam o que vivem), é preciso, antes de mais nada, lançar mão da primeira visada metodológica mencionada por Brenez, analisando os filmes como textos.

Nesse "nível", partimos da crença de que, para falar dos modos como as imagens incidem sobre os processos de luta, é preciso falar dos modos como os processos de luta incidem sobre as imagens, ou seja, propor uma análise atenta aos modos pelos quais as materialidades históricas – tal como experienciadas pelos sujeitos em luta – engendram a constituição da própria materialidade fílmica. Essa compreensão nos permite a formulação de um primeiro operador de análise, que chamaremos de permeabilidade entre cena política e cena fílmica: perscrutar as operações específicas de *mise-en-scène* documentária (COMOLLI, 2008) – notadamente, as relações entre quem filma e quem é filmado – e de montagem (HUBERMAN, 2012) – associações entre as cenas, fontes, arquivos, informações e testemunhos –, examinando as formas como estes recursos e procedimentos se revelam permeáveis às lutas documentadas.

Isso significa se atentar, na análise, para como os filmes se moldam às formas de luta dos movimentos, aqui entendidas, vale repetir, como as experiências, práticas e significados expressos por eles: como se organizam narrativamente e criam procedimentos em diálogo com as formas de organização e estratégias de ação dos movimentos; como adotam recursos para expressar pautas, slogans, discursos e cânticos de luta; como se abrem às tomadas de palavra dos militantes e deixam-se marcar pela experiência social dos grupos retratados; em que medida partilham algo da temporalidade das lutas, fazendo-se atravessar por suas vibrações e energias. Para lembrar Serge Daney, na conhecida passagem de "A rampa" em que reclama aos filmes uma restituição, àqueles que lutam, não só do sentido estratégico de seu combate, mas do "ardor, a invenção e o prazer que também há em lutar" (2007, p. 75). Portanto, perante a ideia de que as formas de luta podem se modificar pelas formas fílmicas, surge outra complementar, de que as formas dos filmes podem ser moldadas às formas de luta.

Essa visada não determina exclusivamente como iremos analisar os filmes (quando necessário, faremos recurso a abordagens complementares), mas trata-se de

nossa abordagem central, dominante. Dela, descortinam-se perguntas como: De que forma os realizadores colocam em cena as lutas travadas pelo movimento em questão? De que maneira performam com a câmera intervenções que buscam interferir nos destinos de um conflito social? De quais procedimentos filmicos se utilizam para tornar visíveis os sujeitos envolvidos na luta e seus antagonistas? Quais articulações produzem entre as imagens das lutas e outros materiais, como arquivos e testemunhos? Quais significados expressam sobre a atuação do movimento, suas formas de organização, seus desafios internos, seus objetivos de luta? Quais memórias das vidas envolvidas com a luta oferecem?

Atenta a como os filmes se fazem com as lutas, a primeira dimensão da análise nos conduz à relação entre as formas filmicas e os processos, atos, iniciativas e gestos por meio dos quais foram elaborados – visada metodológica apresentada por Nicole Brenez que, indissociável e junto da primeira, consideramos capaz de expressar as experiências dos sujeitos em luta. Analisar os filmes como textos é apenas parte do caminho para perceber neles as formas pelas quais os movimentos vivenciam materialidades históricas. Assim, a análise filmica, tal como descrita até aqui, se associa à observação mais direta (porque não necessariamente mediada pelas formas filmicas) dos modos como o encontro entre um ou mais documentaristas e um grupo de pessoas organizadas sob a forma de movimento social implicam em certos arranjos de produção, se traduzem em processos específicos de feitura e são marcados por formas particulares de engajamento dos documentaristas nos acontecimentos filmados.

Visando as imagens e filmes como rede de relações, atos, iniciativas, surgem perguntas como: O "encontro" com o movimento parte da iniciativa do documentarista, que se aproxima intencionalmente para oferecer colaboração através de seu trabalho? Ou é motivado por iniciativa do movimento que, diante da pouca visibilidade de suas pautas na mídia corporativa, percebe a necessidade de apostar também numa disputa que envolve as imagens? O movimento propõe ao documentarista um tema ligado à luta e o deixa livre para designar a equipe de realização e as formas de abordagem? Ou um grupo de documentaristas se soma a membros do movimento e formam uma equipe mista para realizar a produção, operando dentro de uma lógica colaborativa? O processo de realização acontece em diferentes fases, de maneira não linear, envolvendo em cada uma delas arranjos de

produção e propostas distintas? O processo envolveu debates, visionagens coletivas, redirecionamento de rumos de acordo com o surgimento de novas perspectivas?

Nessa segunda dimensão de análise, as experiências dos movimentos em luta não aparecem tanto como atribuição de significados, por assim dizer, mas como possibilidades e limites concretos às lutas e à produção de imagens. Mas ao posicionar os fenômenos aqui indicados em circunstâncias que participam de suas possibilidades e limites, as condições históricas se tornam também terreno onde se desenvolve uma “pragmática” de uso e circulação das imagens, de fundamental importância para compreendermos como os filmes interferem nas lutas urbanas.

A produção audiovisual surgida da colaboração entre documentaristas e movimentos sociais urbanos situa-se no bojo de processos sociais que não se limitam à realização de imagens (com vistas à produção de filmes), embora sejam por ela afetados. São processos mais abrangentes nos quais os fazeres das imagens e dos filmes se incluem e sobre os quais esses fazeres intervêm. Deslançam processos fílmicos e, ao mesmo tempo, oferecem limites ao que é possível registrar, definindo usos das imagens e caminhos de circulação para elas. Tendo em vista seu duplo caráter (possibilidades e limites), entendemos que a melhor forma de apreendê-los é através de sua análise não apenas como processos históricos (nos quais imagens e filmes se tramam), mas também como terreno onde se desenvolve uma "pragmática" de uso e circulação das imagens produzidas em contextos de luta.

Nessa linha, outras variáveis de análise são incorporadas a nossa abordagem das imagens, na tentativa de responder à problemática da pesquisa. Devemos notar que as imagens feitas por documentaristas em colaboração com movimentos urbanos desempenham um papel tático no interior de uma luta e se relacionam muitas vezes com uma ideia mais ampla de comunicação. Essa ideia, que pode estar mais ou menos sistematizada no interior do movimento, se refere ao modo como este articula sua atuação a práticas comunicacionais que visam dar apoio à luta, seja para difundir as pautas, seja para dar visibilidade à causa, ou ainda para manter os militantes mobilizados. Ela pode envolver também o cinema, mas normalmente este é "apenas" mais um dos campos onde as imagens podem circular. A imagem pode então ser realizada por diferentes razões, com variadas motivações, de acordo com a função ou

o uso que se pretende dar a ela. Essas funções surgem na sua gênese e/ou variam de acordo com os possíveis caminhos que ela poderá perfazer.<sup>49</sup>

Para fornecer alguns exemplos, um primeiro uso ou "função" da imagem pode se ligar à constituição e preservação da memória ou acervo do movimento: envolve o registro de ações diretas, como ocupações, manifestações, jograis, intervenções, mas pode englobar também reuniões, seminários e outras atividades desenvolvidas pelo movimento.<sup>50</sup> Outro uso diz respeito à segurança dos militantes: visa a proteção contra a violência, repressão e arbitrariedade policiais, que, na ausência de câmeras, costumam ser mais incisivas. A imagem é utilizada aqui como "escudo", de modo a preservar a integridade física de quem filma e dos outros militantes presentes na cena testemunhada pela câmera<sup>51</sup>. Outro modo de se apropriar do audiovisual está ligado às denúncias: de violência policial ou de alguma outra situação de injustiça relacionada a uma causa<sup>52</sup>. A imagem produzida numa situação em que o cinegrafista buscava se proteger, em cena, da violência policial, pode servir para, posteriormente, denunciar esses abusos. Nesse caso, o gesto se relaciona à denúncia de violação de alguma ordem ou lei, mas também pode servir em processos judiciais movidos contra algum manifestante, ou no caso de algum militante preso.

Mais uma importante função das imagens em contextos de luta diz respeito à sua participação em disputas narrativas em que está envolvido o movimento em questão. Trabalha-se assim na construção de uma versão dos acontecimentos ignorada ou silenciada pela mídia corporativa e pelos grupos econômicos envolvidos num conflito. Seu objetivo básico é produzir contra-informação e gerar fluxos de energia para a mobilização dos sujeitos que defendem a causa política em jogo. Finalmente, há ainda a possibilidade de uso das imagens com a intenção específica de elaborar um filme documentário. Isso implica na existência de uma proposta mais ou menos

---

<sup>49</sup> Os usos ou funções da imagem que apresentamos na sequência do texto reúnem contribuições de diferentes realizadores e estudiosos do cinema engajado, que, gentilmente, forneceram entrevistas ou materiais para essa pesquisa. Agradeço (na ordem das entrevistas) a Vladimir Seixas, Marcelo Pedrosa, Pedro Severien, Dácia Ibiapina e Aiano Bemfica.

<sup>50</sup> Um exemplo são as imagens da manifestação na Rodoviária de Brasília feitas pelo movimento MPL no final de 2004, guardadas por militantes do movimento e mais tarde "recuperadas" por Dácia Ibiapina no documentário *Ressurgentes – um filme de ação direta*.

<sup>51</sup> Exemplo que aparecerá no estudo de caso sobre a colaboração entre Vladimir Seixas e a *Frente de Luta Popular*, em que a câmera funciona como proteção a trabalhadores sem teto nos processos de ocupação de prédios abandonados.

<sup>52</sup> O filme *Braço armado das empreiteiras*, por exemplo, realizado pelo *Movimento Ocupe Estelita*, apresenta um conjunto de imagens que denunciam as arbitrariedades e a violência excessiva na conduta da polícia no processo de reintegração de posse do terreno, que marcou o fim da ocupação na área interna do Cais José Estelita.

definida de quais processos de luta acompanhar, para quais acontecimentos estar atento. O documentário pode surgir de uma proposta preconcebida e/ou a partir da retomada de uma imagem feita para algum dos "usos" (ou funções) acima mencionados. Em cada experiência, isso se dá de modo específico. Por vezes, o filme, ao longo de seu processo, "descobre" esses materiais; noutras, pode nascer deles; eventualmente mistura um e outro modo de fazer.

As possíveis funções da imagem nos obrigam a pensar em seus percursos no mundo, seus caminhos de circulação. Especialmente, se esses caminhos investiram as imagens de novas significações sociais e possibilidades de interferência sobre as lutas. Os espaços de circulação das imagens dizem respeito a diferentes públicos e, por vezes, a maneira como um determinado público reage ou se apropria das imagens influencia no curso das disputas travadas por um movimento. Assim como é possível a mobilização de mais de uma dessas funções, os trajetos que as imagens podem trilhar podem se somar; a utilização de algumas imagens em um documentário finalizado aponta para apenas um dos espaços onde essa imagem pode existir e circular.

Assim, desdobram-se algumas questões: Como se deu a distribuição do filme? As imagens produzidas se destinaram à circulação nas redes sociais ou transitaram no ambiente de festivais, mostras e outras exposições em salas cinematográficas? Foram utilizados espaços alternativos de exibição? Como se deu a circulação no interior do movimento? As imagens foram veiculadas pela mídia corporativa? Essas diferentes formas de circulação se combinaram? O filme é utilizado em atividades de militância? De quais modos? Quais as repercussões das imagens nos debates na esfera pública? Como as diferentes recepções e repercussões modificaram o próprio panorama de luta? Em que medida alteraram a situação de que haviam tratado e as vidas dos sujeitos envolvidos com a luta?<sup>53</sup>

Um olhar em retrospectiva para as experiências estudadas na tese nos permite fazer de saída uma espécie de ressalva aos horizontes abertos pelo problema de

---

<sup>53</sup> Um exemplo notável é o das imagens incorporadas ao curta-metragem *Na missão, com Kadu* (2016). Produzidas em meio a uma manifestação por moradia conduzida por movimentos de Belo Horizonte, destacadamente o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), as imagens feitas pelo militante Kadu Freitas foram exibidas em espaços públicos, veiculadas no youtube, exibidas na Ocupação Izidora e, antes de serem integradas ao documentário mencionado (que circulou em festivais e sessões públicas de cinema), fizeram parte da peça jurídica que adiou a ordem de reintegração de posse proferida em relação ao terreno da comunidade.

pesquisa. Os modos como as imagens e filmes intervêm concretamente sobre as lutas não resumem a sua importância para os sujeitos nela engajados – isso porque, para além daquilo que podemos assinalar objetivamente, os filmes atuam também numa dimensão sensível, que pode vir a resultar em transformações subjetivas dos militantes, tanto aqueles que participam da produção dos filmes quanto aqueles que têm a oportunidade de se verem em cena com sua luta representada. Dessa forma, trabalhamos com uma hipótese de fundo, trazida, aqui e ali, a primeiro plano, ao longo do texto: uma vez que se constata que as lutas travadas pelos movimentos possuem um caráter transformador para aqueles e aquelas que nelas se engajam, os filmes e seus processos também participam do processo de formação ou reconstituição dos sujeitos envolvidos na luta. Trata-se, digamos assim, de uma nuance de natureza pedagógica ligada às lutas que pode ser expandida para pensarmos, igualmente, a experiência com as imagens.

Os capítulos da tese irão apresentar uma oscilação de ênfase entre as variáveis apresentadas, de acordo com a importância que adquirem no contexto específico da luta observada. Buscam revelar, portanto, um conjunto singular de relações entre processos fílmicos e processos de luta, em que determinados parâmetros de observação ganham relevo em detrimento de outros. Não pretendemos esmiuçar e exaurir cada uma das variáveis nos processos estudados, tarefa que não compete à proposta que aqui se desenha, mas constituir tramas históricas capazes de trazer a primeiro plano os processos deslanchados a partir do encontro entre movimentos e documentaristas. Cada capítulo da tese traça um emaranhado específico, ao modo de um estudo de caso. Cada caso escolhido para estudo envolve a atuação de um movimento social preciso e a colaboração de um ou mais realizadores do campo do audiovisual na luta travada pelo movimento.

Todos os movimentos sociais urbanos escolhidos podem ser vistos como partes de um mesmo ciclo histórico, vivenciado no país nas últimas duas décadas, período em que novos movimentos (MARICATO, 2014) se formam e despontam na cena pública. Eles se constituem ora em maior conformidade com movimentos sociais atuantes no processo de redemocratização do país, ora buscando reinventar modos de organização e práticas vigentes em parte expressiva desses movimentos. Podem ainda surgir na corrente de diferentes lutas sociais, agregando e assimilando de maneira própria o legado deixado pelo conjunto das lutas, inclusive aquelas travadas fora do



país. Escolhemos trabalhar com movimentos sociais urbanos que representam combinações singulares dessas três matrizes mencionadas.

Decidimos eleger casos em que o encontro entre movimento social e documentarista resultou numa colaboração profícua, com incidências variadas no transcorrer da luta travada. Esses casos permitem observar não apenas uma diversidade de lutas e de formas de colaboração nelas experimentadas, mas também abranger experiências ocorridas em diversos centros urbanos do país. Dessa maneira, elegemos três casos para estudo: a colaboração entre Carlos Pronzato e o *Movimento Passe Livre*, em seus diferentes agrupamentos no país, especialmente o de São Paulo; a colaboração entre Vladimir Seixas e a *Frente de Luta Popular* na cidade do Rio de Janeiro; e, finalmente, o trabalho de um grupo de realizadores a partir do *Movimento Ocupe Estelita*, de Recife (PE). Considerando que os movimentos possuem escalas (local, nacional), visibilidades (repercussão numa esfera pública ampliada) e espessuras (incidência social) variadas, será necessário ajustar nosso foco de análise a cada vez, de acordo com os casos concretos.

Necessário expor também, nesse momento, os meios através dos quais pretendemos ter acesso aos processos (fílmicos e sociais) estudados na tese: utilizando quais ferramentas, fontes, materiais e referências a pesquisa buscará traçá-los? Partimos novamente da separação didática entre processos fílmicos e processos de luta, mas tendo em mente que, assim como a metodologia de pesquisa os coloca em relação, as fontes, materiais e referências ligadas, a princípio, a um deles, podem nos informar e serem úteis também para o outro pólo do processo.

Em relação aos processos fílmicos, lançaremos mão de entrevistas com os realizadores feitas exclusivamente para a tese, com perguntas direcionadas aos focos de interesse da pesquisa; entrevistas com os realizadores produzidas por outros pesquisadores e/ou jornalistas por ocasião da realização de dissertações e teses ou matérias jornalísticas, transcritas e publicadas em fontes bibliográficas ou disponibilizadas na internet em páginas como *Youtube*; conjuntos de imagens presentes nas obras audiovisuais realizadas a partir da colaboração entre realizadores e movimento; imagens disponíveis nos canais de comunicação do movimento e imagens veiculadas na mídia; entrevistas, relatos e etnografias produzidas por membros do movimento focalizado ou atores sociais próximos a ele; notícias veiculadas em mídias ligadas ao movimento; manuais de atuação, modelos de atividade disponíveis nas plataformas digitais pertencentes ao movimento ou em

fontes bibliográficas; trabalhos acadêmicos (artigos, dossiês, dissertações, teses) dedicados ao movimento.

Para traçar os processos de luta, utilizaremos: cartas de princípios, reivindicações e deliberações organizadas sob a forma de textos e outros documentos de autoria do movimento divulgados publicamente; registros escritos ou filmados de ações desenvolvidas pelo movimento; relatos e etnografias produzidas por membros do movimento focalizado; entrevistas fornecidas por eles a propósito da realização de pesquisas acadêmicas ou matérias jornalísticas, transcritas e publicadas em fontes bibliográficas ou disponibilizadas na internet; conjuntos de imagens presentes nas obras audiovisuais realizadas sobre o movimento; conjuntos de imagens presentes nas obras audiovisuais realizadas em colaboração entre realizadores audiovisuais e movimento; modelos de atividade disponíveis nas plataformas digitais pertencentes ao movimento ou em fontes bibliográficas; trabalhos acadêmicos (artigos, dossiês, dissertações, teses) dedicados ao movimento.

#### 4. Carlos Pronzato e o *Movimento Passe Livre*

##### 4.1 Antecedentes da "Revolta do Buzú"

As trajetórias de Carlos Pronzato e de uma parcela da juventude que irá formar os movimentos por passe livre ao redor do país se cruzam, de maneira a alterar seus rumos, na chamada "Revolta do Buzú". Ocorrida em Salvador, em 2003, diz respeito a um período intenso de protestos motivados pelo aumento da tarifa do transporte de ônibus na cidade. O documentarista realiza um filme que registra parte expressiva das manifestações, dando-lhe o nome por meio do qual foram batizadas popularmente. Na carona da repercussão do acontecimento enquanto jornada de luta, o documentário *A Revolta do Buzú* ganhou notoriedade em outras cidades, nos círculos envolvidos com a discussão sobre transporte urbano. Vejamos algumas circunstâncias que oferecem as condições de possibilidade para o encontro entre o realizador e essa juventude engajada, e para a posterior produção do documentário que faz convergir suas trajetórias.

Pronzato havia chegado a Salvador depois de uma extensa viagem pela América Latina, a partir da qual começa a estabelecer as bases de leitura da realidade sobre as quais irá assentar o seu trabalho por vir no campo do cinema documentário. Sua carreira não se inicia, tecnicamente, nessa viagem, mas as experiências acumuladas na lida com diferentes ofícios oferecem a possibilidade de uma percepção mais atenta dos problemas comuns aos países por onde passou (México, Chile, Uruguai). Sobre esse processo gradativo de aguçamento do olhar, ele afirma: "(...) comecei a me voltar mais pra esse lado, não sei se engajado, mas sensível à situação sócio-política".<sup>54</sup> Nas suas rotas pelo continente, percorridas como andarilho, retorna duas vezes ao seu país natal, a Argentina. Nas duas oportunidades, decide pegar novamente a estrada para outros países, passando pelo Brasil. É na segunda passagem, em 1989, que toma contato com a história de Canudos, na Bahia, pequeno arraial localizado ao lado da cidade de Monte Santo, no Polígono das Secas (próximo das divisas com Sergipe e Alagoas), e decide estabelecer moradia no Estado.

A luta popular travada na Guerra de Canudos vai, de fato, influenciar decisivamente o percurso de Pronzato. Ele escreve e monta uma peça sobre o tema no início dos anos 1990, patrocinada pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), e

---

<sup>54</sup> As informações sobre a trajetória e os filmes de Carlos Pronzato utilizadas ao longo do texto foram colhidas em entrevista realizada para essa pesquisa. No caso de outra fonte, esta será explicitada, seguindo as normas de citação.

realiza, ao longo de sua carreira, ao menos quatro filmes dedicados, direta ou indiretamente, aos acontecimentos da entrada do século XX no sertão baiano: *A Bahia de Euclides da Cunha* (2010), *José Calasans, tradutor do sertão* (2011), *Fragmentos de Canudos – No centenário de José Calasans* (2016) e o que consta como seu primeiro filme<sup>55</sup>, um curta que combina procedimentos ficcionais e documentais, intitulado *Canudos, numa longa curva* (2001), cujo mote é a encenação, em Nova Canudos, do espetáculo teatral montado por ele anos antes na capital.

(...) eu fui lá em Canudos, interior, me lembrou muitos os aspectos da América Latina. Essa luta, crucial, de um povo completamente afastado da realidade urbana do Brasil, fez com que eu me sentisse impelido a começar a trabalhar essas questões e, bom, por aí começou. Comecei a estudar Canudos, comecei a estudar Brasil, e lá pelo final dos anos 90 que vem outras questões e eu vou me engajando mais.

Com efeito, no mesmo ano em que realiza *Canudos, numa longa curva*, filma também seu primeiro trabalho essencialmente documental, *Maio Baiano* (2001), sobre as manifestações que tomaram as ruas de Salvador na época em que o então senador Antônio Carlos Magalhães foi flagrado num esquema de manipulação do painel de votação do Senado Federal. O filme ensaia o encontro do realizador com certa juventude estudantil soteropolitana, que iria protagonizar com ainda mais vigor, dois anos mais tarde, o que viriam a ser os eventos da "Revolta do Buzú". Saída de uma década de "desertificação neoliberal" (BRAGA, 2015, p. 116), na qual as desigualdades sociais se acentuaram ao ritmo do declínio dos serviços públicos, essa juventude mostrava sua insatisfação diante do escândalo que envolvia o chefe do principal grupo de poder do Estado, cuja carreira política havia despontado ainda sob a ditadura militar.

As primeiras imagens de *Maio Baiano* têm lugar exatamente num ambiente estudantil, o campus da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Nele se desenrolava uma situação de extrema tensão entre os manifestantes que protestavam contra Antônio Carlos Magalhães e a polícia militar do Estado, que havia entrado no território da universidade sob o pretexto de restabelecer a ordem. Na cena inicial do curta, um jovem discute os rumos da mobilização diante de tal conjuntura (presença da polícia no campus, repressão), numa espécie de pequena assembleia improvisada.

<sup>55</sup> Tomamos como referência cronológica aqui as datas informadas no catálogo do realizador, disponível em sua página oficial na internet: <http://www.lamestizaaudiovisual.com.br/>

A câmera de Pronzato se posiciona quase de frente para ele, como se formasse com os outros jovens um círculo de escuta em torno do discursante, de modo a ouvir atentamente suas palavras.



Fig. 1 – Cena Inicial de *Maio Baiano*: a câmera entre os participantes da assembléia.

Se no início do filme a participação desses jovens é destacada, aos poucos ela perde ênfase. Dois tipos principais de registro se alternam na sua composição narrativa, imagens das ruas em protesto e entrevistas colhidas no seu decorrer. Nas imagens das ruas, a atuação de jovens e trabalhadores anônimos, animando a manifestação e provocando seus momentos mais combativos, divide espaço com uma forte presença de partidos políticos (Partido dos Trabalhadores e Partido Comunista do Brasil, opositores do governo estadual), entidades sindicais (Central Única dos Trabalhadores, Sindicato dos Bancários, dos Petroleiros) e movimentos estudantis organizados (União Nacional dos Estudantes). A atuação de atores sociais organizados torna-se evidente em planos abertos que mostram um uso disseminado de bandeiras em meio aos manifestantes, com siglas e símbolos das organizações, e pelo registro da escolha do formato de passeata com carro de som e discurso político proferido por representantes dos movimentos, também feito em planos de conjunto.



Fig. 2 e 3 – Planos abertos de bandeiras e faixas de Partidos, Sindicatos e Entidades Estudantis.



Fig. 4 e 5 – Planos abertos de discursos de lideranças partidárias nos carros de som.

Nas entrevistas colhidas pelo realizador em meio às passeatas e atos, segundo tipo de registro importante para a narrativa do filme, o foco recai sobre as perspectivas apresentadas por políticos ligados a partidos, lideranças de entidades sindicais e movimentos estudantis. Temos o depoimento de deputados estaduais, federais e vereadores (Zilton Rocha, Alice Portugal, Emiliano José e Zé das Virgens, do PT, Daniel Almeida, do PCdoB, Edson Duarte, do Partido Verde), líderes sindicais (Álvaro Dias, do Sindicato dos Bancários, Vilobaldo Machado e Rui Costa, do Sindicato dos Químicos e Petroleiros, Reginaldo Oliveira, do Sindicato dos Comerciantes) e representantes de organizações estudantis (Weslen Moreira, da UNE)





Fig. 6 e 7 – Depoimentos de líderes sindicais e partidários colhidos pelo filme.



Fig. 8 e 9 – Mais depoimentos de líderes sindicais e partidários colhidos pelo filme.

Na contramão da visibilidade elaborada pelo filme, uma das lideranças da Central Única de Trabalhadores (CUT) da Bahia, Moisés Rocha, chama atenção não para a atuação das entidades organizadas, mas para o protagonismo de uma juventude que não estava vinculada diretamente a movimentos e que, naquele momento, dava enorme energia às mobilizações. O dirigente da CUT salienta que foram esses jovens os responsáveis por iniciar os protestos. Ele afirma: "Nós estamos entre o êxtase e a indignação. O êxtase de ver essa juventude se rebelar. Se rebelou na primeira data. A polícia veio e agrediu. Dobrou a quantidade na segunda data e mais uma vez a polícia veio e reprimiu com uma violência enorme mais de três mil estudantes e trabalhadores".

Embora o filme não construa sua narrativa em torno do protagonismo celebrado pelo integrante da CUT, algumas de suas imagens (além da já mencionada abertura) se voltam para a participação de jovens não vinculados a movimentos organizados e, ainda que pontuais em meio à estrutura geral, indicam a importância desses atores durante as manifestações. A cena em que uma multidão de jovens,

posicionados às margens de um dos prédios da Universidade Federal da Bahia, grita contra a equipe de reportagem da filial soteropolitana da Rede Globo de Televisão, a TV Bahia ("TV Bahia, mentira todo dia!") é um desses momentos. A cena em que os manifestantes "conduzem" a polícia militar para fora do campus (depois de ordem expedida pela justiça) é também marcante da participação dos jovens nos protestos.



Fig. 10 e 11 – Jovens conduzem polícia para fora do Campus da UFBA e gritam contra repórter da TV Bahia.

As causas (e efeitos sociais) da "Revolta do Buzú", contudo, não estiveram na dependência "apenas" da inquietação dessa juventude, cuja visibilidade ainda "oscilante" em *Maio Baiano* é sintomática de um processo de gradual fortalecimento pelo qual passou, como ator político/sujeito coletivo. Fizeram parte de uma complexa combinação de condições históricas, descritas, em alguma medida, por Manoel Nascimento (o "Manolo") no único texto (tornado público) a respeito da "Revolta do Buzú" escrito da perspectiva de um participante dos protestos. Acompanhamos aqui algumas de suas considerações sobre a conjuntura que tornou possível a emergência da chamada "Revolta do Buzú".

De uma perspectiva que engloba a política nacional, tratava-se de um momento turbulento do ano de 2003: uma das primeiras ações do Partido dos Trabalhadores (PT) à frente do maior posto do executivo, recém-assumido por Luís Inácio Lula da Silva, era a proposição de uma reforma na previdência social, proposta que produziu certa desconfiança da população (em relação não só ao partido, como também a sua base de apoio). Da perspectiva da conjuntura sócio-econômica da cidade de Salvador, também se delineava um quadro adverso: diminuição substancial das vendas no comércio no mês de julho, combinada à alta do dólar, e queda da



cidade da 11<sup>a</sup> para a 20<sup>a</sup> colocação no ranking de melhores cidades para trabalhar no Brasil, acompanhada da queda no Índice de Desenvolvimento Humano (IDH).

Em seu texto, intitulado "Teses sobre a Revolta do Buzú", Manoel Nascimento salienta que não é possível relacionar tal cenário, de maneira causal e direta, com as movimentações populares que começaram a proliferar na cidade, mas podemos afirmar, com ele, que muitas delas ajudaram a constituir o estado de ânimo que desembocou nos protestos contra o aumento da tarifa de ônibus. O Movimento dos Sem-Teto de Salvador (MSTS), dando seus primeiros passos enquanto movimento organizado na Bahia, havia feito uma grande manifestação no dia 20 de julho; no mesmo mês, estudantes anarquistas ocuparam a antiga sede da União Municipal e Metropolitana de Estudantes Secundaristas (UMES) para torná-la Casa do Estudante; no início de agosto, servidores públicos do estado e da união protestaram contra a reforma proposta pelo governo federal; no dia primeiro de agosto, estudantes do Comitê Pró-Cotas da Universidade Federal da Bahia haviam ocupado a reitoria com o intuito de antecipar a implementação da política pública; na metade do mês, camelôs impedidos de trabalhar na praia do Porto da Barra protestaram contra a Prefeitura; no dia 21 de agosto, o MSTS realiza uma longa caminhada, enquanto estudantes da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) bloqueiam a BR-116 contra o aumento das tarifas de transporte na cidade vizinha a Salvador.

Na segunda de suas teses, Manolo explicita um dado que parece condensar e complementar o panorama social efervescente exposto acima, traduzido no perfil da juventude que irá tomar a dianteira nos protestos contra o aumento da tarifa de ônibus em Salvador:

Salvador é uma cidade cuja maioria da população trabalha sem carteira assinada, em que o índice de desemprego é muito alto e a classe média passou por um penoso processo de empobrecimento na última década, como no resto do país. Os filhos e filhas desta população afetada pelo desemprego, pelo trabalho precário ou pelo empobrecimento progressivo foram os principais protagonistas da Revolta do Buzu (NASCIMENTO, 2016, p. 34).

É diante de tais condições históricas que, inflamados pelo aumento da tarifa de ônibus municipal de R\$ 1,30 para R\$ 1,50, a partir do dia 14 de agosto de 2003 até meados de setembro do mesmo ano, estudantes, especialmente de escolas públicas, ocuparam massivamente as ruas de Salvador com intensos protestos. Carlos Pronzato não dá início à produção de seu documentário no momento de emergência das

manifestações; quando o realizador toma conhecimento dos protestos, através dos meios de comunicação da cidade, decide acompanhar de perto a movimentação estudantil, como havia feito em *Maio Baiano*.<sup>56</sup> Mas houve tempo para registrar o recrudescimento e os acontecimentos decisivos para o transcorrer das manifestações.

#### **4.2 A Revolta do Buzú (2003)**

O documentário *A Revolta do Buzú* registra protestos concentrados diante de órgãos públicos de Salvador, passeatas e atos de rua realizados em locais de destaque simbólico na vida cultural da cidade, bloqueios feitos pelos estudantes em importantes vias de trânsito e estações de passageiros, palavras de ordem proferidas no calor dos acontecimentos, depoimentos (não apenas dos estudantes, mas também de apoiadores de sua luta, como trabalhadores, baianas do acarajé, motoristas de ônibus), cartazes, faixas, bandeiras e até livros erguidos por sobre a multidão, grandes e pequenas aglomerações formadas em torno de pontos de concentração dos estudantes, assembleias promovidas entre eles e reuniões em ambientes institucionais.

O filme documenta esses acontecimentos acompanhando-os dia após dia, em diferentes localidades, oferecendo uma dimensão do crescimento e da intensificação alcançada pelos protestos. Num estilo direto de filmagem, combinado a momentos de interação, por meio de entrevistas, com participantes das manifestações, a câmera de Carlos Pronzato toma uma posição atenta e aberta às ações e palavras dos estudantes, devotando-se, sobretudo, ao registro das situações protagonizadas por eles. A montagem avança por cortes que imprimem dinâmica ao filme, estabelecendo um ritmo consonante à agitação que tomara conta das ruas. A estrutura narrativa do documentário parece privilegiar certo encadeamento de fatos análogo ao desenvolvimento dos acontecimentos na realidade, respeitando a cronologia em que sucederam.

*A Revolta do Buzú* está concentrado num período específico do desenrolar dos protestos, como indica seu letreiro inicial (o fim do mês de agosto e o início de setembro). Nesses dias, as manifestações já haviam conquistado uma adesão mais ampla de jovens estudantes e afetavam, por vezes simultaneamente, diferentes pontos de circulação da cidade. Tratava-se de um momento em que adquiriam uma proporção

---

<sup>56</sup> Como havia feito também em manifestações do MSTS, no mesmo período, produzindo imagens que se tornariam filme em 2004, intitulado *MSTS – Movimento dos Sem Teto de Salvador – Organizar, ocupar, resistir*.

imprevista e seus rumos despertavam a expectativa, por parte de entidades estudantis ligadas a partidos políticos e sindicatos de trabalhadores, como a União Nacional dos Estudantes (UNE) e a Associação Baiana Estudantil Secundarista (ABES), de que fosse efetuada uma "organização" mais incisiva: o estabelecimento de uma direção para o movimento, a definição de seus representantes, o encaminhamento de propostas à Prefeitura. A primeira parte do filme se concentra em torno dessas questões e podemos considerar como marco narrativo de sua abordagem, a partir do qual testemunhamos importantes transformações nos protestos, a cena da reunião na Prefeitura de Salvador entre líderes dos movimentos estudantis organizados e representantes do poder municipal.

Antes dessa reunião, experimentamos um pouco da atmosfera das ruas. Vemos imagens de protestos ocorridos em locais distantes do centro da cidade, sendo o mais numeroso o que reúne uma massa de estudantes em frente à Prefeitura, na Praça Municipal (no Centro Histórico). Eles exibem faixas ("As tarifas aumentando e a barriga do povo roncando: diga não a isso", "Tarifa R\$ 1,00: é mole ou quer mais?"), entoam cânticos de luta contra o prefeito ("Aha, uhu, a prefeitura é nossa!", "Oh, sou estudante, eu sou! Eu quero estudar! Imbassahy não quer deixar: filha da puta!", "Imbassahy, vá se fuder, e leve junto ACM com você!") e provocam enorme incômodo na polícia, que se coloca ao redor deles, entre a multidão e a entrada da prefeitura.

O desconforto dos policiais, que refletia o desconforto dos órgãos de poder da cidade com os protestos, chega a um ponto-limite, em que membros da polícia solicitam aos estudantes a definição de representantes do movimento, de modo que fosse possível travar um diálogo nos moldes institucionais. A reação de alguns manifestantes, que buscam nesse momento tomar a frente das negociações com a polícia, expõe uma diferença de postura entre jovens ligados às entidades estudantis e estudantes que não possuíam vinculação com os movimentos organizados. Essa divergência pairava até então no filme sob a forma de tensão, emergindo como efeito das diferentes perspectivas apresentadas nos depoimentos colhidos nas ruas. Ela terá repercussões decisivas na continuidade das manifestações (e da narrativa do filme).

A perspectiva das entidades estudantis é registrada, por exemplo, no momento (ainda no início do filme) em que um rapaz, visivelmente mais velho que seus interlocutores (aparentemente secundaristas), argumenta que "não há movimento sem ganho" e defende a implementação de um conselho de transportes. Ela também

aparece na entrevista com um diretor da União da Juventude Socialista (UJS), Augusto Oliveira, que faz um balanço analítico das manifestações e fala nas possíveis "vitórias do movimento estudantil"; e na entrevista com uma liderança da União Nacional dos Estudantes, Weslen Moreira, que explica que uma comissão foi formada para negociar com os representantes do poder municipal e defende as "conquistas históricas" que os estudantes (e os movimentos sociais) teriam alcançado até ali.



Fig. 12 e 13 – Rapaz defende conquistas institucionais como objetivo para o movimento.



Fig. 14 e 15 – Depoimentos de lideranças das organizações União da Juventude Socialista (UJS) e da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Como exemplo de visões mais "espontâneas",<sup>57</sup> elaboradas por jovens que não tinham ligação com movimentos organizados, temos o momento em que um estudante discursa contra o prefeito, com o dedo em riste apontado para a câmera, e faz referência aos salários baixos pagos aos trabalhadores (aos 4" e 33"); o momento em

<sup>57</sup> Utilizamos essa expressão aqui sem a carga conceitual com a qual ela foi utilizada ao longo da história dos estudos e movimentos políticos, nos debates sobre diferentes formas de atuação (por exemplo, como é mobilizada no livro *Que fazer?*, de Lênin)

que uma estudante depõe para a câmera em meio a seus colegas, todos sentados no chão, fazendo menção às pessoas "que não têm condição de pagar quatro transportes por dia" (aos 8" e 22"); e um terceiro depoimento, prestado logo depois dessa entrevista da estudante, em que um jovem fala mais detidamente sobre os protestos. Ele diz:

A manifestação foi muito espontânea, saca? Não teve uma estrutura, uma organização que chamasse os estudantes pras ruas. Os estudantes foram ocupando as ruas aos poucos. As escolas (...) os estudantes chegavam nas escolas e iam pras ruas e a coisa foi surgindo. Isso tá dificultando muito o trabalho da polícia pra conter a manifestação, porque, enquanto eles querem barrar a manifestação em um ponto, já tem outra manifestação em um outro e em outro e em outro. Vários pontos estratégicos da cidade a galera tá parando o trânsito, isso tá dificultando demais a ação da polícia e do governo, com as negociações.



Fig. 16 e 17 – Estudantes depõem contra o prefeito e em favor da redução da tarifa em meio à multidão.



Fig. 18 e 19 – Estudante depõe sobre o início e a organização espontânea dos protestos.

O depoimento desse estudante entra "em choque" com a conduta dos jovens que tentavam, minutos antes (na ordem em que o filme apresenta), assumir a liderança do movimento diante dos policiais. Na conversa com a polícia, um deles chega a propor certa disposição espacial da massa de estudantes de modo que os supostos líderes ocupassem uma posição mais destacada e pudessem ser identificados com maior facilidade. Ele justifica que essa disposição deveria ser feita, justamente, "para ter uma liderança e o movimento não ficar disperso". Sua postura parece obedecer rigorosamente ao apelo contido na fala de um policial que, em outra roda de conversa, solicita: "Alguém tem que se responsabilizar por isso".

A reunião na prefeitura e seus desdobramentos vão escancarar, no filme, a divergência que até então aparecia "apenas" como efeito dos diferentes depoimentos e visões apresentados nas sequências transcorridas nas ruas. Depois da assinatura de acordos, representantes do poder municipal, membros da UBES, ABES, UNE e de partidos políticos da oposição ligados a esses movimentos estudantis sentam-se à mesa de conversa e deliberam sobre os sentidos e impactos das resoluções seladas. Ao final da reunião, o prefeito Antônio Imbassahy (à época do Partido da Frente Liberal<sup>58</sup>), antes representado pelo seu secretário de transportes, marca presença e, num tom de expectativa em relação ao encerramento dos protestos, faz um apelo aos representantes das entidades estudantis, que "passem a palavra" aos outros estudantes "para desmobilizar" os protestos. Mostra-se "exausto", tal como, do lado de fora da Prefeitura, os policiais já haviam se mostrado.



Fig. 20 e 21 – Assinatura dos acordos e reunião entre representantes municipais e lideranças de entidades estudantis.

<sup>58</sup> Mesmo partido de Antônio Carlos Magalhães, transformado, em 2007, em Democratas (DEM).





Fig. 22 e 23 – Representante da Associação Brasileira de Estudantes Secundaristas e Prefeito Antônio Imbassahy, no momento de sua participação na reunião, em que pede o fim dos protestos.

O fato dos estudantes seguirem mobilizados na Praça Municipal, no momento em que se desenrolava a reunião, prenuncia o modo como reagiriam às decisões tomadas do lado de dentro do palácio da Prefeitura. O documentário de Carlos Pronzato expõe, a partir daí, que a "Revolta do Buzú" seguiria em frente, "apesar" das lideranças e das decisões que tomaram sem o consentimento da massa de estudantes.<sup>59</sup> Vemos, em planos abertos, os estudantes darem continuidade, nas ruas, às mobilizações. Recusam o fim do movimento e explicam o motivo: a pauta principal, a redução da tarifa, não havia sido conquistada. Afirmam (em diferentes cenas de depoimento) que, portanto, não se sentiam representados por aqueles que aceitaram os acordos propostos pela Prefeitura.

Realizada dias depois, a assembleia no Sindicato dos Bancários põe frente a frente membros de entidades estudantis e estudantes contrários ao fim dos protestos. No palco do ginásio do sindicato, a briga pelo microfone dá contornos ao conflito que havia despontado ao fim da reunião na Prefeitura: um participante dos movimentos estudantis controla insistentemente o tempo de fala, atrapalhando os jovens que subiam ao palco para expressar suas opiniões. Apesar desse constrangimento, proliferam discursos de defesa à continuidade das manifestações. Além de captar essa tentativa de controle da assembleia, a partir da posição que a sua câmera assume na platéia do ginásio, Carlos Pronzato colhe alguns depoimentos de estudantes que observavam, analisavam e, em alguns momentos, denunciavam o que se desenrolava no encontro, fornecendo um ângulo de observação dos acontecimentos mais ligado ao

<sup>59</sup> O filme constrói também uma sequência sobre o abuso da violência por parte dos policiais, que contradiz as palavras do prefeito (no fim da reunião) e até mesmo dos membros da oposição, como a vereadora Olívia Santana, que havia elogiado a conduta da polícia.

coletivo de estudantes do que às supostas lideranças. Aqui, a balança que fazia, em *Maio Baiano*, a narrativa pender para o lado das entidades organizadas, parece reordenar sua atenção para conceder mais voz e visibilidade à massa de jovens estudantes que compunha o grosso do público das manifestações. Outros depoimentos, captados do lado de fora do Sindicato, ao final do encontro, corroboram para que notemos a tentativa de controle da assembléia: o de "Grito"<sup>60</sup>, que havia tentado encaminhar uma proposta no microfone e foi barrado por militantes de movimentos organizados (em seu depoimento ao filme, ele faz uma "denúncia do centralismo"), e o de um estudante não identificado, que reivindica o direito de fazer movimento "estudantil" e não "político".



Fig. 24 e 25 – Membro de organização estudantil controla microfone da assembléia no Sindicato dos Bancários.



Fig. 26 e 27 – Pronzato se posiciona em meio à plateia, filmando e ouvindo depoimentos que expõem a tentativa de controle da assembléia por parte das organizações estudantis.

<sup>60</sup> Trata-se de Marcos Grito, militante soteropolitano que fará amizade com Pronzato e irá colaborar com alguns de seus filmes.



A primeira meia hora (aproximadamente) de *A Revolta do Buzú* pode ser vista como uma explicitação das divergências entre os participantes dos protestos e do consequente "triunfo" da força da multidão de jovens que ocupava as ruas (em suma, um embate sobre as formas de organização do movimento). Esse tema aparece com maior clareza em alguns depoimentos, na reação dos estudantes aos acordos feitos com o município, na assembléia no Sindicato dos Bancários. Já no início da segunda metade do filme, o foco se volta às estratégias de ação acionadas pela maioria de estudantes que decide seguir mobilizada. A abordagem das estratégias de ação, por sua vez, se destaca no registro dos bloqueios, passeatas, piquetes, atos e outras iniciativas promovidas pelos estudantes.

No bairro do Costa Azul, na ligação entre as avenidas Otávio Mangabeiras e Magalhães Neto; na Avenida Bonocô; no Iguatemi, centro "novo" da cidade; no Campo Grande, próximo ao Forte de São Pedro, na Avenida Sete de Setembro; na Cidade Baixa; no túnel Américo Simas; na Estação da Lapa, entre outros espaços, a câmera de Pronzato se instala ao rés da rua, entre os estudantes, captando suas formas de agir no interior dos protestos, suas conversas, opiniões e decisões tomadas. Com suas opções formais, nos faz habitar a atmosfera dos protestos que transformaram o cotidiano da capital baiana naqueles dias de 2003, posicionando-nos como testemunhas dos acontecimentos, no "olho do furacão", para usar expressão de Victor Guimarães em outro contexto: um modo de fazer o espectador experimentar, *com o filme*, "(...) uma frequência singular de pulsação da História", constituindo uma "(...) 'modalidade de partilha' de um espaço-tempo em alteração radical" (GUIMARÃES, 2015, p. 155).



Fig. 28 e 29 – Plano geral mostra bloqueio feito pelos estudantes em via próxima à estação da Lapa e, em plano mais fechado, estudantes fazem piquete na região da orla da cidade.

Além dos bloqueios, passeatas, atos, pixações, desenhos, cartazes, ações lúdicas, também são registradas assembleias menos formais do que a que assistimos no Sindicato dos Bancários. Uma assembleia no colégio Iceia mostra estudantes mais à vontade para se expressar. Cenas adiante, na ordenação narrativa proposta pelo filme, vemos uma conversa entre três jovens, em que falam sobre a intervenção do movimento no desfile de 7 de setembro. Mais uma vez próxima de seus corpos e atenta às suas palavras, a câmera do filme documenta o teor de sua conversa. Um deles diz: "Porque muita gente tá querendo a mesma coisa, mas de modos diferentes. Por exemplo, tão querendo impossibilitar a parada militar. Eu acho que a liberdade de expressão tem que ser tanto pra civil quanto pra militar". O outro afirma: "Não é porque eles têm uma opinião contra a gente que a gente não vai deixar eles se manifestar". E o terceiro: "Mas eles também proíbem nosso direito de se expressar. Quando a política tá reprimindo a gente nas ruas e outras coisas, eles também deixam a gente se expressar tranquilamente?". E seguem conversando, fazendo na sequência uma reflexão sobre a atuação da mídia na cobertura aos protestos.



Fig. 30 e 31 – Assembléias e conversas "informais" dos estudantes captadas de perto pela câmera de Carlos Pronzato.

Depois de muitos dias, em circunstâncias variadas (sol e chuva), em horários diferentes (horários de grande circulação de veículos de dia e de noite), contando com a participação de estudantes dos mais variados colégios, destacadamente os públicos (as fardas do São Rafael, Thales de Azevêdo, CEFET, Anísio Teixeira, Odorico Tavares, são algumas entre as que conseguimos identificar ao longo do filme), as manifestações demonstram certo arrefecimento, captado pelo filme de Pronzato. Uma

assembleia esvaziada no Colégio Central, já no fim do documentário, parece expor, ao mesmo tempo, o descrédito em que caíram as entidades estudantis (que a organizaram), mas também a perda de intensidade que atravessava a essa altura o movimento. Apesar de não ter conquistado sua principal pauta, o cancelamento do aumento da tarifa de ônibus municipal, o movimento seguiu combativo até o final. Como exemplo do vigor mantido durante os protestos, Manoel Nascimento lembra de uma situação em que os estudantes ignoraram as sugestões de um membro de uma das organizações estudantis participantes do movimento e apoiaram o bloqueio à Estação da Lapa, lançado como possibilidade por um estudante que toma o microfone (parte da situação é documentada na cena mostrada na imagem abaixo).



Fig. 32 – Estudantes deliberam acerca dos rumos da manifestação.

*A Revolta do Buzú*, através dos procedimentos empregados pelo cineasta para documentar os protestos, torna sensíveis as formas de organização e estratégias de ação do movimento então insurgente, conseguindo captar (nuance decisiva) a divergência dos estudantes mobilizados nas ruas com as lideranças estudantis (atuantes nos gabinetes institucionais). O documentário demonstra como as formas de organização dos estudantes, marcadas por autonomia e horizontalidade, ultrapassaram as hierarquias vigentes nos movimentos estudantis e nas estruturas partidárias que sobre esses movimentos mantinham influência, mostrando também em que medida suas estratégias, voltadas à ação e à participação diretas, foram determinantes nessa ultrapassagem e na força que os protestos adquiriram.

Sobre a importância e o sentido, para as lutas sociais futuras, dessas formas de organização e estratégias de ação, documentadas por Carlos Pronzato no contexto da "Revolta do Buzú", Manoel Nascimento observa:

Os mecanismos de participação no movimento estudantil definiram-se na Revolta do Buzu de uma forma ad hoc e improvisada, no sentido de evitar a formação de uma nova burocracia estudantil nas ruas: as múltiplas assembleias nos bloqueios, o localismo de algumas reuniões, a recusa às entidades gerais, a deslegitimação de comissões formadas pelos aparelhadores do movimento, são sinais do que poderia acontecer nas próximas oportunidades (2016, p. 39).

Para o participante da revolta, a grande característica da jornada de luta que teve lugar em Salvador é precisamente a recusa aos partidos políticos que buscaram se associar e controlar o movimento forjado nas ruas, como PT e PCdoB, recusa às entidades representativas dos estudantes, como UNE, UBES, ABES, DCEs, e, eventualmente, também às entidades de representação local, como CAs, DAs e grêmios estudantis.

### **4.3 Primeiros impactos do filme *A Revolta do Buzú***

A observação feita por Manolo, que se alinha ao que expõe o documentário *A Revolta do Buzú*, não se fundamenta apenas na sua experiência pessoal no interior das manifestações e/ou em sua capacidade individual de avaliação. A certa altura de suas teses, o autor afirma que, naqueles dias de revolta em Salvador, era impossível ter uma dimensão exata dos acontecimentos em curso, bem como uma compreensão mais precisa de seus sentidos, devido ao tamanho que adquiriram e ao fato de que muitos desses acontecimentos se desenrolaram em locais periféricos da cidade, longe do centro e da atenção dos meios de comunicação.

Diante dessas incontornáveis lacunas, foi fundamental para a escrita do texto "Teses sobre a Revolta do Buzú" a cobertura da mídia independente, que realizou um notável trabalho de contra-informação em relação à cobertura da mídia corporativa baiana, esta explicitamente negativa (exemplo do famoso editorial do jornal *Correio da Bahia* do dia 3 de setembro de 2003, intitulado "Chega de Desordem").<sup>61</sup> Dois grupos se destacaram na construção de uma versão dos fatos mais próxima aos

---

<sup>61</sup> Especula-se que o próprio Antonio Carlos Magalhães tenha escrito o editorial, criticando seu correligionário Antônio Imbassahy por "não impor sua autoridade para por fim à desordem e não denunciar a manipulação dos estudantes adolescentes por parte de políticos oportunistas e inescrupulosos, que imaginam ganhos político-eleitorais com o caos" (NASCIMENTO, 2016, p. 43).

estudantes: o jornal *Província da Bahia*<sup>62</sup> e o *Centro de Mídia Independente* (CMI), que terá um papel decisivo na emergência do *Movimento Passe Livre* em outras cidades do país.

Porém, Manoel Nascimento assume também a importância crucial do filme de Carlos Pronzato para a elaboração de suas teses, por ter sido o único a reunir material audiovisual (filmado ainda em VHS) próximo à perspectiva dos estudantes.<sup>63</sup> Nesse ponto gostaríamos de localizar uma primeira contribuição importante do trabalho realizado por Pronzato ao processo de luta do *Movimento Passe Livre*: seu filme ajuda a informar, por dentro, um dos principais testemunhos sobre a "Revolta do Buzú", que será lido e compartilhado por diversos militantes ao redor do Brasil, garantindo sua participação no processo de construção da ideia do *MPL*. Diante das dificuldades de apreensão do fenômeno acima mencionadas, o texto escrito por Manoel Nascimento informa-se fortemente pelas imagens do filme *A Revolta do Buzú*: muitos trechos do texto de Manolo tomam como referência as imagens do filme, seja porque elas ajudaram a refletir de maneira mais consistente sobre alguma característica das manifestações, seja porque possibilitaram trazer novos fatos à luz, que haviam escapado a outros registros.

A relevância que o filme adquire na elaboração do texto "Teses sobre a Revolta do Buzú" havia sido prefigurada, de algum modo, na recepção do público numa exibição do material bruto no "Fórum Gaúcho das Juventudes", ocorrida ainda em 2003. Segundo o Carlos Pronzato,<sup>64</sup> sua viagem ao sul do país foi motivada por um convite para falar sobre o cinema dedicado à intervenção social (àquela altura, alguns filmes realizados por ele já haviam tido repercussão nos círculos militantes do país). Saído da efervescência de lutas que marcara Salvador na segunda metade daquele ano, Pronzato decide apresentar trechos das imagens registradas na "Revolta do Buzú": elas causam grande impacto sobre os jovens gaúchos, que se mostram inspirados pelos eventos ocorridos nas ruas da capital baiana. Por conta dessa recepção entusiasmada, o documentarista decide pedir apoio à Prefeitura de Três de Maio, município onde se desenrolava o encontro, para montar ali mesmo o filme (que

---

<sup>62</sup> Algumas manchetes de destaque à "Revolta do Buzú" publicadas pelo *Província da Bahia* foram "Chame o ladrão!" e "Estudantes levam prefeito a dizer agora o oposto do que disse antes".

<sup>63</sup> Um procedimento recorrente no filme de Pronzato, inclusive, é filmar manchetes de jornais de grande circulação na cidade e a atuação das emissoras de televisão durante os protestos.

<sup>64</sup> Essa informação é revelada pelo documentarista no vídeo "Pronzato – Cineasta Militante (Campinas, 16 de dezembro de 2016)", disponível no youtube no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=bErloAnpxGQ&t=139s>.

meses depois seria visto por Manolo). A recepção do material bruto de *A Revolta do Buzú* num fórum de juventudes engajadas é exemplar do impacto que o filme terá em grupos e ambientes como esse ao redor do Brasil.

#### **4.4 O filme *A Revolta do Buzú*, agente da gênese do *MPL***

Se o documentário vai se revelar um agente fundamental no processo de gênese dos movimentos de luta por transporte no país, protagonizados essencialmente por jovens estudantes, é preciso compreender qual o perfil desses grupos e ambientes que precedem a fundação do *MPL* (para além da conjuntura específica soteropolitana, em que emerge a "Revolta do Buzú"). Nos capítulos anteriores, salientamos que os movimentos sociais urbanos estudados nessa tese ora alinham-se a movimentos atuantes ao longo da ditadura militar e no processo de redemocratização do país (exemplo do Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto, que surge tendo como inspiração fundamental o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra), ora caracterizam-se pela busca por criar outras formas de organização e atuação.<sup>65</sup> Esse é o caso do *Movimento Passe Livre*, criado em forte contraposição ao processo crescente de institucionalização e burocratização vivenciado por muitos movimentos sociais ao longo da década de 1990. Ele foi precedido por comitês formados em diversas cidades do país, a partir dos quais se desdobram os diversos núcleos do *MPL* pelo Brasil.

De modo um tanto esquemático, podemos falar em três matrizes de experiência (por vezes sobrepostas) de onde surgem ou às quais podem ser vinculados os sujeitos que compunham os comitês pelo passe livre no início da década de 2000: juventudes dissidentes de partidos políticos, militantes influenciados pelos movimentos anti-globalização ocorridos na década de 90 fora do Brasil, e sujeitos ligados ao Centro de Mídia Independente, braço nacional do portal de comunicação alternativo criado, justamente, na corrente dos movimentos altermundistas.<sup>66</sup> Essas três "origens" se combinam em cada cidade de um modo específico, eventualmente somando-se a outras possíveis (incluindo-se aí anarquistas clássicos ou pessoas sem experiências prévias de atuação em movimentos sociais), mas constituem referências comuns reconhecidas nos diferentes *MPLs* do país.

---

<sup>65</sup> Há ainda os movimentos que parecer surgir na corrente de um ciclo de lutas mais amplo, combinando a seu modo referências de diversos grupos, caso do Movimento Ocupe Estelita, que estudaremos no quarto capítulo.

<sup>66</sup> Falamos um pouco sobre os movimentos altermundistas e o CMI no capítulo I deste relatório.

No caso de Florianópolis (SC), para tomarmos um exemplo, cidade onde ocorrerão duas importantes revoltas contra o aumento de tarifas de transporte urbano, destaca-se a atuação da Juventude Revolução Independente (JRI). De acordo com Leo Vinícius (2004), autor de livros sobre as "Guerras da Tarifa" de Florianópolis e integrante do *MPL* local, a JRI emerge da desvinculação da Juventude Revolução de uma corrente trotskista chamada "O trabalho", do Partido dos Trabalhadores da cidade. Essa desvinculação deveu-se, entre outros fatores, a uma visão divergente a respeito do sistema eleitoral (mais próxima do anarquismo), aos métodos utilizados no interior dos movimentos (a JRI encaminhava-se para privilegiar a prática do consenso ao invés da centralização decisória) e a concepções distintas de exercício da ética nas atividades políticas.

Em relação à influência dos movimentos anti-globalização ou altermundistas, pode-se afirmar que algumas noções caras a esses movimentos tiveram especial incidência sobre os militantes dos comitês pelo passe livre no Brasil. Destacamos duas delas, intimamente relacionadas: a ideia de democracia direta e o modo como ela se traduz e é alimentada por uma determinada estratégia de ação. A primeira diz respeito à mobilização de sujeitos de uma comunidade em torno de práticas de auto-organização coletiva visando produzir uma vivência alternativa – mais livre, horizontal – de sociedade; a segunda se refere a uma dimensão simbólica ou estética que envolve ações de intervenção ou performances, tais como bloqueios, queimas de objetos, jograis, uso de instrumentos musicais. Uma representaria um vetor para dentro do movimento: oferecer experiências transformadoras, experimentar uma forma de organização igualitária, exercitar de modo mais direto a ideia de democracia. Outra representaria um vetor para fora: ganhar visibilidade, interpelar a opinião pública, conquistar novas adesões e apoios. O movimento anti-globalização de Seattle, no seu enfrentamento da Organização Mundial do Comércio (OMC)<sup>67</sup>, forneceria um caso exemplar de trabalho com essas duas dimensões, inspirador para movimentos autonomistas brasileiros. Sobre o movimento, David Graeber explica:

Por um lado, eles se propuseram a expor a natureza antidemocrática da OMC e instituições semelhantes que, segundo eles, formavam a espinha dorsal de um governo neoliberal mundial irresponsável que buscava o poder de suprimir os direitos democráticos existentes em nome do poder corporativo. Por outro lado, eles estavam

---

<sup>67</sup> Em inglês, World Trade Organization, WTO.

determinados a organizar toda a ação de acordo com os princípios democráticos diretos e, assim, fornecer um exemplo vivo de como uma decisão igualitária e genuína poderia funcionar<sup>68</sup> (GRAEBER, 2009, p. 210).

O Centro de Mídia Independente (CMI), terceiro foco de "origem" do *Movimento Passe Livre* no Brasil, surge exatamente no seio do movimento de Seattle, em 1999, com o nome de *Independent Media Center* (IMC). A proposta fazia convergir as possibilidades tecnológicas de produção de conteúdos da *Internet 2.0* com uma perspectiva de transformação do cidadão em comunicador social em potencial. Algo semelhante ao que mencionamos no capítulo I a respeito do vídeo popular – com a tentativa de retirar o domínio técnico das mãos dos especialistas, de modo a colocá-lo de maneira mais acessível aos movimentos. Mas, no caso do CMI através das ferramentas oferecidas pela internet, notadamente a possibilidade de publicação por fonte aberta: qualquer sujeito poderia produzir seu conteúdo (texto, vídeo, imagem) e veiculá-lo imediatamente no portal, obedecendo à linha editorial do CMI. Esta linha enfatizava assim o caráter independente, não-corporativo, não-comercial e democrático do veículo, associando a esses princípios o imperativo de produção de "(...) conteúdos verídicos e apaixonados" (DE CARVALHO; GOMES; TARGINO, 2010, p. 52).

Embora o CMI não tenha surgido em todos os países na esteira da emergência de novos movimentos sociais, relata-se que, enquanto acontecia o encontro entre FMI e Banco Mundial, no ano de 2000 na cidade de Praga, onde se travou uma importante luta anti-globalização, ocorreu em São Paulo um intenso protesto que teria reunido alguns dos sujeitos que, meses depois, iriam fundar o Centro de Mídia Independente no Brasil (Ibid, 2010). Um dos integrantes destacados do *MPL* São Paulo, Lucas Monteiro, entrevistado no documentário *Por uma vida sem catracas*, de Carlos Pronzato, sobre as Jornadas de Junho de 2013 (discutido mais à frente), ajuda a formar e começa a participar do *Movimento Passe Livre* através da atuação no Centro de Mídia Independente de São Paulo.

---

<sup>68</sup> No original: "On the one hand, they set out to expose the undemocratic nature of WTO and similar institutions that, they felt, together formed the backbone of an unaccountable world neoliberal government that sought the power to suppress existing democratic rights in the name of corporate power. On the other hand, they were determined to organize the whole action according to direct democratic principles and thus provides a living example of how genuine egalitarian decision make might work. When dealing with global institutions".



É no interior dos círculos e grupos militantes formados a partir dessas matrizes de experiência, nos quais o debate sobre transporte urbano já era de alguma maneira travado e algumas lutas contra aumentos de tarifa já se insinuavam, que o documentário *A Revolta do Buzú* passa a ser amplamente visto e discutido. Gostaríamos de trazer à luz a partir de agora uma série de situações em que isso ocorreu e que ajudam a dar materialidade, no plano da tese, a algo expresso em diferentes ocasiões por militantes do *MPL*: o fato do filme *A Revolta do Buzú* ter sido determinante na própria criação do *Movimento Passe Livre* no Brasil, participando como um importante agente, entre outros, do processo de gênese do movimento. Para além das contribuições pontuais que o documentário já vinha oferecendo aos grupos interessados na questão do transporte (como na elaboração do texto "Teses sobre a Revolta do Buzú"), vamos tomá-lo como uma intervenção fundamental do trabalho de Carlos Pronzato sobre o curso histórico da luta por passe livre e transporte urbano no Brasil, explorando os desdobramentos disso nos processos de organização e elaboração de formas de ação do *MPL*.

O documentário tem incidência, primeiramente, na eclosão de outra intensa revolta contra o aumento da tarifa, a "Revolta da Catraca" ou "Guerra da Tarifa", em Florianópolis, em 2004, um ano depois da "Revolta do Buzú". Mencionamos que um dos principais grupos responsáveis por impulsionar a formação do *MPL* em Santa Catarina, como em algumas outras cidades, foi a Juventude Revolução Independente (JRI). Seus participantes, no mais das vezes integrantes do grupo que puxava a Campanha pelo Passe Livre na cidade, foram responsáveis por levar e promover exposições seguidas de debates do documentário *A Revolta do Buzú* nos grêmios estudantis e escolas de toda Florianópolis, num esforço de divulgação e disseminação das ideias e práticas realizadas em Salvador.

Um valioso texto de Carolina Cruz, que mais tarde se integraria ao *Movimento Passe Livre* de Florianópolis, dá conta de uma dessas numerosas ocasiões. Carolina relata que, ainda no final de 2003, havia reativado, junto com outros colegas, o grêmio estudantil do Colégio de Aplicação, ligado à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Na entrada do ano seguinte, os membros do grêmio decidiram se mobilizar em torno da organização de uma semana crítica sobre a ditadura militar. Numa das reuniões preparatórias para o evento, os estudantes se depararam com a notícia de jornal sobre o aumento da tarifa de transporte de ônibus, previsto para alguns dias adiante, o que deflagra uma discussão sobre o assunto e resulta num

encaminhamento que previa o contato com participantes da Campanha pelo Passe Livre. Coincidentemente, bate à porta do grêmio nesse mesmo dia um integrante da Campanha, que proporia a eles uma atividade:

Após essa reunião continuamos na sala do grêmio para organizar as atividades da semana do golpe, quando apareceu por lá um menino cabeludo e magro, do grêmio estudantil do CEFET (antigo Centro Federal de Educação Tecnológica, atual Instituto Federal de Educação de Santa Catarina, IFSC) e também integrante da Campanha pelo Passe Livre (...) Era o Raoni, ele vinha nos propor a exibição do filme *A Revolta do Buzu*, de Carlos Pronzato, no C.A.. Ele passou a tarde lá com a gente. Ficamos horas viajando na coincidência dele ter aparecido por lá justamente no dia em que o Passe Livre havia sido tema da reunião. Combinamos então de colocar o filme na programação do nosso evento (CRUZ, 2014, p. 51).

*A Revolta do Buzú* teve exibição programada para o encerramento da semana de crítica ao golpe militar de 1964, organizada pelos secundaristas do Colégio de Aplicação de Florianópolis. Palestras e oficinas fizeram parte do evento e o sindicato dos professores da Universidade Federal de Santa Catarina emprestou o telão para a exibição do filme, pois o auditório do colégio não comportaria todas as turmas, sendo decidido que a sessão seria realizada num espaço mais amplo. Participantes da Campanha pelo Passe Livre foram convidados para o debate. Carolina Cruz detalha em seu relato a recepção dos estudantes e a sua própria:

Foi incrível como todos ficaram até o horário normal de término das aulas. E mesmo depois do sinal bater, o auditório continuou cheio durante o debate. Acredito que ter assistido ao filme no contexto daquela semana, na qual falamos muito sobre a resistência à ditadura e inclusive conversamos com militantes que haviam participado da *Novembrada* fez toda a diferença. Estávamos muito sensíveis ao tema das lutas sociais, e ver que elas continuavam pulsando nas ruas, feitas por estudantes como nós, foi emocionante. Eu me lembro até hoje do frio na barriga e dos pelos do braço arrepiados ao ver no telão milhares de secundaristas tomando as ruas de Salvador e parando a cidade. A vontade era de sair do auditório naquele instante e fazer o mesmo (Ibidem, p. 52).

Segundo Carolina, na esteira dessa recepção impactante ao filme, o debate foi intenso e o principal aprendizado tirado dele dizia respeito à necessidade de uma organização que evitasse a apropriação de um movimento autônomo por entidades representativas ou partidos políticos. Marcados por essa sessão e pelas discussões que

ela provocou, os secundaristas fundam imediatamente depois uma espécie de comitê da Campanha do Passe Livre no interior do Colégio de Aplicação.

Com a confirmação do aumento da passagem em junho daquele ano (2004), estudantes mais velhos ligados à Campanha decidem acampar no campus universitário, para poderem sair em caminhada junto com os secundaristas que tinham formado o comitê no Colégio de Aplicação. O trajeto seguiria pelas ruas da cidade até o centro, onde universitários e secundaristas se juntariam a grupos advindos de outros locais num só protesto. Com o início efetivo da campanha, no dia combinado, eles partiram em direção à região centro sul, onde chegaram ao terminal central de passageiros da cidade (TICEN), bloqueando uma de suas entradas no exato momento em que a outra já havia sido bloqueada por estudantes de colégios do centro. De acordo com mais de um relato dos militantes, esse episódio, pela demonstração de força dos estudantes e pela repercussão que produziu, marca, factualmente, o início da primeira "Revolta da Catraca" ou "Guerra da Tarifa" em Florianópolis.

De fato, Leo Vinícius, militante que se integraria ao *MPL* Floripa na passagem de 2004 para 2005, testemunha dos dias de revolta, destaca a importância da participação dos secundaristas no impulso à primeira onda de protestos. Segundo ele, a maioria dos manifestantes que se concentravam em frente ao TICEN era tão jovem que a mídia caracterizou o movimento como composto essencialmente por estudantes, embora outros grupos políticos da cidade (como a JRI) o integrassem. Leo Vinícius afirma: "Eles realmente foram parte fundamental do movimento, sua linha de frente, principalmente nas manifestações que ocorreram no centro da cidade" (VINICIUS, 2004, p. 31). Carolina Cruz, exemplo de trajetória de luta tomado anteriormente, participa das duas revoltas como secundarista, e só não viaja para a fundação oficial do *MPL* no Fórum Social Mundial de Porto Alegre em 2005 porque não obtém autorização dos pais.

Mas o documentário *A Revolta do Buzú* teve impacto e ajudou a impulsionar as revoltas em Florianópolis não apenas a partir do interior dos círculos secundaristas: o início da Campanha pelo Passe Livre em 2004 foi marcado pela exibição do filme. Ainda de acordo com o relato de Leo Vinícius, o filme era a "atração principal" daquele evento de lançamento da campanha, no Centro Integrado de Cultura (CIC). Aproximadamente quarenta pessoas estiveram presentes na exibição, a maioria delas muito jovens. No debate que se seguiu à sessão, a discussão se concentrou sobre as razões do movimento soteropolitano não ter conseguido alcançar sua principal meta, a

revogação do aumento da tarifa de ônibus, o que envolveu a discussão sobre erros e acertos da "Revolta do Buzú", insuficiências que precisavam ser superadas etc.

A partir desse dia, 5 de março de 2004, *A Revolta do Buzu* seria exibido "(...) em escolas de toda Florianópolis e a JRI/Campanha pelo Passe Livre se esforçaria como nunca para organizar e criar esse movimento" (VINICIUS, p. 26, 2004). Trata-se do momento em que o filme alcança expressivamente o público estudantil, incluídos os secundaristas do Colégio de Aplicação. As sucessivas exibições e debates do documentário de Carlos Pronzato ajudaram a contaminar os jovens de Florianópolis com o mesmo espírito ou estado de ânimo rebelde nutrido pelos jovens de Salvador um ano antes, auxiliando também na tomada de consciência acerca da importância da ação direta (uso de bloqueios, barricadas e outras intervenções urbanas), bem como no amadurecimento da defesa de uma organização horizontal, autônoma, sem lideranças e sem dependência de entidades representativas ou partidos. Além disso, permitiram a discussão de questões mais amplas relacionadas ao transporte urbano no Brasil. *A Revolta do Buzú* se colocava como importante agente e ferramenta de luta de toda uma juventude pela melhoria das condições de vida em Florianópolis, o que aconteceria também em outras cidades do país.

A "Guerra da Tarifa" de 2004 em Florianópolis envolveu protestos nos terminais de passageiros, operações catraca-livre, bloqueios nas pontes que dão acesso à ilha, fechamento de avenidas, ocupações de espaços públicos, protestos na Câmara de Vereadores e no Núcleo de Transportes da cidade, além de outras iniciativas mais ou menos espontâneas realizadas no calor dos acontecimentos. Como em Salvador, o movimento cresceu dia após dia, assumindo uma forma semelhante à dos protestos na capital baiana e ganhando, aos poucos, novos apoios da população: de um comitê criado por mães e pais de participantes do movimento até instituições como a OAB, cuja colaboração jurídica auxiliou na revogação do aumento da tarifa. Já a "Guerra da Tarifa" de 2005 veio na esteira do processo do ano anterior. Embora não tenha logrado alcançar a mesma intensidade da revolta de 2004, enfrentando, inclusive, maiores dificuldades para lidar com um aparato policial mais disposto à repressão (e para formular estratégias de ação eficazes diante de um Estado mais preparado para enfrentar os protestos), a revogação do aumento foi mais uma vez conquistada.

Partiu dos envolvidos com a Campanha Pelo Passe Livre de Florianópolis (CPL), organização que esteve à frente das duas "Revoltas da Catraca", a iniciativa de

convocar um encontro nacional para articular as lutas por transporte, ainda em 2004. Ele ocorre no mês de julho na capital de Santa Catarina e conta com a participação de militantes de diversos estados. A resolução final institui uma campanha nacional pelo passe livre, com um calendário de ações previstas para acontecer nos meses seguintes. Um dos trechos do documento, emblemático da energia que nutria os militantes nesse período de gênese do *MPL* no Brasil, é citado por Marcelo Pomar, integrante da Campanha pelo Passe Livre de Florianópolis: "Todos demos o sangue pela vitória dessa atividade, pois ela vai desencadear um processo de revoltas simultâneas jamais vistas no Brasil" (POMAR, 2013, p. 11).

Tais processos, seus desdobramentos e os modos como o filme realizado por Carlos Pronzato deles participa, alterando o curso dos acontecimentos, desembocam na fundação oficial do *Movimento Passe Livre* no Brasil, no início de 2005. O Comitê pelo Passe Livre de Florianópolis convoca uma plenária para acontecer no Fórum Social Mundial de Porto Alegre, num espaço do evento dedicado a experiências Zapatistas e piqueteiras, chamado "Caracol Intergaláctico". A experiência de Salvador foi fundamental nas discussões durante essas plenárias, como afirma Lucas Monteiro (o "Legume"), integrante do *Movimento Passe Livre* de São Paulo: "Foram três dias (...) discutindo princípios e contando experiências, até chegar a uma plenária final na qual se decidiu os princípios [organizativos] do movimento" (CARLOTTO, 2013, pág. 3). Ele resume: "Se decidiu a *horizontalidade*, a *autonomia*, o *apartidarismo* e a *independência*" (Ibidem, 2013, p. 3).

A publicação do primeiro Jornal do *MPL*, em outubro de 2005, sistematizava esses princípios consensuados no Fórum Social Mundial, apresentando as pautas, formas de organização, estratégias de ação, objetivos, canais de comunicação, entre outros pontos fundamentais de funcionamento do movimento ora criado. O Movimento Passe Livre se declara então "autônomo, independente e não-partidário", mas não apartidário, aceitando a composição com outros movimentos numa eventual frente de luta, desde que tal composição se desse em função de pautas comuns; declara-se igualmente um "movimento social horizontal", "sem direções centralizadas", e organizado através de "apoio mútuo e um pacto federativo", o que dava liberdade deliberativa e decisória para os diferentes *MPLs* espalhados pelo Brasil. Além disso, apresentava a luta pelo passe livre estudantil como uma luta "sem fim em si mesma", tomando-a como ponte para uma luta mais ampla por transporte "verdadeiramente público", já sinalizando para uma característica de valorização dos

processos formativos e meios de luta, em detrimento de uma busca voltada apenas para resultados institucionais ou legais, bem como para a abordagem anti-capitalista do movimento.

## o que é o MPL



### princípios gerais

O Movimento Passe Livre é um movimento autônomo, independente e apartidário, mas não anti-partidário. Nossa disposição é de frente única, mas com os setores reconhecidamente dispostos à luta pelo passe livre estudantil e pelas nossas perspectivas estratégicas. Os documentos assinados pelo movimento devem conter o nome Movimento Passe Livre, evitando, assim, as disputas de projeção de partidos, entidades e organizações.

O MPL é um movimento social horizontal, ou seja, sem direções centralizadas, organizado através de apoio mútuo e um pacto federativo. Cada MPL local respeita os princípios do movimento, todos decididos através do consenso, e tem ampla autonomia de ação. A articulação nacional acontece através de um Grupo de Trabalho, formado por pessoas indicadas pelos MPLs locais. Para participar do MPL o grupo interessado deve enviar uma carta de apresentação demonstrando concordância com os princípios que guiam o movimento.

A luta pelo passe livre estudantil não tem fim em si mesma e não pode acarretar em aumento nas tarifas de ônibus. Ela é o instrumento inicial de debate sobre a transformação da atual concepção de transporte coletivo urbano, rechaçando a concepção mercado lógica de transporte e abrindo a luta por um transporte público, gratuito e de qualidade, para o conjunto da sociedade; por um transporte coletivo fora da iniciativa privada.

O dia nacional de lutas é o 26 de outubro. As manifestações têm a perspectiva de acontecer simultaneamente, no mesmo horário e em todo o Brasil, com vistas a projetar e fortalecer nacionalmente o Movimento Passe Livre.

O MPL - Movimento Passe Livre é um movimento social autônomo que luta por um transporte **verdadeiramente público**, de acesso a todas as pessoas, sem exclusão social.

Defendemos que o transporte coletivo deve ser subsidiado pelas prefeituras de cada cidade, a partir de uma melhor distribuição do orçamento municipal, que atenda às reais necessidades das pessoas. O dinheiro para a implementação do passe livre pode por exemplo vir de impostos progressivos - aqueles pagos pela parcela mais rica da população - como multas de trânsito, cartão zona azul e IPVA - imposto sobre a propriedade de veículos automotores.

Neste momento, lutamos pelo passe livre estudantil, que já é realidade em cidades como Rio de Janeiro e Curitiba. A longo prazo, nosso objetivo é municipalizar todo o transporte coletivo, com a participação das pessoas neste processo.

\*Nestas páginas de referência e contatos dos grupos que já enviaram carta de adesão ao MPL, há pessoas lutando pelo passe livre e usando o nome MPL em muitas cidades além destas, mas optamos por respeitar nosso processo formal.

notícias sobre as jornadas de luta:  
<http://www.midiaindependente.org>  
 notícias sobre transporte na grande mídia:  
<http://xitiitransporte.blogspot.com>  
 MPL Blumenau:  
[passelivreblumgrupos.com.br](http://passelivreblumgrupos.com.br)  
 página do MPL Distrito Federal:  
<http://vidasemtaracas.blogspot.com>  
 e-mail: [passelivre@grupos.net](mailto:passelivre@grupos.net)  
 MPL Florianópolis:  
[mpl.floripa@grupos.com.br](http://mpl.floripa@grupos.com.br)  
 página do MPL Fortaleza - Mãe Camilé:  
<http://www.passelivreemara.cjb.net>  
 e-mail: [passelivre@grupos.com.br](mailto:passelivre@grupos.com.br)  
 página do MPL João Villel:  
<http://mpl.jv.blogspot.com>  
 e-mail: [mpl.jv@gmail.com](mailto:mpl.jv@gmail.com)  
 página do MPL Salvador:  
<http://www.passelivresalvador.cjb.net>  
 e-mail: [mpl-salv@lists.ruemp.net](mailto:mpl-salv@lists.ruemp.net)  
 MPL São Paulo:  
[mpl-sp@riseup.net](http://mpl-sp@riseup.net)  
 página nacional:  
<http://mpl.org.br>  
<http://www.mpl.org.br>



Imagem em domínio público. O conteúdo não deve ser usado para fins comerciais sem autorização.

**MPL**  
 movimento  
 passe livre

# JORNAL

número um | semana nacional de luta | outubro 2005

Fig. 33 – Imagem da primeira edição do Jornal do Movimento Passe Livre.

Quando afirmamos que o documentário *A Revolta do Buzú* foi amplamente visto e debatido em diferentes cidades do Brasil não se trata de um exagero para ressaltar a "efetividade histórica" (BRENEZ, 2011) do filme junto aos processos de luta por transporte no país. Ao destrinchar a tese de que a disputa (pelo direcionamento dos protestos), que havia se dado nas ruas de Salvador, se dava posteriormente "(...) na escrita da História" (2016, p. 42), Manoel Nascimento revela uma ocasião, ainda em 2004, em que o filme de Pronzato foi exibido em Brasília. A sessão aconteceu no contexto de realização do Encontro de Grupos Autônomos do Distrito Federal e ilustrou o argumento do militante de que todas as correntes políticas envolvidas com o acontecimento buscavam assumir sua "autoria". Na cidade, que irá

abrigar um dos *MPLs* mais destacados e combativos do Brasil, a que iremos dedicar algumas linhas à frente, o filme *A Revolta do Buzú* terá também notável repercussão.

Na ocasião mencionada, enquanto o documentário se desenrolava no telão em frente ao espaço "Dois Candangos" da Universidade de Brasília (UnB), integrantes da União da Juventude Socialista (UJS), organização que havia participado das manifestações em Salvador, reivindicavam em voz alta o protagonismo nos protestos, entusiasmados com as bandeiras do movimento que apareciam no início do filme e supostamente comprovavam tal hipótese. Reconheciam colegas de organização nas imagens (um deles, Augusto de Oliveira, entrevistado por Pronzato) e assim negavam a chamada "espontaneidade" atribuída aos acontecimentos. Contudo, afirma Manolo (NASCIMENTO, 2016, p. 43), "foram desmentidos pelas cenas imediatamente posteriores, que mostravam, na assembléia do dia 4 de setembro, a deslegitimação da autoconstituída comissão de negociação. Irritaram-se e começaram a discutir" (lembramos da estratégia de Pronzato de posicionar sua câmera em meio à "plateia" da assembleia e colher alguns depoimentos de estudantes críticos às entidades organizadas). Também no sentido abordado pelo militante em sua sétima tese, referente à disputa pela escrita da história, *A Revolta do Buzú* participava ativamente dos processos de luta por transporte.

O Encontro de Grupos Autônomos de que Manolo participara em 2004 já havia acontecido um ano antes, reunindo diversos movimentos autônomos e anarquistas do DF e atraindo novos militantes (estudantes, sobretudo) que nunca haviam se inserido em movimentos sociais, por não se identificarem com as formas de fazer política tal como praticadas em partidos e organizações não-governamentais. Foi o caso de Leila Saraiva (a "Leiloca"), que participou de algumas atividades do encontro e, exatamente entre 2003 e 2004, compareceu à sua primeira reunião do grupo que se formalizaria pouco tempo depois como *Movimento Passe Livre*, àquela altura sendo gestado (PANTOJA, 2017). Em crônicas etnográficas escritas a respeito da história do movimento em Brasília, a militante detalha:

Foi daquele mesmo encontro que saiu a chamada Convergência de Grupos Autônomos (CGA) e ao menos duas ideias: a de montar uma frente de atuação autônoma contra o Acordo de Livre Comércio das Américas (ALCA) e a de dar início a uma organização que lutasse pelo Passe Livre Estudantil, inspirada nas revoltas, da Catraca e do Buzú (...). Foi daí que resultou o panfleto

que recebi em minha escola, e que me convenceu a estar naquela reunião (PANTOJA, p. 36).

Essa e outras reuniões realizadas naquele ano em Brasília, com o tema do transporte público, em que se cruzam as trajetórias de futuros militantes como Leila Saraiva, colaboraram para que, quando a notícia sobre o aumento da passagem de ônibus começou a circular na cidade, os militantes já estivessem preparados para travar uma luta para barrar a medida. Eles haviam identificado um ciclo: greve dos rodoviários contra os baixos salários e condições adversas de trabalho, repercussão na opinião pública, reclamação dos empresários de que não poderiam arcar com os aumentos de salários, pressão sobre as empresas, difusão gradual de boatos sobre um possível aumento da tarifa como suposto meio de equilibrar as contas e, finalmente, aumento da passagem. Foi assim que, em 2005, se iniciou uma campanha contra o aumento da passagem, antes mesmo que ele fosse oficialmente anunciado.

Carlos Pronzato é convidado a participar de uma das atividades desenvolvidas ao longo dessa campanha. A reverberação de seu filme havia sido também ali muito intensa, como revela Leila Saraiva: "Além dos contatos e histórias que escutamos de quem havia participado da revolta, a forma como contamos e entendemos essa revolta foi significativamente moldada junto ao filme de mesmo nome, de Carlos Pronzato" (PANTOJA, 2017, p. 70). As palavras da militante reforçam a importância do filme no duplo sentido que vínhamos tentando delinear: no processo de gênese e na constituição da identidade do *MPL*. Leila já tinha revelado (no início de suas crônicas) que as revoltas de Salvador e Florianópolis haviam sido decisivas na sua aproximação pessoal aos grupos autônomos do Distrito Federal (algo que registramos na trajetória de outros militantes, anteriormente), em razão das formas renovadas de ação política que apresentaram, mas, no trecho citado acima, ressalta de maneira mais evidente a relevância do filme no processo de formação e consolidação do *Movimento Passe Livre* na cidade.

#### **4.5 O *distúrbio está só começando* (2005)**

A visita de Carlos Pronzato ao *MPL-DF* durante a campanha tem seus rumos alterados, no entanto, pela radicalização das iniciativas do movimento. Essa radicalização faz com que o documentarista, aproveitando a sua presença na cidade, comece a registrar os principais atos da campanha. O mais importante deles é o



protesto na rodoviária, que produz intenso tumulto e expressiva repercussão nos meios de comunicação do DF, acontecimento em torno do qual a maior parte das imagens produzidas para o filme se concentra. O material filmado por Pronzato nessa ocasião irá compor o documentário *O distúrbio está só começando* (2005). Um letreiro no início do filme apresenta o panorama de lutas disparadas pelo movimento naqueles dias de 2005, uma espécie de prenúncio da combatividade desenvolvida pelo *MPL-DF* nos anos seguintes:

O Movimento Passe Livre-DF iniciou em 24/06/2005 uma jornada de lutas contra o aumento das passagens de ônibus, reivindicando também o passe livre para estudantes e desempregados/das e a reestruturação radical do sistema de transportes públicos. Manifestações descentralizadas e simultâneas ocorreram em vários pontos do Distrito Federal e suas principais vias foram bloqueadas.

As estratégias de ação do movimento na campanha foram definidas na etapa de planejamento das manifestações, sendo estabelecidas de antemão à execução prática dos atos. Elas mostram uma clara inspiração dos métodos empregados em Salvador e Florianópolis e uma consciência sobre seus possíveis impactos e reverberações no processo de luta em torno do transporte. O filme *O distúrbio está só começando* imprime também um estilo próximo do elaborado em *A Revolta do Buzú*. Acompanhamento dos atos promovidos pelo movimento, imagens tomadas das ruas, na companhia dos estudantes, das passeatas, bloqueios, cartazes, cânticos de luta, conversas, discussões etc. Alternância, através de uma montagem dinâmica, da abordagem dos vários atos nas diferentes localidades.



Fig. 34 e 35 – Pronzato registra bloqueio de avenida do eixo central de Brasília feito por militantes.

Mas o estilo predominante em *A Revolta do Buzú* é deslocado para uma condução narrativa ainda mais rápida, que resulta menos informativa (pois se detém apenas brevemente sobre cada situação). O caráter informativo perde força também em razão de outros procedimentos utilizados no filme, como a opção, em algumas cenas, pela trilha musical em detrimento do som direto das ruas. *O distúrbio está só começando* apresenta intervenções mais incisivas na banda sonora, a exemplo da trilha *rock'n roll* (do gênero *punk rock*) usada para indicar a iminência de ações policiais de repressão, quando estes aparecem em cena (e, eventualmente, também para sugerir um teor de energia presente nos protestos dos militantes). Tal deslocamento pode guardar relações com o arranjo de produção colocado em prática no filme. Enquanto as imagens do documentário foram feitas por Pronzato, a montagem foi compartilhada com membros do Centro de Mídia Independente de Brasília. Assumindo a tarefa técnica da edição, os militantes do CMI a realizaram a partir de um diálogo com o documentarista.



Fig. 36 e 37 – Imagens de cenas sobre as quais incidem trilha musical *punk rock* que enfatiza teor de energia da ação policial.

Se as imagens das ações do *MPL* evidenciam que as estratégias de atuação foram conscientemente planejadas, nelas vemos também que a composição do movimento era de militantes ainda muito jovens (a maioria presente nas passeatas aparece com fardas de colégio). Notamos assim o caráter nascente do movimento. Por outro lado, esse perfil predominante se combina com a participação pontual de reconhecidos militantes de movimentos autônomos de Brasília, componentes de uma

geração que anos depois ocupou a Câmara Distrital no movimento "Fora Arruda".<sup>69</sup> Juntos, secundaristas e universitários formavam uma frente de luta que, embora não tão numerosa (como mostram as imagens utilizadas acima), mostrava-se fortemente disposta a "incomodar", como sugere o título do filme.

Alguns desses jovens aparecem não apenas em meio ao coletivo de manifestantes, mas também oferecem depoimentos ao filme. Num primeiro momento, em que são documentados protestos em diferentes locais da cidade, esses depoimentos são inseridos de modo pontual na estrutura narrativa. À medida que o filme – e as manifestações – avançam para se concentrar no ato principal, no espaço da rodoviária (primeiro em seu entorno e depois no interior), as cenas de depoimento se tornam mais numerosas. Numa espécie de ponto de transição entre as sequências anteriores à rodoviária e as sequências que se desenrolam ao seu redor, momento em que os militantes reorganizam-se, situa-se o importante depoimento de um deles, que enfatiza o caráter autônomo do movimento, devotado à organização e ação diretas:

(...) nós tamo aqui mobilizando, com o pessoal do DF inteiro, pra vir, paralisarmos essas ruas e iniciarmos essa jornada de luta. Ela não acaba agora, nós sabemos que qualquer negociação que o governo quiser fazer com a gente, nós vamos fazer é nas ruas e não em gabinete, e não em uma secretaria. Porque a luta se desenvolve na rua, com mobilização popular e de todo mundo.

Trata-se do momento em que os diversos grupos que realizavam protestos descentralizados em locais estratégicos de Brasília se reúnem na rodoviária da cidade ("pessoal do DF inteiro"). É uma situação de muita tensão com a polícia (aqui, o filme usa novamente uma trilha musical *punk* para sublinhar os momentos de repressão policial) e de visibilidade do protesto para a população trabalhadora, que circulava pelo terminal para tomar ônibus. Apesar da condução narrativa mais rápida, a câmera permanece próxima dos corpos e da perspectiva dos manifestantes: além dos depoimentos, registra diversas falas proferidas em reuniões improvisadas, posicionando-se nessas cenas como uma espécie de interlocutora dos militantes, à escuta de suas palavras, "compondo com eles" as assembleias que se desenrolavam em plena rua.

---

<sup>69</sup> O "Fora Arruda" foi motivado pelo mesmo escândalo de manipulação do painel do Senado Federal que deu origem ao chamado "Maio Baiano", registrado por Pronzato no filme já mencionado nesse capítulo. Em Brasília, ele se volta contra o político José Roberto Arruda.

Se o uso de bloqueios é ostensivo, como aconteceu nas revoltas de Salvador e Florianópolis, nota-se também importantes variações a essa prática, em que os manifestantes ampliam o uso de estratégias antes usadas de maneira mais tímida ou até lançam mão de novas estratégias. São exemplos as performances artísticas, o uso sistemático de bateria musical, encenações teatrais e outras ações mais lúdicas ou estéticas, assim como a utilização da prática do jogral, uma forma de divulgação dos acontecimentos e encaminhamentos tomados nas assembleias improvisadas em meio aos protestos.



Fig. 38 e 39 – Percussão improvisada sobre a qual se inscreve método de luta dos militantes e jogral registrado por Pronzato, em que Leila Saraiva fala ao microfone.



Fig. 40 – Militante puxa jogral em ato na rodoviária de Brasília.

Ao final do filme, é exatamente Leiloca, autora das crônicas citadas anteriormente, que aparece puxando um jogral em meio à manifestação na rodoviária. Ela divulga as páginas do Centro de Mídia Independente, parceiro de Pronzato na realização do filme e principal divulgador das ações dos movimentos sociais na cidade, e do *Movimento Passe Livre* do Distrito Federal. Não por acaso, o vídeo seria montado e publicado imediatamente depois dessas manifestações na página do CMI, no dia 27/06/2005, obedecendo a um sentido de urgência que marcava a campanha contra o aumento da passagem.

Não temos informações precisas sobre a repercussão do filme, exibições e debates, possíveis usos nas atividades do *MPL*. Por outro lado, desdobramento que nos parece importante mencionar, o CMI Brasília realiza no ano seguinte o documentário *O distúrbio já começou*, dessa vez sem a participação do documentarista Pronzato, sobre a campanha comandada pelo *Passe Livre* em 2006. Além disso, muitos dos materiais utilizados tanto no primeiro como no segundo filmes foram retomados no documentário *Ressurgentes – um filme de ação direta* (2014, DF), de Dácia Ibiapina, que elabora uma espécie de síntese histórica do trabalho dos movimentos autonomistas de Brasília nos cerca de dez anos que separam a emergência pública desses movimentos e das Jornadas de Junho de 2013.

Até este ponto, podemos afirmar que o trabalho de Carlos Pronzato junto ao *Movimento Passe Livre* no Brasil incidiu na luta travada pelo movimento dando suporte à discussão sobre o transporte urbano no Brasil, suscitando mobilizações que desembocaram na gênese do *Movimento Passe Livre* e participando da constituição da identidade do movimento. Essas são incidências ativas, que, por exemplo, resultam no convite ao realizador para participar da campanha no DF e na parceria no documentário *O distúrbio está só começando*, que inaugura outras formas de colaboração, como a realização através de um arranjo de produção que envolve documentarista e militantes, e a produção de obras cujo intuito é dar visibilidade às lutas locais dos diversos *MPLs*.

#### **4.6 *MPL-SP*: uso pedagógico do audiovisual, processos e resultados**

Também na atuação do *Movimento Passe Livre* de São Paulo verificamos um trabalho sistemático com as imagens produzidas por Carlos Pronzato. Mas no caso do núcleo paulista, destaca-se o trabalho com o audiovisual para disparar processos formativos e pedagógicos em torno da pauta do transporte e da luta a ela relacionada, possibilidade explorada, sobretudo, em atividades desenvolvidas em escolas. Ela se

alinha e dá continuidade ao modo como as imagens já vinham sendo trabalhadas em outros lugares do país, mas é potencializada pela dimensão processual de aprendizado pela luta que o movimento cultivou de maneira particularmente forte na capital paulista.

É, entre outras razões, como resultado desse processo gradativo (de que fazem parte atividades formativas do movimento), que eclodem as Jornadas de Junho de 2013, iniciadas em São Paulo pelo *MPL* atuante na cidade. Numa entrevista sobre os fatores que favoreceram a emergência das Jornadas, situada no início do documentário *Por uma vida sem catracas* (realizado por Carlos Pronzato logo após as manifestações), Lucas Monteiro destaca precisamente a possibilidade que o documentário *A Revolta do Buzú* ofereceu aos membros do *MPL-SP* de desenvolverem trabalhos de base, discutindo tanto questões amplas ligadas ao transporte urbano quanto formas de organização que poderiam ser utilizadas para enfrentá-las. Ele afirma: "(...) eu acho que isso foi muito bem documentado no seu vídeo, Pronzato, que é o *Revolta do Buzú*. E a gente usou muito esse vídeo, fazendo trabalho de base, fazendo atividade em escola".

De fato, assim como em Florianópolis, a trajetória do *MPL* em São Paulo esteve fortemente ligada ao ambiente secundarista, seja a partir de uma crítica às políticas estudantis tal como praticadas no início dos anos 2000, seja propriamente através de tentativas de reinvenção dessas práticas. Paulo Roberto Spina (2016), em trabalho integralmente dedicado ao *MPL-SP*, explica que as críticas ao movimento estudantil colaboraram tanto na construção da identidade do movimento na cidade como no recrutamento de jovens secundaristas nas atividades em escolas. Uma das fontes principais dessa postura estaria localizada na experiência da Poligremia, tentativa de unificação de experiências autônomas de grêmios e centros acadêmicos, surgida sob influência do já mencionado protesto pela Ação Local por Justiça Global, ocorrido em 2000 na cidade de São Paulo, na esteira das manifestações altermundistas da virada do milênio.

No texto escrito por Caio Martins, Leonardo Cordeiro, Luiza Mandetta e Marcelo Hotimsky para o portal Passa Palavra (em 21/06/2012), citado por Paulo Spina e intitulado "A experiência da Poligremia - autocrítica em busca de um sentido histórico no movimento secundarista",<sup>70</sup> os autores explicam que a Poligremia remetia

---

<sup>70</sup> Acessível no link: <http://passapalavra.info/2012/06/60822/>

a uma articulação de grêmios que teve lugar ao menos duas vezes na cidade ao longo da década de 2000, sendo a primeira ocorrida em confluência com os protestos anti-globalização. Embora provocada em 2000, essa experiência só veio a tomar corpo em 2001, a partir da articulação de alunos de colégios particulares descritos pelos autores como "de tradição pedagógica crítica". Isso significou o aprofundamento das discussões sobre autogestão já existentes entre os estudantes, influenciando outras escolas e grêmios na adoção de modelos de organização pautados em assembleias "abertas e horizontais", processo que duraria cerca de um ano. Em 2006, os grêmios dos mesmos colégios envolvidos na primeira experiência da Poligremia retomam a ideia, precisamente a propósito da luta contra o aumento da tarifa na cidade, articulando-se a estudantes da região do Butantã nos protestos, notadamente no bloqueio da Ponte Eusébio Matoso, que reuniu cerca de 200 pessoas.

Nesse segundo momento, batizado de "Poligremia Pindorama", e transcorrido, sobretudo, no decorrer do ano de 2007, foram realizadas diversas discussões sobre temas como a redução da maioria penal e a privatização da empresa Vale do Rio Doce (em ocasião de plebiscito popular proposto por sindicatos e movimentos sociais). Novamente dissolvida (a dificuldade principal parecia se concentrar no desafio dos mais velhos compartilharem os acúmulos da luta com os mais novos após o momento de saída do ambiente estudantil), a Poligremia seria ainda retomada uma terceira vez, a partir de 2009. Nesta oportunidade, curiosamente, atribui-se a retomada da articulação entre os grêmios estudantis a um festival de cinema organizado pelos secundaristas, o Festival de Curtas Evandro Capivara.<sup>71</sup> Segundo Caio Martins, Leonardo Cordeiro, Luiza Mandetta e Marcelo Hotimsky, participantes desse terceiro momento, "Durante o processo de preparação do evento estabelecemos informalmente na Poligremia um funcionamento interno horizontal e participativo, parecido com o de nossos grêmios".

O "vazio" deixado pelo fortalecimento da organização permitida pelo festival só foi superado, segundo os autores, com a articulação com o *MPL* na luta contra o aumento em 2011. Se em 2006 vimos que estudantes ligados à segunda Poligremia já haviam se articulado à luta do *MPL*, também data desse período, pelo menos, o desenvolvimento de atividades pedagógicas em escolas por parte dos militantes do

---

<sup>71</sup> Mítico militante homenageado pelos estudantes, mas sobre quem não é possível certificar a verdadeira identidade, nem mesmo a efetiva existência. O festival batizado com seu nome partia de uma chamada aberta para o envio de curtas produzidos pelos próprios secundaristas.



*MPL*. No dossiê da Revista *Urbânia* sobre a participação de estudantes secundaristas em movimentos políticos, do qual extraímos alguns trechos do relato de Carolina Cruz (militante do *MPL-Floripa*), encontramos um precioso documento: o modelo pedagógico de atividades construído pelo movimento para ser executado junto aos estudantes. Intitulado "Atividade geradora do *MPL* São Paulo nas escolas", formulado e discutido ainda no primeiro semestre de 2006 por uma comissão, segundo Roberto Spina (2016), foi repassado para realização com a recomendação de que não se tratava de um roteiro fechado e que deveria ser adaptado de acordo com as necessidades de cada contexto. Como pré-produção, o documento previa a elaboração de uma carta para a direção do colégio, com o roteiro da atividade, duração, infraestrutura necessária, quantidade de alunos, e, depois de agendada a atividade, a definição de nomes, funções, datas.

Mas é no trecho que o documento designa como "atividade propriamente dita", dividida em quatro etapas, que os militantes prevêm o uso de material audiovisual. Isso se dá logo na primeira etapa da atividade, que envolve a introdução à questão do transporte. Ela é denominada como etapa de apresentação e inclui a exibição de um vídeo ou trecho de vídeo considerado didático, que oferece o ponto de partida para as outras três etapas, que abordam, respectivamente, a discussão sobre as dinâmicas de uso dos serviços públicos na cidade, o debate sobre o passe livre e a proposta do *MPL* enquanto movimento. Um estudante secundarista que participou de uma atividade do *MPL* anos mais tarde relata que os militantes exibiram em sua escola o filme sobre protestos ocorridos em Florianópolis: "Eles passaram um vídeo de uma manifestação que teve em Floripa em 2005 mais ou menos" (KUNSCH, 2014, p. 55). Tratava-se, provavelmente, de *Amanhã vai ser maior*, sobre a "Revolta da Catraca" de 2005.

### Atividade geradora do MPL São Paulo nas escolas

Este documento é resultado de duas reuniões da comissão de dinâmica do MPL São Paulo (formada em caráter excepcional para preparação desta atividade) e da aplicação desta proposta e subsequente discussão na reunião municipal do dia 19 de fevereiro de 2006. Não se trata de um roteiro fechado/obrigatório, mas de um ponto de partida para os comitês locais elaborarem atividades que estimulem mais a participação dos alunos e alunas das escolas. De alguns momentos fomos exageradamente didáticos, na tentativa de auxiliar quem se sentir muito inseguro/inesguro para aplicar a atividade. Deixando claro, são apenas linhas de raciocínio possíveis para cada momento da atividade; não são textos para serem decorados, não são modelos.

#### PRÉ-ATIVIDADE

1. Carta à diretora da escola, solicitando e justificando a realização da atividade do MPL. Anexar a carta um programa ideal de atividades que inclua roteiro de atividade, equipamento necessário, quantidade de alunos/as e duração da atividade;

2. Uma vez agendada a atividade,  
- definir nomes que vão realizar a atividade;  
- dividir as funções;  
- pensar data de reunião na saída da escola;  
- preparar materiais (panfletos, cartolinas, canetas).

#### ATIVIDADE PROPRIAMENTE DITA

(tempo estimado de 40 minutos, com base na duração das aulas)  
Abertura: Breve apresentação/Passar lista de contatos para alunos e alunas preencherem

1. Vídeo didático (até 10 min.)

2. Dinâmica (até 15 min.)

Dividir a classe em grupos menores (1 militante por grupo) ou manter um único grupo, de modo que os/as militantes se ajudem/se complementem. Esta segunda opção é a mais indicada quando pessoas estiverem fazendo a atividade pela primeira vez.

2.1. Necessidades básicas no cotidiano de cada pessoa  
Fazer perguntas aos alunos/as alunas e anotar suas respostas na lousa/ em cartolinas: "Quais são as coisas básicas que vocês precisam para viver aqui em São Paulo? Por exemplo, ao longo do dia de vocês. Quando vocês acordam, o que fazem?"

Esperar-se que os alunos/as alunas respondam coisas como "eu como", "eu escovo os dentes/vou ao banheiro". A pessoa que está conduzindo a atividade deve anotar grande na lousa coisas como "CASA", "COMIDA", "BANHEIRO"... No momento seguinte os alunos/as alunas devem dizer que "estudam", que "vão à escola" e a palavra "ESCOLA" deve ser anotada em um ponto distante da palavra "CASA". Em outros momentos os alunos/as alunas devem tocar em atividades referentes a "TRABALHO", "CINEMA", "HOSPITAL" (dificilmente vão falar em hospital, mas a pessoa que está conduzindo pode perguntar algo como "Quando vocês ficam doentes, para onde vão?" O mesmo para Cinema, Sesc... Se eles não falarem nada referente à cultura e lazer, perguntar se eles vão ao Sesc, se vão ao cinema... É importante é anotar cada uma dessas palavras-chaves em locais distantes umas das outras.

57

Fig. 41 e 42 – Imagens do modelo pedagógico utilizado nas escolas pelo *MPL-SP*.



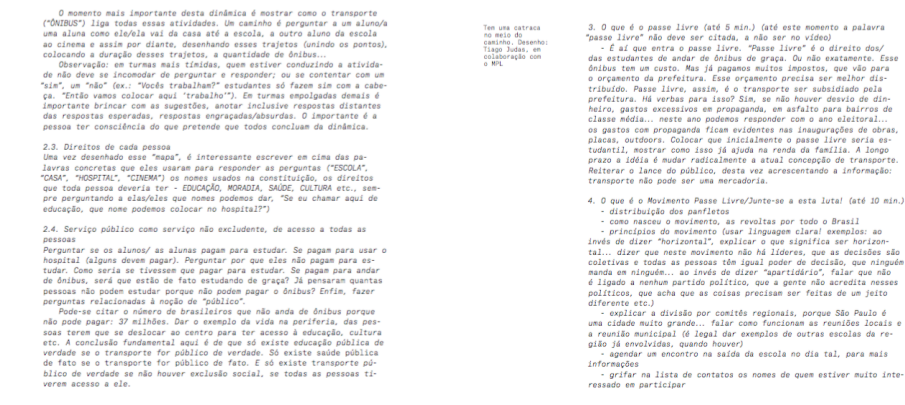


Fig. 43 e 44 – Imagens do modelo pedagógico utilizado nas escolas pelo MPL-SP.

No texto "Novas formas de ativismo social: O que há por trás das mobilizações de rua? O Movimento Passe Livre de São Paulo (MPL-SP)", Sergio Haddad indica, de fato, que ao longo dos anos outros filmes sobre a luta do movimento pelo Brasil foram feitos e somaram-se a *A Revolta do Buzú*, compondo o "arsenal pedagógico" do MPL no campo do audiovisual. Um dos militantes ouvidos por Haddad revela que o "documentário sobre a revolta do Buzu (...) foi importantíssimo para o movimento (...)", mas chama atenção também para "(...) muitos documentários (...), que são muito importantes e que a gente usava também nas escolas" (HADDAD, 2016, p. 590-591).

Na página do MPL-SP, o movimento apresenta uma lista com esses filmes. Além de *Revolta do Buzú*, *O distúrbio está só começando* e *O distúrbio já começou*, fazem parte dela os documentários *Amanhã vai ser maior* (sarcástico.com.br, 2005), sobre a segunda "Revolta da Catraca" em Floripa, *Saída de emergência* (MPL Joinville, 2007), discutindo o sistema de transporte da cidade com usuários e empresários, *Impasse* (Doc Dois, 2010), sobre os protestos contra o aumento da tarifa em Floripa no ano de 2010, *Dias de dissídio* (Lucas Flinkler, 2013), sobre as manifestações contra o aumento da tarifa em Porto Alegre em 2013, e *Primeiras Chamas* (Secundaristas de São Paulo, 2013), sobre os protestos que antecederam e colaboraram para a eclosão das Jornadas de Junho de 2013.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Constam na lista também alguns vídeos de registro que não resultaram em filmes acabados, como entrevistas com Lúcio Gregori, autor do projeto de lei sobre a Tarifa Zero.

O audiovisual é apropriado, portanto, dentro de uma perspectiva pedagógica, inserido entre outras práticas empenhadas em apresentar didaticamente informações sobre a questão do transporte e despertar a sensibilidade dos estudantes para a necessidade de enfrentamento desses problemas. Mais precisamente, parece oferecer o ponto de partida para aproximar a discussão sobre transporte público da vivência cotidiana dos estudantes das escolas, aproximando sua experiência de cidade da experiência dos militantes, e assim possibilitando pontes, trocas e aprendizados entre eles. Em um movimento social cujas bases estão fincadas em ideias de autonomia, independência e horizontalidade, essa partilha revela-se fundamental, pois abre uma via de aprendizado de mão dupla, constituinte do próprio processo de luta do movimento.

No mesmo dossiê da Revista Urbânia, no texto intitulado *O que o MPL aprende*, o movimento detalha esse aprendizado vivenciado nas atividades pedagógicas desenvolvidas com os estudantes de escolas. A partir de uma "identificação" dos estudantes com a condição de "mão de obra não remunerada" e dos militantes com a condição dos estudantes, as atividades visam situá-los num plano comum de experiências, caracterizado pela ausência de hierarquias e de relações de autoridade. Se todos sofrem igualmente com os problemas do transporte público e da cidade, defende o movimento, todos são sujeitos qualificados para "se posicionar" e "construir conhecimento acerca das lutas", e assim o processo fundamenta-se como "(...) de troca, aprendizagem de ambos os lados, de solidarização (...)". O Movimento adentra um caminho espiral de aprendizagem, no qual forma e é formado permanentemente, instrui e é instruído, orienta e é orientado, processo entendido como indissociável da luta, ainda que essa luta ganhe visibilidade primordialmente fora do ambiente escolar propriamente dito. No último parágrafo do texto, o *MPL* escreve:

A experiência de via dupla de aprendizagem tem seu maior valor não apenas pelo acúmulo de conhecimento que promove em estudantes e militantes, mas principalmente por seu processo. A horizontalidade, tão cara ao Movimento Passe Livre, é tanto um fim como um meio, e a experiência de desconstrução da formalidade, da normatividade, do condicionamento, da hierarquização e do autoritarismo da escola, além do debate de problemas sociais que atingem a todas e todos, é um dos maiores frutos que poderíamos receber destes encontros. Nós precisamos tanto imaginar uma cidade onde todas e todos possam se movimentar com liberdade como nos auto-organizar. O que as alunas e alunos em todas as

oficinas nos ensinam, através de uma postura anti-autoritária, é que a luta já acontece, na prática, de forma tão cotidiana quanto o próprio sofrimento. Nosso trabalho, por fim, será apenas reafirmar: tamo junto. (*MPL-SP*, 2014, p. 61).

A ênfase na dimensão processual se destaca na passagem acima. Já salientada na declaração de princípios do *MPL*, em que se lê que a luta pelo passe livre estudantil é uma luta "sem fim em si mesma", ela é também debatida num texto de Pablo Ortellado, intelectual próximo ao movimento, escrito após as manifestações de Junho de 2013. A partir de uma análise geral da atuação do *MPL* nos últimos dez anos, o autor propõe uma reflexão sobre a relação entre a dimensão processual da luta e os resultados políticos que eles podem ou não produzir.

Segundo Pablo Oretellado, a predominância da dimensão processual de uma luta é característica comum a diversos movimentos surgidos nas últimas décadas, no Brasil e fora dele, especificamente aqueles pautados em princípios de horizontalidade e autonomia. Nesses movimentos, a "processualidade" inerente às práticas e experiências do coletivo de militantes é, muitas vezes, sobrevalorizada e até contraposta aos resultados concretos de suas ações políticas. Lembremos de um dos trechos da entrevista do militante Gabriel Soares, do *MPL-DF*, no documentário *Ressurgentes – um filme de ação direta*, em que ele afirma que as conquistas e feitos do movimento "Fora Arruda" (cassação do governador, primeira ocupação de uma câmara legislativa na história do Brasil) são "coisinhas bestas". Para o militante, "quem acha que isso é o máximo" não entende as razões de se fazer um movimento, e então complementa: "Se o 'Fora Arruda' é pra ter um legado forte, (...) é um legado de empoderamento (...) e ajudar a fomentar uma cultura de protesto em Brasília".

A sobrevalorização do processo, no entanto, pode não ter a ver unicamente com um aprendizado pela luta, ou um legado mais amplo que ela pode deixar, como afirma Gabriel Soares. Essa sobrevalorização também se expressaria em situações e práticas específicas, como o exemplo das assembleias. Nelas, as decisões, ainda que capazes de contemplar uma pluralidade de pontos de vista, não estariam, em nível de importância, acima da própria possibilidade de experiência comunitária. Nesse sentido, a tomada de palavra não buscaria apenas "(...) contribuir para aprimorar a decisão", mas, especialmente, "a autoexpressão e a participação" (ORTELLADO, 2013, p. 228).

Segundo Ortellado, a ênfase dos novos movimentos sobre o processo se deve à inspiração nos movimentos sociais e contraculturais dos anos 1970 que, por sua vez, se inspiraram em modelos de conselhos operários, forjados em ambientes comunistas. Nesses conselhos, em que vigorava uma forma de organização "assembleísta", buscava-se fazer da estruturação interna do movimento um lugar de gênese e potencial prefiguração do "futuro socialista". Daí a noção de "comunismo prefigurativo": a democracia radical que era perseguida como meta deveria ser "antecipada" no presente da experiência dos militantes entre si.

Os movimentos altermundistas dos anos 1990, que serviram de referência para o *MPL* em seus diversos comitês no Brasil, tiveram uma preocupação especial com a relação entre processo e resultado nas lutas políticas. Optando pela lógica "prefigurativa", muitas vezes concentraram-se mais em discussões a respeito de questões de organização interna e estratégias de ação do que propriamente em torno da crítica aos efeitos da globalização e da liberalização econômica que buscavam combater. Pablo Ortellado lembra o comentário irônico de uma militante do "Direct Action Network" sobre o Movimento de Seattle, em que dizia: "a decisão deixa a desejar, mas o processo foi perfeito" (ORTELLADO, 2013, p. 230). Os debates sobre a ação dos "Black Blocs", o uso da violência nos protestos e outras questões ligadas às formas de organização e estratégias de ação concentraram, assim, muitos esforços desses movimentos.

Na medida em que a "orientação a resultados" exige um enfrentamento das condições que impedem a participação dos sujeitos na vida pública, nas esferas decisórias de poder, relegá-la a segundo plano significa que uma questão central ainda não está sendo enfrentada. Ações como "falar com a grande imprensa, receber doações ou negociar com o poder público" seriam avaliadas não a partir de seus resultados práticos, mas como concessões incoerentes com o enfrentamento anticapitalista dos poderes instituídos, enquanto o "radicalismo" seria medido não pelo alcance de uma transformação social, mas sim pela "integridade de um idealismo". O quadro a partir disso seria controverso: de um lado, valorização do processo democrático, de outro, esfera democrática ameaçada pela dificuldade em lidar com "(...) táticas e estratégias orientadas a resultados" (ORTELLADO, 2013, p. 234).

As reflexões de Ortellado se dirigem ao conjunto de novos movimentos autonomistas surgidos na última década no Brasil, sem endereçar uma crítica ao *MPL*,

movimento ao qual o autor credita uma capacidade de combinação singular entre processo e resultado. Mas no capítulo inicial do mesmo livro em que encontramos o texto de Ortellado, Marcelo Pomar reflete sobre as ambiguidades presentes na atuação do *MPL* na virada da década de 2000 para os anos 2010. Para ele, a característica comum que os movimentos por passe livre adquiriram, de "aversão" aos meios institucionais, apresenta consequências positivas e negativas, funcionando "para o bem e para o mal" do movimento. Os *MPLs* "são, assim, ao mesmo tempo, menos suscetíveis à corrupção moral das formas tradicionais de jogo político, mas também muitas vezes não dão a devida importância ao processo histórico (...)" (POMAR, 2013, pp. 14-15). Pomar complementa fazendo menção a uma frase de Eric Hobsbwan, afirmando que os militantes, por vezes, demonstraram pouca ou nenhuma "relação orgânica com o passado público da época em que vivem" (HOBSBWAN Apud POMAR, 2013, pp. 15).

Pomar explica que, na segunda metade da década de 2000, como consequência desse equilíbrio tênue entre processos e resultados, o *MPL* vive um paradoxo: encontra dificuldades em sua organização, mas vê sua luta se espalhar pelo Brasil. Os diversos núcleos se aproximam de maneiras diferentes de bandeiras maiores e menores, as discussões se ampliam em alguns deles para alcançar a condição dos trabalhadores e, além disso, o debate sobre a tarifa zero, a partir do aprendizado com experimentos feitos em prefeituras populares nos anos 1990, é amadurecido. Se a questão processo/resultado desponta como uma tensão permanente, as atividades realizadas pelo movimento e as lutas desenvolvidas ao longo dos anos foram fornecendo uma consciência cada vez maior sobre os efeitos concretos de suas ações.

Enquanto no começo das lutas por transporte tratava-se de defender a pauta da tarifa zero (e a luta específica por passe livre estudantil mobilizou os então insurgentes movimentos pelo Brasil), foram as lutas sucessivas contra aumentos de passagem que produziram o enorme acúmulo de experiência do *MPL*. É a partir desse aspecto que Pablo Ortellado elabora sua defesa acerca da singularidade da articulação processo/resultado no movimento: alinhada ao que havia sido desenvolvido por outros movimentos autonomistas que se depararam com o mesmo desafio, o *MPL* teria dado forma ao que o autor chama de "(...) doutrina da diversidade de táticas", por meio da qual "(...) as formas de luta são todas acolhidas no espírito zapatista do mundo onde caibam muitos mundos" (2013 p. 231). Detalha Ortellado:

Os aprendizados adquiridos em quase dez anos de movimento social permitiram ao MPL uma notável combinação de valorização de processo e orientação a resultados. Por um lado, ele soube preservar e cultivar a lógica horizontal e contracultural que extraiu tanto da luta dos estudantes contra o aumento, como do movimento contra a liberalização econômica, de onde vieram muitos dos primeiros militantes. Por outro, soube estabelecer de maneira tática uma meta objetiva exequível: a revogação do aumento. Essa meta 'curta', no entanto, estava diretamente ligada à meta mais ambiciosa de transformar um serviço mercantil em direito social universal. (ORTELLADO, 2013, pp. 236-237)

Essa combinação é também expressa por Lucas Monteiro. Da perspectiva do militante do *MPL-SP*, a dinâmica autônoma de atuação do *MPL*, que de maneira estratégica conseguiu incidir em instâncias decisórias e espaços institucionais (não foram poucos os casos em que o movimento conseguiu a revogação do aumento da passagem, para ficar no principal exemplo), se deve principalmente à mescla de atores sociais que participaram da gênese do movimento. Além daqueles já citados por nós – as juventudes partidárias dissidentes, integrantes do CMI e a inevitável associação com os movimentos altermundistas –, Lucas enaltece também a importância da participação dos anarquistas clássicos. Segundo ele, essa combinação de perspectivas permitiu que o movimento desenvolvesse uma capacidade de "(...) diálogo institucional e proposição de leis" (p. 2) sem fugir da característica de atuação independente e radical.

O trabalho de base, que envolve o uso de imagens, combinado à formulação de estratégias de ação cada vez mais efetivas, dentro de uma perspectiva de valorização do autonomismo, da independência, da horizontalidade, transforma a ênfase na dimensão processual num dos fatores determinantes para o *MPL* atravessar a segunda metade dos anos 2000 mantendo uma intensa combatividade. Para permanecer no exemplo de São Paulo, lutas intensas contra aumentos de passagem são travadas no final de 2006, 2010 e 2011 (algumas delas, lembremos, representadas justamente nos filmes usados em salas de aula), além da importante ocupação da Secretaria de Transportes da cidade, em 2009. Em 2013, antes da explosão das Jornadas de Junho, as lutas do movimento já haviam conseguido barrar o aumento da passagem em Taboão da Serra, na região metropolitana da capital. Poderíamos acrescentar importantes lutas em outras cidades do país, como Brasília, na qual o movimento alcança a conquista do Passe Livre Estudantil em julho de 2009, ou Teresina, onde um aumento de passagem é revogado na metade de 2010.

Enquanto, de uma perspectiva de organização, muitos movimentos e entidades políticas atuantes em décadas anteriores concentraram seus esforços nas deliberações e direcionamentos institucionais, como conselhos, fórum, gabinetes, o *MPL* desenvolveu um trabalho de base junto às novas gerações de militantes, formando essas gerações e aprendendo com elas. Enquanto, de uma perspectiva de ação, esses mesmos movimentos ficaram, por vezes, restritos a formas de atuação marcadas por algum grau de esgotamento, o *MPL* buscou estar nas ruas, propondo um contato e uma experiência direta com a vida nas cidades, o cotidiano da população e seus problemas. Elaborou assim os caminhos singulares para sua atuação, o que demonstra que, ao contrário do que a mídia corporativa divulgou,<sup>73</sup> as manifestações de Junho disparadas pelo movimento não vieram do nada, tampouco aconteceram por acaso. Sobre essa "preparação" para uma iminente revolta de grande porte, concretizada em Junho de 2013, Lucas Monteiro afirma:

(...) a verdade é que a gente planejou muito bem essa luta contra o aumento. A gente acertou até mesmo o dia em que o aumento ia cair. O aumento caiu no dia que nós planejamos, de verdade. Foi um planejamento muito sistemático. Nós olhamos para o que aconteceu nas cidades que conseguiram barrar o aumento. O que aconteceu nessas cidades? Uma luta forte e intensa, em tanto tempo, e o grupo que chamou inicialmente as manifestações, a partir de um dado momento, não teve mais o controle total sobre elas. Então depois de estudar essas experiências, a gente concluiu: é isso que a gente precisa para São Paulo (CARLOTTO, 2013 p. 137).

#### **4.7 Militância audiovisual e reencontro com o *MPL*: *Por uma vida sem catracas* (2014)**

Na segunda metade dos anos 2000 o *MPL* se colocou, portanto, na contramão de parte dos movimentos sociais que tinham se acomodado dentro dos limites do diálogo institucional com as instâncias governamentais. Tendo produzido certo arrefecimento das lutas sociais, esse processo que fez com que Carlos Pronzato voltasse sua atenção mais uma vez para a América Latina e se pusesse novamente a viajar pela região, dessa vez com uma câmera na bagagem, realizando incursões na Bolívia, Chile, Uruguai, Paraguai, a que correspondem, entre outros, os filmes

<sup>73</sup> O editorial do jornal francês *Le point* é emblemático dessa interpretação. Na linha de setores conservadores da mídia nacional, nele se lia que as manifestações "(...) ecoaram como um trovão em céu aparentemente sereno" (Apud ROLNIK, 2015, p. 372).

*Bolívia, la guerra del agua* (2007), *La rebelión Pinguina – Los estudiantes chilenos contra el sistema* (2007), *Carabina m2, una arma americana – el che en bolivia* (2007), *Che80 – aniversario del nacimiento de Ernesto Guevara* (2008), *Buscando a Allende* (2008), *Fernando Lugo, de Obispo a presidente del Paraguay* (2008), *Papeleras Go Home* (2009).

Seu trabalho começa a adquirir assim um escopo mais amplo e a partir de então parece defender uma certa aglutinação dos povos do Sul para uma batalha geopolítica mais ampla, realizando filmes sobre os mais importantes temas do que se poderia considerar como uma agenda de esquerda, ideologicamente comprometida com o lado progressista do espectro político. Na sua atuação no Brasil, na entrada dos anos 2010, esse viés se mantém, em filmes com *14 de março, nasce um grito de liberdade – Castro Alves* (2015), *Calabouço 1968 – Um tiro no coração do Brasil* (2014), sobre a ditadura militar, e *A escola Toma Partido* (2016) e *Terceirização, a bomba relógio* (2015), em que busca discutir projetos de lei atuais.

Em 2012, o documentarista publicaria um importante texto sobre uma das referências principais para a construção do seu perfil de atuação, aquele que Pronzato vê, no campo do audiovisual, como ponto de partida para a própria militância. Trata-se da inspiração encontrada no trabalho do cineasta argentino Raymundo Gleyzer, realizador de *Los Traidores*, filme para o qual seu pai, Victor Proncet (Pronzato), havia escrito o roteiro, e cujas estratégias de exibição e circulação deram origem ao *Cine de La Base*, grupo de cinema militante da Argentina. No texto, citando o pesquisador Nestor Kohan, Carlos Pronzato destaca a singularidade da postura de Gleyzer e a exemplaridade de sua atuação para outros cinemas que se desejam socialmente combativos:

(...) poucas personalidades da cultura latino-americana resumem tão nitidamente as apostas vitais da esquerda revolucionária. (...) Seu sacrificio não foi em vão. Novas gerações de jovens militantes, entre os quais cineastas e documentaristas, hoje retomam nas ruas, nos bairros, nas lutas populares, no mundo estudantil as mesmas bandeiras e os mesmos ideais do Che Guevara pelos quais Raymundo Gleizer lutou e entregou sua vida. Repensar sua obra, sua vida e a sua militância significa recuperar do esquecimento uma perspectiva ideológica que viveu o cinema como militância e a câmera como uma arma de combate. (KOHAN Apud PRONZATO, 2012, pp. 3-4)



Como proposta, o tipo de militância descrito acima parece dialogar, de fato, com o exercitado por Pronzato. O desenvolvimento de seu trabalho não se deu no interior de um movimento específico,<sup>74</sup> mas oferecendo colaboração a diferentes movimentos a partir do campo do cinema e do audiovisual. Embora seu encontro com alguns grupos tenha sido particularmente produtivo (como com o *MPL* e o *MSTS*), tampouco esteve concentrado única e exclusivamente em algum movimento, luta ou causa específica: mais empenhado num processo de unificação das lutas através do cinema, em estabelecer possíveis pontes de solidariedade entre elas, construídas com as imagens, preocupou-se com uma perspectiva de transformação geral da sociedade, de mudança num plano englobante, não fragmentário, efetivamente coletivo.

Se a convergência dessa perspectiva de trabalho com o arrefecimento das lutas sociais no Brasil na segunda metade da década de 2000 contribuiu para uma mudança no estilo de filmagem do documentarista, da abordagem direta das lutas sociais característica dos primeiros filmes, como *Maio Bairo*, *Panelaço* e *A Revolta do Buzú*, para outra centrada no uso da entrevista, na qual ganha prevalência não a emergência da experiência histórica, mas sua narração pelos atores sociais nela envolvidos, outros dois fatores também são muito importantes nessa mudança e precisam ser considerados. Eles são apresentados pelo próprio cineasta e irão se refletir em toda a sua produção posterior.

O primeiro diz respeito à dificuldade que Pronzato sempre enfrentou em filmar com as condições desejadas: o documentarista utiliza, normalmente, equipamentos muito precários, não possui uma equipe fixa de realização nem uma empresa produtora que lhe dê suporte. Raramente dispõe de recursos financeiros consideráveis quando da realização de um filme, contando, no mais das vezes, apenas com apoios dados em troca da veiculação de marcas de empresas na abertura ou encerramento dos filmes. Sobrevive, sobretudo, das vendas das cópias das produções já realizadas, e de outros aportes e contrapartidas que possam surgir na etapa de circulação do filme, feita de maneira independente.

A segunda razão que se soma à convergência entre os rumos da militância de Pronzato no audiovisual e o arrefecimento das lutas sociais no Brasil é relatada pelo realizador ao lembrar de uma experiência vivida em *A Revolta do Buzú*:

---

<sup>74</sup> Em entrevista ao programa "Perfil e Opinião" da TVE Bahia, Pronzato lembra da frase de Carlos Marighella "Não é preciso pedir licença para praticar atos revolucionários" para definir seu método de aproximação dos movimentos: "não pedir licença para tentar se inserir num movimento social".

A marcha toda de estudantes estava indo pro Largo da Lapa – Lapa é um centro de distribuição de ônibus. (...) A marcha saiu da Piedade, subiu uma rua, subiu lá os Barris pra depois, por trás dos Barris, descer pra Lapa. Quando a marcha estava toda na frente da Biblioteca dos Barris, minha câmera ficou sem bateria. Aí eu lembro que foi o Grito, Marcos Grito (...), eu falei com ele e ele falou: "Gente, a câmera do Pronzato tá sem bateria, vamo carregar um minuto, vamo parar a marcha". Então a marcha toda parou, entrei numa vendinha lá, um estacionamento que tinha. Foi incrível, parou porque a minha câmera tava sem bateria, imagina? Aí esperamos um pouquinho e continuou a marcha. Isso dá a dimensão um pouquinho do que era aquele período, tamos falando de 2003.

Pronzato aciona essa lembrança para argumentar que, com a proliferação dos equipamentos digitais de filmagem e circulação de imagens, sobretudo aparelhos móveis como o celular, perde o sentido produzir imagens do interior de mobilizações, protestos e afins, como as que fazia no início da carreira, quando sua câmera era praticamente a única em manifestações. Para ele, essas imagens são facilmente realizáveis e já estão fartamente disponibilizadas na internet; portanto, seu cinema deve se concentrar num investimento de outro tipo. Inspirado em suas origens no teatro e na sua relação com a poesia, esse investimento deveria se dirigir à escuta da palavra dos personagens no interior da cena bem delimitada da entrevista, fora dos ambientes agitados das ruas, num espaço propício para uma análise mais distanciada dos acontecimentos.

Quando as Jornadas de Junho de 2013 despontam em São Paulo, Pronzato se encontra em Foz do Iguaçu, na fronteira com o Paraguai, demasiadamente distante para colocar em dúvida sua recusa em documentar manifestações *in loco*. Prestes a viajar para um festival na Argentina para apresentar seu filme sobre Carlos Marighella, fica impossibilitado de desfazer-se dos compromissos e ruma direto para Buenos Aires. Lá encontra, por acaso, Nildo Ouriques, professor de economia da Universidade Federal de Santa Catarina, trava diálogo e resolve aproveitar a ocasião para fazer uma entrevista sobre os acontecimentos de rua que estavam ocorrendo no Brasil. É essa entrevista que dá partida ao projeto do filme *Por uma vida sem catracas – MPL-SP* (2014).

O processo de produção das imagens do filme se dá então ao longo da viagem de retorno de Pronzato ao Brasil, quando ele vai parando em diversas cidades e realizando algumas entrevistas, até sua chegada em São Paulo, já em julho de 2013,

um mês depois da eclosão das manifestações. Na cidade, o realizador retoma seu contato com o *Movimento Passe Livre*, através do núcleo paulista, responsável por disparar as manifestações por meio da convocação dos primeiros protestos contra o aumento da tarifa, e junto ao qual o documentarista encontra livre entrada, em razão de sua história de colaboração com os movimentos por passe livre em todo o Brasil. A maior parte do filme é composta por materiais gravados nesse momento, quando Pronzato entrevista Lucas Monteiro (o "Legume"), Mayara Vivian e Nina Cappello, todos do *Movimento Passe Livre São Paulo*, Pablo Ortellado, professor da Universidade de São Paulo próximo ao *MPL*, além de membros de grupos parceiros nas ações do movimento, como Gilson, do Coletivo Periferia Ativa. No conjunto dessas entrevistas gravadas na cidade, as mais utilizadas (mais extensas e recorrentes) na montagem final do filme são aquelas feitas com os integrantes do *MPL-SP*.

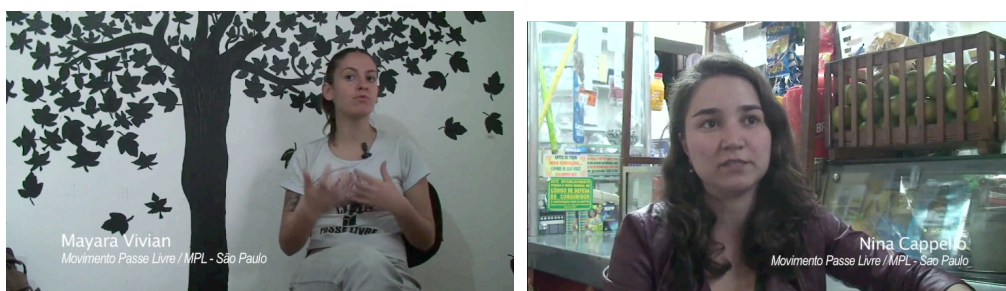


Fig. 45 e 46 – Depoimentos de Mayara Vivian e Nina Capello do *MPL-SP* no início de *Por uma vida sem catracas*.



Fig. 47 e 48 – Depoimentos de Pablo Ortellado e Lucas Monteiro, ainda no início do filme.

No filme, Pronzato se empenha em apresentar uma perspectiva segundo a qual é impossível dissociar as manifestações de junho de 2013 da trajetória de lutas do *MPL* de São Paulo. Para tanto, estabelece seu foco de atenção na história do Passe Livre e nos seus desdobramentos, situando o movimento no centro da discussão,

como principal disparador das manifestações, condutor dos rumos que estas adquiriram (ao menos num primeiro momento) e vitorioso em seu objetivo de barrar o aumento da passagem de transporte público na cidade de São Paulo. Os letreiros iniciais introduzem essa perspectiva. O primeiro diz: "A derrubada do aumento é uma das mais importantes conquistas do movimento social brasileiro desde o fim do regime militar"; e o segundo, que o complementa: "A dupla vitória de reduzir o custo das passagens e trazer para a centralidade do debate político a tarifa zero é o mais importante legado dos protestos de junho."<sup>75</sup>

No entanto, talvez em razão dessa tentativa de participar da disputa de sentidos sobre as jornadas por meio da elaboração de uma visada histórica mais próxima ao movimento, ou ainda pela combinação dela com as razões mencionadas para a mudança no estilo de filmagem do realizador (de condições técnicas e históricas à relação de seus filmes com todo um conjunto de imagens produzidas em manifestações e contextos de urgência), o documentarista oferece uma narrativa em que as "Jornadas de Junho", ocorridas há pouco menos de um mês da gravação da maior parte das entrevistas, são sempre referidas no passado, como um acontecimento encerrado. Não são tomadas como algo em aberto, ainda em disputa, longe disso; os conflitos sociais que as constituíram parecem dados de antemão ao próprio filme.

Essa sensação decorre, sobretudo, do tipo de articulação produzida pelo documentarista entre as cenas de entrevista e os outros materiais utilizados. A estrutura narrativa está organizada por blocos que giram em torno de temas específicos (antecedentes de Junho, razões da revolta, problemas no transporte urbano), compostos majoritariamente por entrevistas. Muitos núcleos temáticos se enfileiram e as relações entre os conteúdos surgidos nas explicações verbais guiam tanto a ordenação entre uma e outra entrevista quanto a variação entre os núcleos. Enquanto esses blocos temáticos funcionam como guarda-chuvas para um conjunto de entrevistas que se alternam, estas não parecem produzir, entre si e com outros registros, relações que ultrapassem aquela estabelecida pelo conteúdo verbal, não sendo afetadas por registros de outras ordens. Por sua vez, estes registros, contendo imagens das manifestações, capas de jornais, fotografias, arquivos, são quantitativamente minoritários no filme. Sempre usados em associação às falas dos

---

<sup>75</sup> Pronzato formula o segundo letreiro a partir da adaptação de uma frase de Pablo Ortellado no texto "Os protestos de Junho entre o processo e o resultado" (2013), já mencionado por nós anteriormente.

entrevistados, ocupam um plano de sentido secundário, mobilizados com função ilustrativa, exemplar ou alusiva.

Esse tipo de articulação se repete na relação entre algumas entrevistas e imagens de manifestações. Uma delas é a de Nildo Ouriques, professor de economia da UFSC, a primeira entrevista apresentada (também a primeira a ter sido filmada, como vimos), na sequência de abertura do filme. Trata-se não de um militante, mas de um intelectual que observa, analisa e parece apoiar a luta do *MPL*. Suas palavras funcionam para introduzir as primeiras imagens das ruas em revolta e retornam depois delas, emoldurando-as. Ele fala sobre o movimento em terceira pessoa e é filmado num ambiente privado, visivelmente distante das energias, forças e constrangimentos vividos nas ruas. Sua participação em cena, mesmo apartado do universo ao qual se refere, orienta a montagem de todo esse trecho, guiando o olhar para a interpretação das imagens das manifestações.



Fig. 49 e 50 – Depoimento de Nildo Ouriques no início do filme, que guia a "leitura" das imagens das ruas.



Fig. 51 e 52 – Imagens do 'clipe' das manifestações montado pelo filme para ilustrar o depoimento de Nildo Ouriques.

Essas imagens, as primeiras a apresentarem no filme o ambiente das ruas durante os protestos de Junho, aparecem já (estamos com apenas um minuto de filme) revestidas de uma trilha musical rock'n roll que opera para dar ênfase à ação

desempenhada no interior do plano e ao teor de energia que pode suscitar. Na cena de abertura do filme, antes da aparição do título, em que a câmera acompanha uma militante (não identificada) através de um corredor vazio, o som das ruas é utilizado para evocar o espaço público em que se dão as manifestações; porém, posteriormente, quando vemos as imagens das ruas mencionadas acima, o som direto é preterido pela trilha sonora que contribui para "empacotar" – ou produzir uma *embalagem* – para a cena, como em uma espécie de videoclipe musical: cortes rápidos, guiados pela ação dos corpos, montagem embalada pela trilha, que, por sua vez, enaltece o teor de agitação no interior dos planos.

Semelhante articulação entre cenas de entrevista e imagens das manifestações acontece em outros momentos do filme. Como na sequência do depoimento de Gilson, do coletivo "Periferia Ativa" (aos 21"26"), de São Paulo, em que o militante fala sobre a colaboração feita entre o *MPL* e o coletivo do qual faz parte, para a realização de ocupações e ações estratégicas. Essa entrevista é precedida de uma parte da entrevista com Mayara Vivian, em que a militante fala justamente sobre a presença constante do *MPL* nas ruas e do significado disso para a luta do movimento. Também na sequência em que é montado outro trecho do depoimento de Nildo Ouriques (aos 22"10"). Nele, a trilha musical é modificada, mas permanece revestindo as imagens com um teor de agitação, montadas como um videoclipe. O procedimento se repete após um trecho da fala de Lucas Monteiro (aos 35"49"), em que o militante discorre sobre como o *MPL* estava se organizando depois dos protestos. Nas imagens de rua justapostas a essa parte da entrevista de Lucas, o clipe musical retorna, dessa vez preenchido por imagens que mostram ações do *MPL* nas ruas (passeatas, exibição de faixas, queima de catracas).

É como se a montagem do filme – refém da tematização, do conteúdo verbal – obedecesse à menção de algumas palavras-chave. Quando palavras como revolta e indignação são ditas pelos entrevistados, elas "disparam" os mencionados videoclipes das ruas. Quando a menção se refere à repressão policial, ela se torna senha para a introdução, pela montagem, de mais "clipes" da agitação nas ruas. E até quando a referência é a uma prática do *MPL*, que entende a queima da catraca, o bloqueio das ruas, o uso de faixas, como ações indissociavelmente estéticas e políticas, o filme opta por produzir a mesma *embalagem* que padroniza todas as imagens. Fica assim inviabilizada qualquer operação de conjugação entre a atuação dos corpos e as razões precisas das reivindicações pelas quais eles lutam.



Fig. 53 e 54 – Imagens de 'clipes' das manifestações inseridas pelo filme meio aos depoimentos.

O documentário parece desacreditar que imagens da rua e dos embates dos quais ela é palco sejam capazes de nos revelar algo das razões dos conflitos, os motivos dos agentes envolvidos. Desacreditar que, do calor dos acontecimentos, vividos sob a marca da urgência, seja possível extrair qualquer tipo de conhecimento ou entendimento. A rua aparece aqui como local de desrazão, em oposição à sobriedade demonstrada nos depoimentos e nos ambientes que lhes cercam, sentido que parece ir de encontro às próprias crenças acerca da importância da ação direta e da presença nas ruas gestadas no interior de movimentos como o Passe Livre. A construção desses clipes musicais, já insinuada em algumas cenas *O distúrbio está só começando*, parece ir de encontro ao estilo praticado pelo cineasta, grosso modo, em seus documentários anteriores. As formas filmicas forjadas em *Por uma vida sem catracas* entram, a nosso ver, em contradição fundamental com a forma de ação dos militantes que buscam retratar.

Esse efeito, de fato, resulta do modo como o realizador compreende o lugar das imagens das manifestações em seus filmes, a essa altura de sua carreira. Como é possível depreender da ausência do cineasta em território brasileiro quando da eclosão das manifestações, as imagens das ruas utilizadas nos dois filmes não foram realizadas por Pronzato, mas cedidas por amigos cinegrafistas para integrar o filme. Além disso, a montagem desses trechos foi feita separadamente por Richardson Pontone, colaborador que participa do filme também como entrevistado,<sup>76</sup> obedecendo à lógica de *inserts* (termo usado pelo realizador para designar o tipo de entrada dos materiais). O processo de produção e pós-produção se somam, nesse caso, para constituir o que vemos na tela como resultado.

<sup>76</sup> O depoimento de Pontone aparece aos 10 minutos de filme, aproximadamente, e ele é identificado como "Professor de audiovisual" atuante em Belo Horizonte.

Tais "inserts de apoio", montados separadamente e utilizados no filme de maneira pontual, embora tragam imagens que se diferenciam umas das outras (repressão policial, práticas do *MPL*, materiais da televisão, notícias de jornal), têm em comum o fato de serem todos apresentados em preto e branco, como se o cineasta quisesse situá-los num campo de expressão diferenciado, o que parece refletir o processo de produção que tiveram e demarcar esteticamente a diferença entre eles e as entrevistas. Reforçam, nos parece, a problemática que anunciamos anteriormente, ligada ao modo como o filme coloca em cena a luta do *MPL* e atribui historicidade a ela: ao privilegiar a narração da experiência sobre Junho, produz-se um distanciamento entre os acontecimentos do presente e do passado, seja esse passado recente ou longínquo.

É o que notamos, sintomaticamente, no uso de materiais de arquivo, dentre os quais se destacam as imagens do filme *A Revolta do Buzú*. Sua retomada pelo cineasta se dá a propósito da menção, ainda no início do filme, por Mayara Vivian, Pablo Ortellado e Lucas Monteiro, da importância do momento de gênese dos movimentos por passe livre ao redor do Brasil (impulsionada pela revolta ocorrida em Salvador) para as Jornadas de Junho. No primeiro momento em que as imagens de *A Revolta do Buzú* são mobilizadas pelo documentarista, funcionam como ilustração à entrevista com Ortellado. Exibidas rápida e brevemente, sem que cheguemos a ouvir seu som original, assemelham-se a um fragmento citado, útil apenas para sustentar, alusivamente, o discurso que o acionou.

Em seguida, tais imagens retornam na fala de Lucas Monteiro. Aqui, o arquivo aparece com maior "inteireza": sem cortes rápidos que o fragmentem, sem trilha para enfatizar um possível teor de energia, sem um olhar voltado exclusivamente à ação. Este é um raro momento do filme em que, para retratar um protesto, o som direto das ruas é assumido. No entanto, acreditamos que, ainda que as imagens do documentário feito por Pronzato em Salvador sejam mais preservadas pela montagem, não conseguem ultrapassar o estatuto que lhes foi concedido no interior do sistema hierárquico constituído pelo filme, em que entrevistas funcionam como pólo de significação privilegiado. Não podendo ser reabertos ao pensamento senão por uma reflexão completamente separada da ação, os arquivos, tal como mobilizados, reforçam o distanciamento entre dimensões que, na experiência do atores políticos focalizados no filme, buscam-se e apóiam-se mutuamente.



Sob essa perspectiva, ressurge a problemática relacionada ao lugar dos corpos, já prefigurada na ausência completa de relação sensível entre os corpos dos entrevistados e aqueles que aparecem nas imagens das manifestações. Na linha da análise de Amaranta César sobre a importância expressiva dos corpos no documentário *Ressurgentes – um filme de ação direta*, acreditamos que o tratamento dispensado aos corpos dos militantes pode permitir, em um filme, uma ligação não apenas entre reflexão e ação engajada, mas entre passado e presente. No documentário de Dácia Ibiapina notamos uma abertura às *mise-en-scènes* dos momentos de embate entre militantes do *MPL* de Brasília e representantes dos poderes instituídos. Isso se faz sentir no trabalho de câmera, quando esta assume o ponto de vista espacial dos militantes (quando não são utilizadas, efetivamente, imagens feitas por eles), no gesto de dar atenção especial à movimentação de seus corpos pelo espaço e ao desempenho de sua palavra. É igualmente fundamental a opção da realizadora de não tentar simplesmente “iluminar” esses materiais através das falas concedidas em entrevistas, mas expandir os significados em jogo nas imagens pela associação com outras imagens e depoimentos.

No filme de Dácia Ibiapina, a atenção à *mise-en-scène* partilhada pelos militantes parece caminhar par-e-passo ao cuidado com a inserção e natureza dos testemunhos oferecidos por eles. Estes últimos parecem funcionar em via de mão-dupla, tal como na definição de testemunho por Márcio Seligmann-Silva (2010): tanto proximidade e enraizamento na experiência (podemos ver nas imagens de arquivo as vivências a partir das quais testemunham), como distanciamento reflexivo, capacidade de julgar, discernir. A cena do testemunho apresenta-se como instância de trânsito e troca entre os afetos em fluxo na atuação dos personagens no passado e uma elaboração crítica, no presente, dos acontecimentos testemunhados, articulando as cenas de enfrentamento com as cenas de escuta daqueles que participaram dos embates.

É a partir dessas operações de produção de reciprocidade entre testemunhos e imagens dos militantes em luta que Amaranta César assinala um ponto crucial de articulação entre diferentes tempos históricos em *Ressurgentes*:

A montagem em *Ressurgentes* opera para relacionar os corpos nos espaços com a reconstituição do pensamento onde se projetam e para onde se prolongam as disputas materiais e simbólicas em jogo. No equilíbrio delicado entre pensamento e ação, a montagem trabalha para evitar a cisão

(que seria desastrosa) entre essas duas dimensões e a temporalidade que nelas estão implicadas – o presente do engajamento e o passado da reconstituição da recente história. A ação dos corpos encarna os mundos desejáveis que as falas elaboram, mas a elaboração do pensamento e do imaginário de luta acontece nos dois tempos – o mais evidente sinal dessa passagem se dá pelos próprios corpos das testemunhas que vemos apenas nos clássicos planos de entrevista, mas em ação nas imagens das ocupações e manifestações. (CESAR, 2015, p. 108)

Destacamos que, para a autora – perspectiva com a qual nos alinhamos –, a elaboração do pensamento e do imaginário de luta no filme de Dácia Ibiapina depende igualmente da reflexão produzida nos testemunhos e da ação direta perpetrada nos espaços da cidade, instâncias cuja ligação se dá justamente pela atenção concedida aos corpos dos militantes. Não é senão por essa reciprocidade entre esferas (que em *Por uma vida sem catracas* permanecem separadas) que as temporalidades do passado e do presente se comunicam e permitem ao espectador a percepção concreta – não apenas discursiva, verbal – de como as lutas travadas no presente se conectam com aquelas conduzidas no passado (recente ou mais distante).

#### **4.8 Depois de Junho**

*Por uma vida sem catracas* expõe a tentativa de elaboração de uma narrativa que entrelaça as condições históricas para a emergência das Jornadas de Junho de 2013 à trajetória do *Movimento Passe Livre*. As Jornadas aparecem aqui como desdobramento direto das lutas do *MPL*. Consciente, ao que tudo indica, da disputa que já se realizava no decorrer das manifestações (e se prolonga depois delas) sobre seus sentidos, Pronzato faz do seu filme uma tentativa de intervir sobre essas disputas narrativas (travadas numa esfera pública mais ampla), colocando-se a favor de uma leitura dos acontecimentos que valoriza a atuação do *MPL* e o modo como sua trajetória de luta contribuiu para a emergência das manifestações. Busca ajudar, assim, na elaboração de uma versão da história deliberadamente ignorada ou negada pela grande mídia e pelas instâncias governamentais, aqui representantes de interesses econômicos que atravessam suas estruturas e lógicas de funcionamento.

De fato, ao percorrer a literatura elaborada nos meses e até anos imediatamente posteriores às Jornadas de Junho de 2013, composta de textos escritos por cientistas sociais, urbanistas, filósofos, jornalistas, um dos poucos pontos de convergência diz respeito ao fato de que Junho permanecia como uma narrativa em aberto, com os seus sentidos sendo ainda disputados pelos diversos atores sociais e

políticos envolvidos ou interessados nas manifestações. No texto "Problemas no paraíso", do livro *Cidades rebeldes*, que se concentra sobre os protestos que tomaram as ruas do Brasil, Slavoj Žižek reflete:

Aqui, novamente, o velho lema de Hegel de que 'os segredos dos antigos egípcios eram segredos para os próprios egípcios' mantém-se plenamente: a luta pela interpretação dos protestos não é apenas 'epistemológica': a luta dos jornalistas e teóricos sobre o verdadeiro teor dos protestos é também uma luta 'ontológica', que diz respeito à coisa em si, que ocorre no centro dos próprios protestos. Há uma batalha acontecendo dentro dos protestos sobre o que eles próprios representam: é apenas uma luta contra a administração de uma cidade corrupta? Contra o regime islâmico e autoritário? Contra a privatização dos espaços públicos? O desfecho dessa situação está em aberto, e será resultado do processo político atualmente em curso. (2013, p. 103)

Nesse contexto, embora o *MPL-SP* tenha reivindicado uma amplitude para os acontecimentos que ia além da sua própria atuação, simbolizada pela afirmação de que a luta "não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo",<sup>77</sup> o movimento passa a enfrentar dificuldades de refazer sua organização interna após as Jornadas de Junho. Num primeiro momento, essas dificuldades estiveram relacionadas ao acolhimento de novos militantes que, atraídos pela visibilidade que o movimento adquirira com as manifestações, aproximaram-se com o intuito de dele fazer parte. A mentalidade predominante antes das Jornadas, de ênfase no processual, demonstrava limites para uma expansão mais ampla do movimento. Duas visões entraram em discussão: de um lado, os que defendiam a manutenção da organização anterior, pautada em ações centrais e no trabalho de base em escolas; de outro, os que defendiam que o movimento se voltasse exclusivamente para uma atuação nas periferias da cidade.

Essas e outras questões levam principalmente o *MPL-SP*, mas também alguns núcleos de outras cidades, igualmente impactados pelas reverberações das Jornadas de Junho, a uma espécie de crise. Uma série de textos, publicados entre 2013 e 2015, em espaços de discussão virtual da militância, desvelam esse momento turbulento do *MPL*. São exemplos "Uma 'carta aberta' para quê?" (2013), de Simone, do *MPL-SP*, "Revolta popular: o limite da tática" (2014), de Caio Martins e Leo Cordeiro, também de São Paulo, "Carta de desligamento do Tarifa Zero Salvador e do MPL" (2015), de

<sup>77</sup> A frase dá título ao texto escrito pelo movimento para a mesma coletânea da qual faz parte o texto de Slavoj Žižek citado anteriormente, intitulada "Cidades rebeldes".

Ana Carla, Caribé e Luamorena, do movimento de Salvador, "Carta de desligamento do MPL-SP" (2015), de Cristina Daniels e Rafa Bevari, e "MPL, a ritualização da autonomia", de Fagner Henrique, de Goiânia.

Os desafios surgidos depois das Jornadas de Junho, contudo, como sinaliza o texto de Zizek, não foram exclusivos do *MPL*, mas apareceram também no horizonte de outros movimentos autonomistas que compuseram o ciclo de lutas mundiais que marcou a entrada da década de 2010. Algumas reflexões feitas no calor dos acontecimentos dos diversos Occupy ao redor do mundo apontam para esses desafios. O mesmo autor, escrevendo um ano antes, alertava para o perigo do que chama de *clinch* político: correlato ao movimento do boxe, em que o adversário abraça seu oponente para evitar os sucessivos socos, ele corresponderia à atitude dos poderes instituídos de tentar "abraçar" a demanda dos movimentos, de modo a ter controle e canalizar para a direção desejada suas reivindicações. Ele argumenta, assim, que os debates abertos pelos movimentos necessitavam não apenas de criar novos "Significantes-Mestres", mas também apontar respostas para a velha questão sobre o "que fazer"<sup>78</sup> (ZIZEK, 2012, p. 16).

Giovani Alves, especulando a respeito da dificuldade dos movimentos de luta nos diferentes países de darem "o próximo passo", lança algumas indagações, como, por exemplo, se os movimentos terão força para "elaborar em si e para si" uma plataforma política capaz de alcançar a hegemonia social, se poderão oferecer condições para a criação de organizações de classe, se terão densidade histórica para derrubar governos e/ou lideranças políticas e até que ponto podem fazer história "para além" de um capitalismo que costuma encontrar estratégias para capturar os movimentos e discursos que a ele se contrapõem, revertendo-os a seu favor. Finalmente, Immanuel Wallerstein, endereçando-se ao espectro mais amplo da "esquerda", lança o desafio das pautas resultarem numa transformação social efetiva, apontando para a necessidade das diversas perspectivas (favoráveis ou não à participação mais efetiva por meio de mecanismos institucionais, como as eleições) conciliarem-se para enfrentar as correntes conservadoras que têm dominado o ambiente político nas mais diversas nações do mundo.

Mas, se esses desafios se apresentam também para os movimentos autonomistas brasileiros, é possível considerar, com Pablo Ortellado, que aqui a

---

<sup>78</sup> Com "velha questão", Zizek se refere ao fato desta pergunta ter sido feita a propósito dos caminhos da Revolução Russa, no conhecido livro escrito por Lênin "Que fazer?".

"dispersão processual" alcançou um grau ainda mais acentuado do que em outros países. O autor afirma que tal característica se deve ao fato de que no Brasil não apenas deixou de existir, no decorrer dos protestos, um objetivo exequível comum, o que se registrou, por exemplo, no Occupy Wall Street, como também se revelou a dificuldade de estabelecer "um horizonte ideológico comum, mesmo que vago" (ORTELLADO, 2013, p. 235). Para ele, é por essa razão que o movimento foi consumido por "questões processuais", como a atuação dos Black Blocs, e disso resultou uma "indignação difusa" que compôs um enigma a ser decifrado pelos analistas e pela imprensa<sup>79</sup>.

Por outro lado, para além de uma discussão que se limita aos sentidos específicos abertos ou não pelas jornadas e seus desdobramentos diretos, muitas vezes deixa-se de lado uma avaliação dos impactos não tão diretamente observáveis que elas produziram. Em outras palavras, assim como nem sempre é possível mensurar a incidência dos filmes sobre os sujeitos em luta, pois esta incidência pode se concentrar num plano subjetivo, nem sempre é possível medir precisamente a "ressonância" das lutas sobre os sujeitos e as outras lutas nas quais estão envolvidos, para tomar emprestada a noção utilizada por Kenya Freitas (2015) a propósito dos filmes produzidos na Espanha, no Egito e no Brasil a partir das manifestações de rua ocorridas pós-crise mundial de 2008. Localizando a raiz do termo no manifesto "A insurreição que vem", escrito pelo coletivo anônimo francês Comitê Invisível, a autora sugere a existência nele de uma "metáfora musical", em que a propagação das insurgências contemporâneas seria posta em causa, ao modo da "duração" ou "intensidade de um som", como "eco" ou "repercussão" ou ainda como "corpo que transmite ondas sonoras" (FREITAS, 2015, p. 26).

Desse ponto de partida, Kenya Freitas irá recuperar o conceito de "ressonância" em mais duas matrizes, a primeira delas, que gostaríamos de compartilhar, no pensamento do antropólogo Gastón Gordillo. Para o autor, que atribui a pouca utilização desse conceito à ortodoxia que nele enxerga um aspecto meramente subjetivo ou não material da experiência social, a "materialidade da ressonância" seria constatável entre as insurgências contemporâneas na "vibração dos

---

<sup>79</sup> Alguns filmes se voltam a tais "questões processuais" mencionadas por Ortellado, como *Com vadalismo* (Coletivo Nigéria Audiovisual, 2013), que aborda o chamado uso ético da violência no interior das manifestações, ou *Retrato n°1 – o povo acordado e suas mil bandeiras* (Edu Yatri, 2013, SP), que, em apenas um plano, consegue condensar as discussões em torno da participação dos partidos nas jornadas.

corpos", alcançados por um sentimento de "empatia": "conglomerados de corpos humanos afetados por conglomerados de corpos humanos", mesmo à distância, observa Freitas a partir de Gordillo (2015, pp. 26-27).

A ideia apareceria ligada às experiências de contato e contágio características de performances e apresentações de dança, música e esportes, adquirindo uma potência maior quando pensada da perspectiva dos "encontros políticos". Aqui, é uma espécie de ressonância teórica que parece funcionar: o pensamento de Gordillo, tal como apresentado pela autora, seria influenciado pelo de Deleuze-Guattari, que, por sua vez, seria influenciado pelo filósofo Baruch de Spinoza, para quem, afinal, o corpo humano não é "uma forma definida e estável no tempo". Uma vez que Spinoza entende o afeto como engendrado por "afecções" pelas quais a potência do corpo é aumentada ou diminuída, Gastón Gordillo irá definir "ressonância" como "afecção intensificada" (GORDILLO apud FREITAS, 2015, p. 29).

Tal passagem pela ideia de "ressonância"<sup>80</sup> parece pertinente na medida em que, depois de Junho, junto às contradições e desafios que mencionamos acima, também se descortinam alguns fatos significativos, como um aumento expressivo no engajamento formal de militantes na luta dos movimentos sociais. Um efeito disso é assinalado por Guilherme Simões, Marcos Campos e Rud Rafael em seu livro sobre o os vinte anos de história do Movimento de Trabalhadores Sem Teto no Brasil, ao apontar a multiplicação de ocupações ocorridas depois das Jornadas de Junho. Segundo os participantes do movimento:

Outro importante corte na história recente do MTST é reflexo de um importante corte na história recente do Brasil: o processo desencadeado a partir de 2013. A atmosfera de inegável descontentamento político e social, reforçada pelas grandes manifestações de Junho daquele ano, inspiraram uma onda de ocupações por moradia na periferia de São Paulo. Somente no segundo semestre, foram mais de 50 ocupações pelas zonas Sul e Leste da cidade, sendo a maioria delas não vinculadas a movimentos sociais (CAMPOS, RAFAEL, SIMÕES, 2017, p. 38).

---

<sup>80</sup> Aqui não tão desenvolvida quanto por Kenya Freitas, cuja estimulante reconstituição da trajetória e sentidos do termo nos inspiraram.

Em texto recente para o site da sucursal brasileira do jornal norte-americano "The Intercept", ao chamar atenção para as filhas das "mulheres valentes"<sup>81</sup> de gerações passadas que, embora mantenham a mesma postura firme que suas mães diante das adversidades sociais, à diferença delas se reconhecem desde cedo como "feministas", Rosana Pinheiro-Machado clama por um deslocamento de foco. Para ela, no contexto do "círculo vicioso" que as manchetes trágicas e o aumento dos autoritarismos nos lançaram nos últimos anos, seria preciso perceber as conquistas que mudaram "gerações inteiras", cujos frutos e impactos, tanto sociais quanto institucionais, irão florescer ao longo dos próximos anos. Argumenta a autora:

A crise de 2007/2008 propiciou a explosão de uma primavera de ocupações e protestos em massa no mundo todo. Muito é dito sobre o quanto essas manifestações causaram a ascensão da extrema direita. Menos atenção tem sido dada, entretanto, ao fato de que existiram outros desdobramentos possíveis dessas manifestações. Tanto o Occupy nos Estados Unidos quanto as Jornadas de Junho de 2013, por exemplo, também foram marcos do fortalecimento de uma nova subjetividade política que busca, na ação microscópica da ação direta, o afeto radical, a imaginação e a horizontalidade.

O reacionarismo emergente no período pós-Jornadas de Junho poderia, segundo a autora, ser lido como uma reação direta, por exemplo, à explosão do feminismo, do antirracismo e da luta dos grupos LGBTs. Assim, a "vitória" da extrema direita nas eleições recentes precisaria ser relativizada sob a ótica da notável intensificação das militâncias insurgentes no país nos últimos anos. Nesse sentido, tendo em vista que "(...) a expansão do afeto ressonante também pode ocorrer pelas imagens, fotos e vídeos produzidos por manifestantes", tal como nos explica ainda Kenya Freitas (2015, pág. 32), esse contágio em curso na "capilaridade inédita" atingida por essas pautas e lutas provavelmente foi favorecido pela participação das imagens e filmes engajados, aí incluídas as produções de Carlos Pronzato.

De um modo ou de outro, seria preciso refletir com muito mais profundidade sobre as possíveis relações entre alguns desses acontecimentos que marcam a luta de movimentos autonomistas do país e os acontecimentos políticos que se desdobraram posteriormente à explosão das Jornadas. Como essa tarefa não faz parte do horizonte

---

<sup>81</sup> Termo tomado emprestado pela autora à antropóloga Cláudia Fonseca, para se referir às mulheres moradores de periferia urbana que eram, ao mesmo tempo, "líderes comunitárias, mães e trabalhadoras (...)".

da tese, o importante é assinalarmos que outros movimentos, também impulsionados pela intensificação das lutas urbanas nas cidades brasileiras na entrada da década, responderam às condições encontradas no mesmo período histórico de maneiras singulares, traçando trajetórias distintas daquela feita pelo *MPL* nesse período de dez anos entre a "Revolta do Buzú" e as Jornadas de Junho. São os exemplos da *Frente de Luta Popular*, no Rio de Janeiro, e do *Movimento Ocupe Estelita*, em Recife, cuja colaboração com documentaristas iremos estudar nos próximos capítulos.



## 5. VLADIMIR SEIXAS E A *FRENTE DE LUTA POPULAR*

### 5.1 Um precedente para os rolezinhos e o surgimento da *FLP*

No final de 2013 e início de 2014, no intervalo entre as Jornadas de Junho e a realização da Copa do Mundo da FIFA no Brasil, ganharam os noticiários de TV e as manchetes de jornais impressos e virtuais os chamados "rolêzinhos".<sup>82</sup> O termo tornou-se corrente para designar passeios, marcados por meio de redes sociais, protagonizados por jovens advindos de periferias urbanas em shoppings centers de classe média e classe média alta de importantes centros urbanos brasileiros. Esses jovens levavam consigo a reivindicação da legítima entrada, presença e circulação da parcela da população historicamente excluída dos circuitos consagrados de consumo, lá onde esse consumo melhor se abriga e mais explicitamente se expressa.

Na época, alguns analistas sugeriram<sup>83</sup> que o marco inicial da prática havia sido deflagrado na cidade de São Paulo, onde se encontram alguns dos shoppings mais luxuosos do país, onde a renda, muitas vezes, alcança os níveis mais elevados, e onde a distância entre as periferias e o centro se impõe como uma das mais massacrantes para as classes trabalhadoras. De lá teria se espalhado, em meio a repressões e repercussões, para Campinas, Guarulhos, Belo Horizonte, Vitória, locais onde também foi noticiada. No entanto, esse tipo de ato já havia sido realizado no Rio de Janeiro mais de dez anos antes, em 2000, na região sul da cidade, no bairro de Botafogo. No contexto carioca, ele se inscrevia num conjunto de ações promovidas por movimentos sociais urbanos e visava angariar visibilidade para as pautas das lutas que então despontavam.

Não é por acaso que o documentário *Hiato* (2008), de Vladimir Seixas, o primeiro de um conjunto de quatro filmes produzidos a partir da colaboração entre o realizador e uma frente de movimentos de luta por moradia do Rio de Janeiro, passou a ser lembrado e (re)exibido em diversas cidades do país<sup>84</sup> na época dos

---

<sup>82</sup> Alguns exemplos são as notícias "Conheça a história dos 'rolezinhos' em São Paulo" (14/01/2014), publicada no Portal G1, "De rolezinhos a rolexzinhos" (18/01/2014), publicado no portal carta maior, o texto "Rolezinhos, um ato de resistência", publicado no site Blogueiras Negras e republicado no canal do Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (Ibase).

<sup>83</sup> No início do *Documento Imagina - Rolêzinhos*, produzido pelo Imagina Coletivo, por exemplo, o professor Leandro Beguoci faz essa sugestão.

<sup>84</sup> Essa informação foi dada pelo próprio Vladimir Seixas (em entrevista para essa pesquisa), a quem chegavam numerosos pedidos de autorização para exibição do filme. Entre menções, republicações e exibições de *Hiato*, registra-se a notícia do Portal R7 "Shopping do Rio teve rolezinho de sem-teto há 13 anos; relembre", publicada em janeiro de 2014 (às vésperas de um rolezinho no Shopping Leblon, também localizado na Zona Sul do Rio), em que a ação realizada em 2000 é reconstituída através das

"rolêzinhos". O ato no Rio Sul foi fruto de uma articulação entre diversos movimentos sociais e coletivos do Rio de Janeiro que tinham se aproximado, num primeiro momento, em razão dos protestos contra as comemorações dos "500 anos do Descobrimento" do Brasil, e que ganhou força, posteriormente, em manifestações que criticavam a violência policial contra os moradores de favelas e comunidades empobrecidas da cidade. De acordo com o relato dos seus organizados e participantes, registrado no caderno de debates "Periferia do Capital e Poder Popular" (ao qual tivemos acesso através da dissertação de Mariana Affonso Penna),<sup>85</sup> algumas ocupações por moradia já haviam se consolidado no estado (implementadas, principalmente, pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Teto) e se desenhava um "ascenso" de protestos e mobilizações na capital. Dessa maneira,

Surgiu uma articulação entre os grupos e movimentos em torno da realização de duas atividades: uma mobilização num grande shopping center contra o consumismo e desigualdade social e um protesto unificado na data em que se completariam sete anos da chacina de Vigário Geral. A articulação se chamou então Frente de Luta Popular (FRENTE de Luta Popular apud PENNA, 2010, p. 35).

O protesto em comemoração aos setes anos da chacina de Vigário Geral foi realizado em 29 de agosto de 2000 e envolveu uma passeata que partiu da região da Candelária e se encaminhou até a Central do Brasil, no centro do Rio de Janeiro. O ato no shopping ocorreu meses antes, mas, em razão de sua repercussão, foi a atividade que logrou permanecer com mais intensidade e por mais tempo nos debates feitos nos círculos militantes e no imaginário político da cidade. Num encontro formal entre os movimentos participantes dos atos, realizado ainda no mesmo ano, um manifesto lançaria as bases de atuação da *Frente de Luta Popular (FLP)*, fundada, assim, sob o impulso prático dessas iniciativas e em estreito diálogo com os

---

imagens e depoimentos presentes no filme. Além disso, somam-se as exibições em uma seleção de filmes feita pelo Canal Curta!, com diferentes abordagens sobre formas de discriminação, programada em televisão paga no final de janeiro de 2014 para todo o país; na análise "crítica" da mídia feita através do filme no blog jornalístico "Ideias e experiências" em fevereiro de 2014 (dedicado a temas ligados às populações em situações de rua), na esteira de uma análise veiculada pelo portal do "Observatório da Imprensa"; e no 9º Encontro de Cultura Hip Hop e Aliados, organizado pela Fundação Tide Setúbal na periferia de São Paulo, já em 2015. Fato igualmente notável, o Canal Brasil adquiriu, no mesmo período, os direitos do filme, que passou a ser exibido também na televisão fechada.

<sup>85</sup> A pesquisa de Mariana Penna, referência constante para esse trecho da tese, foi fundamental para reconstituirmos as origens, formação e composição da *Frente de Luta Popular*, bem como para compreendermos alguns acontecimentos de sua trajetória de atuação no Rio de Janeiro.

problemas que as motivaram: a exclusão social e as violências concretas e simbólicas dela decorridas, que são retroalimentadas para reforçar essa exclusão.<sup>86</sup>

A composição da *FLP* no momento de seu surgimento apresentou uma notável heterogeneidade, mas podemos localizar suas raízes no período da ditadura militar. Alguns dos militantes que futuramente ajudariam a criar a *Frente* integravam uma dissidência do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que se associou a anarquistas da Resistência Popular (RP-RIO), ao Movimento da Educação Libertária (MEL) e a outros movimentos políticos. Mais do que uma questão de ordem teórica, a aproximação entre esses grupos aconteceu em função de um "(...) acúmulo de práticas políticas em sua inserção social (...)" (PENNA, 2010, p. 27). Essa inserção apontava para um afastamento das práticas em voga nos ambientes partidários e uma adoção de métodos de organização autogestionários, não representativos.

Nos anos 80, esses militantes realizam uma série de conferências anuais, das quais extraem a decisão por uma participação estratégica nas políticas institucionais-partidárias, de apoio aos chamados "governos populares". É aí que o coletivo "Gregório Bezerra" (dissidência inicial do PCB) transforma-se em "Partido da Luta Proletária" (PLP). Em meados dos anos 1990, a PLP forma uma frente ("Revolucionária") junto com a "Convergência Socialista" e a "Causa Operária",<sup>87</sup> que pouco tempo depois sofre um racha em função dos rumos aspirados pelos diferentes grupos. Esse é um importante momento na trajetória dos militantes que participarão da formação da *FLP*, pois corresponde ao período de fundação do Centro de Cultura Proletária (CCP), que vai imprimir uma inflexão cultural ao coletivo.

Na página do Centro de Cultura Proletária, o movimento se apresentava como a convergência entre vários grupos e indivíduos empenhados numa "transformação radical da sociedade" por meio da cultura, entendida num sentido amplo: não apenas as atividades culturais oficiais, reconhecidas e celebradas nos circuitos hegemônicos de consumo, mas todas aquelas formas de "produção e intercâmbio cultural" criadas pela populações empobrecidas para se expressar enquanto sujeitos no mundo

---

<sup>86</sup> O foco de atuação e o modo de organização definidos logo se traduziriam em novas iniciativas de um intenso calendário, marcado por grandes reuniões em comunidades (Borel, Santa Marta), protestos contra a violência policial, debates sobre a criminalização da pobreza, ações em datas históricas relacionadas às lutas dos trabalhadores, atividades culturais (ligadas ao *hip hop* e ao grafite) e de formação política.

<sup>87</sup> O rompimento dessa frente originou a fundação, por parte da "Convergência Socialista", do Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados (PSTU) e, por parte da "Causa Operária", do Partido da Causa Operária (PCO).

histórico. A partir do uso de um imóvel cedido por um dos militantes em Manguinhos, foram desenvolvidas uma série de atividades, como cursos de formação política e palestras, apresentações musicais e exibição de filmes. O CCP chegou a manter em funcionamento uma videoteca cujo acervo alimentava exibições promovidas regularmente em seu espaço e em outros centros interessados, acervo no qual constava, entre filmes como *A Revolta do Buzú*, o material bruto (em vídeo) do ato realizado no shopping Rio Sul em 2000.

Embora os grupos participantes dessa convergência mantivessem trajetórias próprias, as atividades permitiram o estreitamento dos laços entre militantes e membros de movimentos anarco-punks atuantes no Rio de Janeiro. Desse encaminhamento, em franco diálogo com influências contraculturais, a *FLP* vai ser tramada no início dos anos 2000:

Podemos verificar então uma clara guinada de uma esquerda que ainda se apresentava vinculada a uma perspectiva burocrática ligada ao partido de vanguarda, tal como no PCB, para uma proposição bem mais claramente autonomista, autogestionária. Assim se aproximaram uma juventude libertária influenciada principalmente pelo pensamento e cultura anarquista e anarcopunk e participaram de ações conjuntas como o ato no Rio Sul e em Vigário Geral, que inauguram a Frente de Luta Popular, na qual se inseriram muitos anarcopunks ou identificados com essa proposta (2010, p. 34).

As "afinidades"<sup>88</sup> descobertas entre militantes advindos de organizações políticas e coletivos culturais e uma juventude animada por ideias libertárias, muitas vezes composta de estudantes universitários de baixa renda, especialmente no que diz respeito à ideia de "Poder Popular" (que rechaçava vanguardas internas e apostava numa auto-organização gerida pelos próprios grupos sociais atingidos pelas injustiças identificadas), levariam a uma aproximação com trabalhadores sem teto e moradores de favelas e comunidades empobrecidas do Rio de Janeiro (antes e durante os atos no Rio Sul e contra a Chacina de Vigário Geral). A *Frente de Luta Popular* exhibe então uma composição inicial extremamente heterogênea e complexa, que parece refletir na

---

<sup>88</sup> Termo utilizado por Olivier Besancenot e Michael Lowy (2016) para se referir às alianças entre socialistas e libertários ao longo dos últimos dois séculos. Sem perder de vista os "parâmetros" oferecidos por experiências como a Comuna de Paris (marcada pela auto-organização e composição plural), eles identificam nesses grupos, em diferentes momentos históricos, uma "vontade comum" de ultrapassagem, pela ação "revolucionária", da "ditadura do capital" e do "jugo autoritário do Estado".

forma de colaboração estabelecida por seus integrantes com o documentarista Vladimir Seixas.

## 5.2 A aproximação entre Vladimir Seixas e a *FLP: Hiato* (2008)

Anos mais tarde ao marco de fundação do coletivo, é precisamente com alguns jovens integrantes da *FLP* que Vladimir Seixas toma contato no ambiente da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), onde estudava filosofia. Segundo ele, a estrutura física do campus, que reunia diversos cursos em apenas um prédio, facilitava a aproximação entre graduandos de diferentes áreas, favorecendo a intensificação de debates acadêmicos, culturais e políticos. Um dos temas mais recorrentes entre Vladimir e o círculo de estudantes com o qual fez amizade girava em torno justamente do ato no Shopping Rio Sul: discutiam entre si qual teria sido o grande "diferencial" daquela ação, o que nela teria provocado tamanha repercussão midiática, o que justificaria sua permanência no imaginário de toda uma militância emergente.

Mas a trajetória de envolvimento de Vladimir Seixas com os movimentos de luta por moradia atuantes no Rio de Janeiro não seria determinada apenas pela via do contato com militantes da *FLP* e de outros movimentos sociais no propício espaço da UERJ. Paralelamente ao curso de filosofia, Vladimir cursava a formação em direção cinematográfica da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. O trânsito entre um e outro universo singulariza os rumos que sua trajetória como documentarista irá tomar: motivado pela sugestão de um exercício de filmagem proposto na cadeira de cinema documentário, do segundo período do currículo da Escola Darcy Ribeiro, Vladimir decide voltar sua atenção para o tão discutido ato promovido pelos trabalhadores sem teto no shopping em Botafogo.<sup>89</sup>

Com o exercício da disciplina de documentário no horizonte, o realizador, em processo de formação, sai busca de materiais e fontes que pudessem ajudá-lo na abordagem do acontecimento. Recupera, assim, as imagens produzidas pelos próprios manifestantes no dia do ato (que constavam do acervo do Centro de Cultura Proletária), decidindo ir ao encontro de alguns deles – o que o conduz até assentamentos distantes do centro da cidade, onde esses trabalhadores estavam

---

<sup>89</sup> Nesse momento, além de ter debatido reiteradas vezes a ação junto aos colegas universitários e militantes, Vladimir havia lido bastante (notícias de jornal, análises) e assistido a uma palestra, na UERJ, sobre o tema.

vivendo. À determinada altura do processo de realização, opta por fazer entrevistas também com professores universitários, interessados na discussão em torno das implicações políticas que a ação dos trabalhadores sem teto produziu. Desse percurso resulta o documentário de curta-metragem *Hiato*, lançado em 2008.

No início do filme, depois da sugestiva imagem de um ônibus que atravessa um túnel e ganha a luz do dia (da penumbra da passagem subterrânea, quebrada apenas por pequenas luzes afixadas em seu teto, para a claridade do sol), lemos a seguinte cartela de apresentação: "Em agosto de 2000, um grupo de manifestantes organizou uma ocupação em um grande shopping da zona sul da cidade do Rio de Janeiro". Ao fundo, na banda sonora, em volume crescente, ouvimos um cântico que se tornou tradicional para movimentos de luta por moradia ao redor do país: "Ocupar, resistir! Ocupar, resistir!". Seguem-se "flashes" de alguns segundos de policiais conversando, inquietos, movimentando-se, para, tudo indica, entrarem em ação. E, na sequência, "flashes" dos manifestantes, os efeitos de sua presença para os lojistas e frequentadores contumazes do shopping Rio Sul. Uma espécie de pequeno clipe-resumo de abertura, caracterizado pelo jogo de montagem de presença/ausência de imagens, no qual já são mobilizados e manejados os arquivos produzidos pelos movimentos responsáveis pelo ato mencionado nos letreiros.

*Hiato* irá nos apresentar ao universo conflituoso, marcado por uma desigual correlação de forças materiais e simbólicas, que caracteriza a experiência social e a luta dos trabalhadores sem teto – como nos ensina Guilherme Boulos, numa batalha incessante contra as formas de aliança entre Estado e capital imobiliário (contratação de obras, remoções, mudanças na legislação) (2015, pp, 59-60), reforçadas por uma "gestão militar da cidade" e por uma cobertura midiática que parece tomar por tarefa a criminalização da pobreza (Ibidem, pp, 68-69). Na abertura de *Hiato* e ao longo da narrativa são justamente os antagonismos com o poder econômico, as forças repressivas e a construção da invisibilidade social por eles sustentada, com a atuação solidária dos meios de comunicação corporativos, os focos de atenção escolhidos.

O filme trabalha, de um lado, com materiais recolhidos junto aos movimentos participantes do ato, que documentam a ação, desde o trajeto de ônibus para o Rio Sul até o desfecho com o lanche coletivo na praça de alimentação do shopping; de outro, alterna entrevistas com militantes presentes naquela oportunidade (Elizabeth da Silva, Claudionor Magalhães e Naira Lúcia Romano) e acadêmicos engajados no debate público a respeito dos desdobramentos políticos da ação dos sem teto (Ivana Bentes e

James Arêas), além de uma entrevista com o cineasta Silvio Tendler, uma das vozes que participaram desse debate. Parece se aproveitar do distanciamento temporal para incorporar a sua escritura um conjunto de reflexões sobre os sentidos do ato no Rio Sul. Assim, na sua composição, enquanto os entrevistados do universo acadêmico ou profissional especializado são responsáveis por uma enunciação de ordem mais reflexiva e especulativa, um dispositivo utilizado no processo de filmagem – exibir as imagens coletadas no arquivo da *FLP* aos trabalhadores sem teto entrevistados – permite ao realizador registrar depoimentos que rememoram a experiência da mobilização realizada sete anos antes.

O primeiro desses depoimentos é o de Elizabeth da Silva. Ela afirma: "Antes de nós chegarmos ao shopping em Botafogo, a polícia já estava toda em peso lá". A imagem do luxuoso arranha-céu onde funciona o shopping contrasta com as imagens do local onde mora a personagem, longe da verticalização das áreas disputadas da cidade (a rua parece findar numa paisagem rural) e aparentemente autoconstruído. Ela lembra de sua raiva ao se deparar com policiais que já empunhavam cassetetes e lojistas que fechavam as portas dos estabelecimentos. Vem juntar-se ao seu o contundente testemunho de Claudionor Magalhães (o "Cláudio"): "Parecia bandido (...). Lá fora tinha mais polícia do que no morro". São suas palavras que pontuam a entrada das imagens feitas no interior do shopping no decorrer do ato, nas quais salta aos nossos olhos aquilo de que falam: o alvoroço dos seguranças, o policiamento ostensivo feito em razão da presença dos militantes e a reação dos lojistas, tudo isso atestando um indisfarçável preconceito de classe e raça.



Fig. 55 e 56 – Segurança do Shopping Rio Sul olha para a câmera que registra o ato e uma lojista fecha a porta do estabelecimento na "cara" de um dos trabalhadores.



Fig. 57 e 58 – Trabalhadores sem teto na porta e no interior de uma das lojas do Shopping Rio Sul.

O filme reproduz uma matéria de jornal em que os manifestantes são identificados como sem teto e a ação é atribuída ao MTST. Porém, o vocabulário empregado no texto, ao recorrer ao uso de alguns termos-chave, reforça o estigma social que o ato visava escancarar e denunciar.<sup>90</sup> Passamos à primeira participação de Ivana Bentes, cujo crédito como "professora de comunicação" é importante para informar em qual universo de problemas (relacionados à construção da visibilidade e da invisibilidade sociais) sua fala irá transitar. Algumas imagens do ato vêm ilustrar essa primeira participação e, na sequência, aparecem outras imagens, também do interior do shopping, dessa vez não mais em chave ilustrativa (sem as palavras da entrevistada sublinhando-as). É a deixa para a participação de Silvio Tendler, que, embora também não tenha se envolvido diretamente com o caso, nos fornece em sua entrevista uma informação relevante, até então não oferecida pelos outros entrevistados: a de que os manifestantes avisaram à imprensa, com antecedência, sobre a realização do ato.

De uma perspectiva causal, esse fato explica a tentativa de neutralização e de desmobilização levada a cabo pela polícia ainda no trajeto de ida dos manifestantes ao shopping. O que as imagens de arquivo testemunham é impressionante: um policial se equilibra no corredor do ônibus que leva os sem teto, depois de adentrar o transporte sob o pretexto de inspecionar as intenções dos passageiros, e então pergunta se pode saber onde estão indo e se pode confiar neles. "Pacífico, posso contar com isso?", indaga, constringendo, coercitivamente, os militantes, que apesar disso permanecem firmes em seu propósito. "Temos direito!", eles retrucam, entre outras objeções à conduta do policial. Contrariado, este diz em tom ríspido: "tem direito, tem direito!".

<sup>90</sup> Chamando o shopping Rio Sul de "mais tradicional templo do consumismo", a matéria descreve os trabalhadores sem teto como moradores de "invasões" na Baixada Fluminense e na Zona Oeste, sugerindo que o shopping fora também "invadido" por eles.





Fig. 59 e 60 – Policial busca intimidar e impedir a ida dos manifestantes ao shopping.

Mas o fato sugere também que os militantes possuíam plena consciência da repercussão midiática que sua ação seria capaz de produzir e de como usá-la em benefício próprio, protegendo-se da repressão policial, gerando visibilidade ao ato e, por consequência, às pautas dos movimentos envolvidos. É possível dizer que, naquela circunstância, a mesma imprensa que reforça os estigmas sociais e preconceitos de classe e raça que recaem sobre as populações sem moradia digna, ajuda, com sua presença, a impedir a radicalização da repressão policial e, em última instância, que o ato não seja realizado. Esse jogo no campo das visibilidades estará presente todo o tempo nas produções audiovisuais relacionadas aos movimentos de trabalhadores sem teto focalizados nesse estudo e dele irá participar a "mídia" produzida através do trabalho de Vladimir Seixas.

É do uso que os militantes fizeram dos holofotes inerentes ao aparato da grande imprensa de que fala Silvio Tendler nesse momento do documentário. Se a mídia corporativa aportou no ato para, talvez, denunciar um possível confronto, uma barbárie representada pelo passeio dos pobres no shopping dos ricos, explica Tendler, deu também uma espécie de "salvo conduto para eles": "Através daquela câmera de televisão, de uma grande estação de televisão do Brasil, com um cinegrafista com um crachá da empresa, intimidou o policial". Com efeito, olhando em retrospectiva a trajetória da *FLP*, parece possível dizer que os impactos da tática empregada no Rio Sul funcionaram como embrião de uma possibilidade de uso das imagens como forma de proteção dos militantes em situações de risco à sua integridade, em que está em jogo também a própria consecução da ação em curso – isso através da presença física do aparato de filmagem "intimidando" os policiais com a ameaça de uma denúncia de possíveis repressões.

O trecho da entrevista com Ivana Bentes que vemos mais à frente insiste nesse ponto. Dele podemos depreender uma espécie de enunciado, para o qual a ação no shopping teria sido capaz de lançar os trabalhadores sem teto num mundo “visível” que os empurra o tempo todo para a invisibilidade, daí a dificuldade dos agentes dos poderes instituídos em lidar com sua presença. Também a entrevista com Eric Vermelho, identificado como líder do MTU (Movimento dos Trabalhadores Unidos), reproduzida pelo filme num recorte de jornal, versa sobre a questão. O ponto seria "mostrar" aquilo que se evita mostrar: "Mostrar à burguesia que existe miséria no Estado, que existem famílias que não têm onde morar nem o que dar aos filhos no natal. Num shopping na Zona Sul, tornaríamos o nosso movimento visível para as autoridades. Temos esse direito".

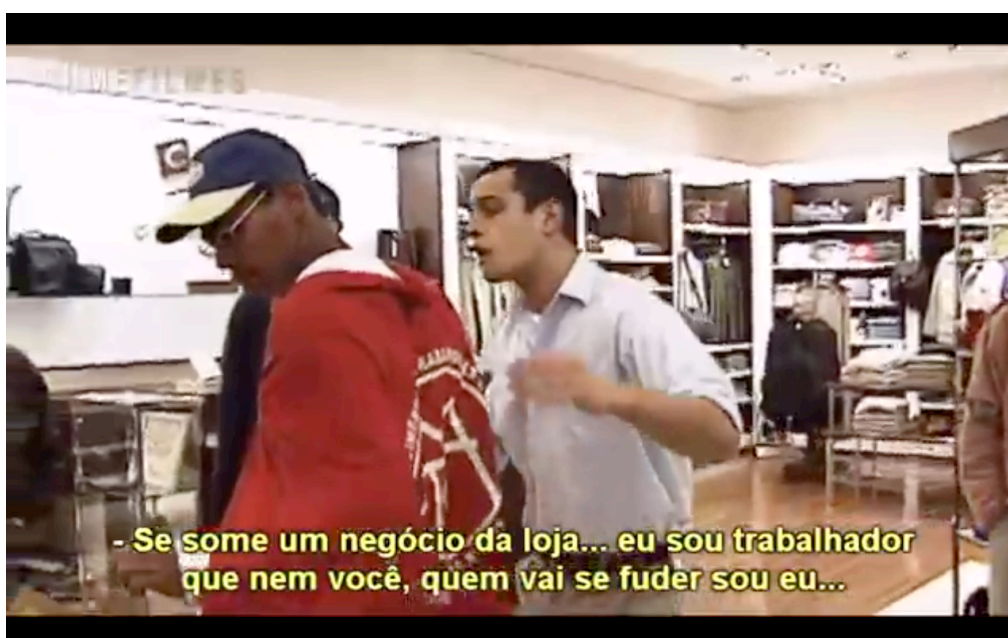


Fig. 61 – Vendedor pede a saída de um dos manifestantes do interior da loja, sob a alegação de estar com o próprio trabalho em risco.

Se nas entrevistas com Elizabeth e Cláudio o procedimento de exibir as imagens de arquivo produzidas pelos próprios militantes não é evidenciado em cena, na conversa com Naira tal dispositivo é explicitamente revelado: vemos a trabalhadora assistindo aos registros do ato no shopping na televisão de sua casa, seu rosto ganha destaque nas imagens, e ela inicia um testemunho centrado na violência que experimentou naquela oportunidade. Naira afirma: "me senti excluída da

sociedade". As memórias de Elizabeth, Cláudio e Naira são impulsionadas por imagens, que, através da mediação que proporcionam, disparam um processo de "reconhecimento" (FRASER, 2001)<sup>91</sup> dos personagens com relação à discriminação e à exclusão vivenciadas, no sentido de um discernimento dos "padrões institucionalizados de valor cultural" que fazem com que eles não sejam reconhecidos como "iguais na vida social", impedidos de participar desta como "membros plenos", em condições de igualdade com os demais membros. As imagens parecem disparar, em outras palavras, o reconhecimento do "funcionamento de instituições sociais que regulam a interação segundo normas culturais que impedem a paridade" (FRASER, 2001, p. 11) dos trabalhadores sem teto com os outros grupos sociais.

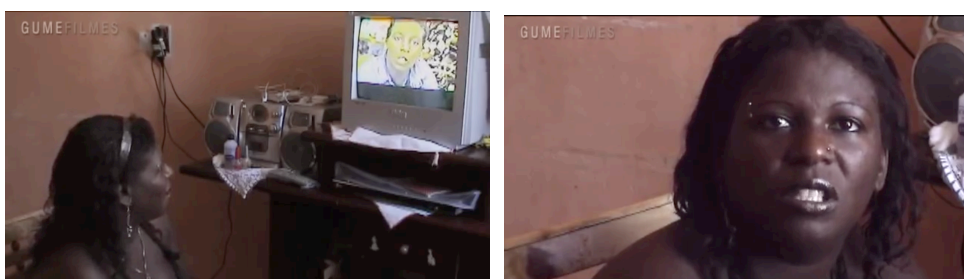


Fig. 62 e 63 – Naira Lúcia se vê nas imagens de arquivo do ato e depois lembra algumas situações de discriminação sofridas por ela naquele dia.

Grosso modo, podemos dizer que a primeira metade de *Hiato* está concentrada nos efeitos práticos do ato dos sem teto: a repressão policial, a reação dos lojistas, a cobertura da mídia. Num segundo momento, o filme se debruça sobre os efeitos mais simbólicos e menos imediatos, de médio ou longo prazos, que envolvem implicações da ação dos manifestantes em termos de visibilidade. Rigorosamente, no entanto, as discussões de uma e outra parte se interpenetram, como atesta o conjunto de falas de Naira, Elizabeth e Cláudio sobre o preconceito dos trabalhadores do shopping, a discriminação que sofrem diariamente, sua condição geral de exclusão no mundo do trabalho, a carência de serviços públicos. Cláudio arremata, ao final desse conjunto:

<sup>91</sup> Essa noção, na obra da autora, distancia-se de uma perspectiva baseada no "modelo da identidade", segundo o qual o reconhecimento estaria ligado à identidade cultural de cada grupo. A partir desse modelo, uma política do reconhecimento visaria à reparação de um "auto-deslocamento interno" dos grupos sociais não reconhecidos, mediante a criação e publicização de auto-representações positivas, capazes de elevar o respeito e a estima da sociedade em relação a tal grupo. Sem ignorar os "insights" trazidos por essa perspectiva, Fraser irá sugerir um modelo alternativo, para o qual "o que requer reconhecimento não é a identidade específica de grupo, mas o status dos membros individuais dos grupos como parceiros plenos na interação social" (FRASER, 2001, p. 10).

"Eu fui pra mostrar ao mundo que existe barreira, que existe fronteira, e que a gente não pode passar até certo local".

Como complemento a mais algumas imagens do ato no shopping, mostrando outras situações de desconforto e instabilidade que os trabalhadores causaram naquele ambiente, sobre um plano subjetivo que simula o ponto de vista de quem abandona as dependências do local, ouvimos um texto lido<sup>92</sup> por James Arêas, que diz: "As portas do Rio Sul não são a mesma coisa quando entro e, depois, quando saio. Ou quando passo em frente, desempregado. Ou ainda: quando nunca entrei ou saí, mas permaneço, quase sem nada". A imagem estourada da rua em frente ao Rio Sul, onde passam os transeuntes, dá lugar à cartela inteiramente branca sobre a qual se inscrevem os letreiros finais, que revelam que algumas das imagens utilizadas na montagem foram produzidas pelos manifestantes. Um trecho final de Elizabeth autorizando e atestando a veracidade de todas as imagens encerra o filme<sup>93</sup> ("todas são verdadeiras, nada falsificado").



Fig. 64 e 65 – Plano seqüência subjetivo feito com câmera na mão simula a saída do shopping, sob texto lido pelo filósofo James Arêas sobre a invisibilidade.

### 5.3 Apoio com as imagens, ascendência e repressão às lutas

Antes mesmo do impulso alavancado pela onda de rolêzinhos de fins de 2013 e início de 2014, *Hiato* foi amplamente exibido dentro e fora do Rio de Janeiro. Percorreu inúmeros festivais, de alguns mais conhecidos e tradicionais, como o Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano (realizado anualmente em Havana) ou o Entretodos (festival voltado a curtas-metragens ligados à discussão

<sup>92</sup> O texto não aparece creditado ao final do filme, o que nos faz supor que seja de autoria do próprio filósofo que o lê.

<sup>93</sup> Elizabeth retorna no final para autorizar o uso das imagens: "Eu autorizei essas imagens todas. Todas são verdadeiras, nada falsificado". Alguém, por trás da câmera (não sabemos se da equipe ou ligada à personagem), diz: "você é obra viva da situação, né, da história", frase que parece se colocar em consonância com o modo como ela e os outros trabalhadores ouvidos participam do filme.

sobre direitos humanos), a outros que, com sua proposta curatorial, dialogavam com as questões que o próprio filme buscava problematizar, de visibilidade e acesso de populações marginalizadas a bens culturais e materiais, como o CineCufa, festival carioca organizado pela Central Única das Favelas,<sup>94</sup> definido por Antonia Gama, aliás, como "(...) uma iniciativa promotora de reconhecimento midiático" (GAMA, 2010, p. 111).

Mas também no circuito não-competitivo o filme ganharia importantes sessões: no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, em 8 de junho de 2008, com a presença de organizadores e participantes do ato no Rio Sul, inclusive membros da *Frente de Luta Popular*, e no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 23 de setembro, dentro da "III Mostra de filmes e debates: Direito à moradia e à cidade", seguido de debate com as presenças de Vladimir Seixas e André Fernandes (um dos organizadores do ato no Rio Sul, membro da *FLP*). Entre essas exibições, destacamos a pré-estreia (ainda no mês de maio de 2008) no Cine Odeon, no centro do Rio de Janeiro, organizada pela Oficina Cine Escola em parceria com a Agência de Notícias da Favela (ANF) e o apoio de alguns sindicatos.

Nessa ocasião, uma mesa de debate foi montada e, além de contar mais uma vez com a presença de André Fernandes, teve a participação de Elizabeth da Silva, trabalhadora entrevistada no filme.<sup>95</sup> Na divulgação publicada na ANF, registrava-se a presença não só de vizinhos de Elizabeth no assentamento Campo Belo, mas também de moradores do assentamento Tinguá, da ocupação Camboinhas (ocupação indígena) e das ocupações urbanas Zumbi dos Palmares, Chiquinha Gonzaga, Manoel Congo e Quilombo das Guerreiras – todas com as quais a *Frente de Luta Popular* se envolveu e que seriam filmadas, na época, por Vladimir Seixas. A sessão fora batizada de "Cinema ocupado" e seu vídeo de chamada, publicado no *youtube*, depois de um letreiro em que se lia "em 2000 o shopping foi ocupado", conclamava: "agora vamos ocupar o cinema."<sup>96</sup> O relato pós-sessão publicado por um site parceiro da ANF chamava a atenção para a presença, de fato, dos "protagonistas" do protesto no Rio

---

<sup>94</sup> Cujos slogan é "o cinema na tela da favela".

<sup>95</sup> Em 2008, Elizabeth morava no assentamento Campo Belo (Km 32) – aquele que vemos misturar-se a uma zona rural, quando no documentário são mostrados os arredores de sua casa.

<sup>96</sup> A chamada pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Bx9IFsjhIfs>

Sul, salientando que "em sua maioria" tratava-se de "(...) pessoas que nunca visitaram uma sala de cinema."<sup>97</sup>

Em tais ocasiões públicas *Hiato* funcionou para os trabalhadores sem teto verem expostas as injustiças vivenciadas e discutirem junto a outros atores sociais os problemas a elas relacionados, motivando-os a fazer um convite a Vladimir Seixas: acompanhar as ações diretas conduzidas pela *FLP*. Isso significava documentar tanto as ocupações promovidas quanto as remoções sofridas por eles. Segundo o documentarista, muitos militantes participavam da luta por moradia no Rio de Janeiro como apoiadores,<sup>98</sup> formando espécies de "retaguardas" (estudantis, jurídicas, logísticas). O papel de Vladimir passava a ser então, com o convite, de um apoiador no/a partir do campo das imagens:

(...) por conta desse filme ter circulado, eu comecei a receber convites. Eu não era militante direto, entendeu? Uma coisa que era cobrada na UERJ. Por conta do cinema, eu acabei sendo um apoiador, diferente de muitas pessoas que iam morar em ocupação pra militar, em favelas pra dar curso, as pessoas entregavam a vida mesmo na militância, estudantes ainda. Não era o meu caso. Eu era um apoiador e, a partir do *Hiato*, eu virei um apoiador sendo bastante convidado. Então era uma troca muito clara: eu apoiava, eles queriam que o filme fosse publicado, e tinha esse resguardo numa época que a gente não tinha tantas câmeras como tem hoje, de uma pessoa filmando uma possível agressão policial ou a própria reação de um segurança (os prédios tinham segurança).

Alguns fatores faziam da presença do cineasta algo fundamental: por um lado, tratava-se de um momento histórico em que a proliferação de equipamentos de filmagem digitais, especialmente em situações de protesto, ainda não era amplamente disseminada, por outro, e ainda mais importante, as condições de acesso dos trabalhadores sem teto a aparatos técnicos de comunicação e audiovisual eram consideravelmente limitadas, dadas as próprias condições precarizadas (a falta de moradia implicando também em dificuldades de alimentação, saúde, trabalho e educação) a que estavam submetidos.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> Relato disponível em: <https://raizculturablog.wordpress.com/2008/12/03/hiatorpor-vladimir-seixas/>

<sup>98</sup> O que é enfatizado por Mariana Penna (2010) ao registrar que o termo e a prática de "apoio" eram muito utilizados na rede que compunha a *FLP*.

<sup>99</sup> As idas e vindas experimentadas pela Brigada de Guerrilha Cultural do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto de São Paulo anos antes são, nesse sentido, sintomáticas: a produção audiovisual do coletivo só funcionou em função da aliança com apoiadores, que colocaram seus equipamentos pessoais (exemplo de computadores que se tornavam ilhas de edição) a serviço do movimento e fizeram combinar seus conhecimentos no uso de meios técnicos de registro audiovisual,

O convite dos membros da *FLP* a Vladimir Seixas parece se justificar também, em boa medida, em razão de um contexto de avanço das lutas urbanas na cidade do Rio de Janeiro – o que, aqui e ali, aparece no discurso dos militantes como um momento de "ascendência" das ocupações. O ano de 2008, quando a circulação de *Hiato* começou a acontecer, é o marco de algumas importantes ações promovidas pela *FLP* e por movimentos parceiros, que colaboravam de maneira decisiva para a intensificação das lutas na cidade. No histórico recente, apareciam como conquistas cruciais o estabelecimento das ocupações Chiquinha Gonzaga, Zumbi dos Palmares, Quilombo das Guerreiras e, posteriormente, Flor do Asfalto (cujos membros, ou parte deles, haviam "ocupado" o Cine Odeon para o lançamento de *Hiato*).

A primeira ocupação realizada pela *Frente de Luta Popular* foi a Chiquinha Gonzaga, em 2004. Em parte, seu impulso inicial surgiu da articulação da *Frente* com militantes que vieram a compor a Rede de Comunidades e Movimentos Contra a Violência,<sup>100</sup> mas, por se tratar da primeira grande ocupação localizada no centro da cidade,<sup>101</sup> contou com o apoio de diversos movimentos, o que pôde ser comprovado na diversidade de cartazes e bandeiras de luta afixadas nas paredes da ocupação em suas primeiras semanas (menções às lutas de trabalhadores, símbolos e dizeres anarquistas, feministas, autogestionários). Fazendo formações políticas, cadastrando famílias, pesquisando o local a ser ocupado, os membros da *FLP* reuniram força suficiente para ocupar, em 24 de julho de 2004, um prédio de treze andares na rua Barão de São Félix nº 110, antigo endereço do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), abandonado há vinte e um anos (PENNA, 2010). "Que área é mais central que ao lado da Central do Brasil?", indagavam.

No informativo da *Frente Popular*, batizado de "Papo Reto", o depoimento de uma das pessoas que estabeleceram moradia no lugar revelava um traço significativo do perfil social dos que compunham a ocupação. Ao ser perguntado sobre o que

---

adquiridos em ambientes universitários, com a experiência e disposição de luta dos trabalhadores. Marina Tedesco (2011) observa que o caso da associação entre intelectuais oriundos da academia e integrantes do MTST-SP, embora produtiva durante alguns anos (tendo resultado em diversos registros e filmes), representou também um desafio para a continuidade prolongada das realizações, pois a disparidade das condições materiais, relacionada ao lugar de classe, constituíram uma "barreira" para a qual não teria se encontrado uma superação eficaz.

<sup>100</sup> Que se chamava, inicialmente, "Posso me identificar?". O movimento nasceu de um grande ato promovido por movimentos do Rio contra a morte de quatro jovens moradores da Vila da Preguiça, no Borel, em 2003, executados pela polícia. Mais tarde, o coletivo, que contava com a participação de membros da Resistência Popular e do Grupo Mutirão, se transformou na Rede de Comunidades e Movimentos Contra a Violência.

<sup>101</sup> Tem-se notícias de outras grandes ocupações no Rio de Janeiro nessa época (apoiadas pelo MTST), mas nenhuma delas localizada no centro da cidade.

significava a Chiquinha Gonzaga, o morador afirmava: "Tudo, porque eu morava na periferia do Rio de Janeiro e só vivia desempregado. Quando eu arrumava emprego era nos grandes centros (...) e, às vezes, tinha que dar endereço errado, pois se descobrissem onde eu morava (...)" (PAPO RETO apud PENNA, 2010, p. 76). A ocupação era, portanto, mantida por um grupo marcadamente heterogêneo ("socialistas libertários" provindos de partidos, universidades, coletivos culturais, movimentos de periferia), mas a prioridade era dada às famílias de trabalhadores empobrecidos em busca de moradia digna.

Mariana Penna lembra que a ocupação do antigo edifício do INCRA, pertencente à união, escancarava a ausência de função social do prédio – situação correlata a de muitos outros prédios no centro do Rio – e permitia questionar as promessas do então presidente Luís Inácio Lula da Silva de desapropriação de imóveis públicos para fins de moradia social. Na contramão radical dessas promessas, uma semana depois do início da ocupação Chiquinha Gonzaga, o INCRA ingressou com um processo para reintegração de posse do imóvel. A resistência dos militantes e trabalhadores sem teto, no entanto, fez com que a ocupação permanecesse firme não só naquele momento crítico, mas também ao longo dos anos, tornando-se uma espécie de "ocupação modelo" de organização para iniciativas semelhantes no centro da cidade.<sup>102</sup>

Em 25 de abril de 2005, acontece a segunda grande ocupação conduzida pela *FLP*, no prédio do Instituto Nacional de Seguro Social (INSS), na Avenida Venezuela, 53, em frente à Polícia Federal, no entorno da Praça Mauá, também no centro do Rio de Janeiro.<sup>103</sup> As autoridades, dessa vez, foram mais ágeis em tentar desfazer a iniciativa: já no início de maio a ordem de reintegração de posse havia sido expedida pela justiça e, no fim do mês, reiterada. No entanto, assim como a Chiquinha Gonzaga, a ocupação Zumbi dos Palmares conseguiu resistir e permanecer no prédio, passando a desenvolver atividades de alfabetização e recreativas para as crianças, palestras educativas e mesmo exibições de vídeo.

---

<sup>102</sup> Veremos que essa resistência será fundamental no apoio a outras famílias de trabalhadores sem teto em luta por moradia no centro do Rio.

<sup>103</sup> No texto "Uma ocupação chamada Zumbi", veiculada no portal do Centro de Mídia Independente do Rio de Janeiro (CMI-RJ), Marcelo Salles, evocando uma relação com os quilombos sugerida pelo nome de batismo da ocupação, relatava que seus integrantes haviam se dividido em diversas comissões para organizar o espaço e oferecer condições mínimas de moradia às famílias de ocupantes.



Uma importante discussão teve lugar nesse momento no interior da *FLP*. Alguns militantes, preocupados com a autonomia dos próprios trabalhadores sem teto, defendiam a realização de uma nova ocupação, agora com uma participação mais incisiva desses trabalhadores já nas etapas de preparação e organização da iniciativa. Outros defendiam o investimento em focos de atuação diversificados, não necessariamente concentrados em novas iniciativas de ocupação por moradia, como passeatas e eventos. Após longas discussões, os diferentes caminhos foram igualmente considerados, o que fez com que a *FLP* se associasse a outros grupos (Federação Internacionalista dos Sem Teto e Movimento da Educação Libertária) para promover a ocupação Quilombo das Guerreiras. Esta, instalada inicialmente no número 20 da Rua Alcindo Guanabara, ao lado da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, só conseguiu se instalar, de fato, no terceiro prédio ocupado, o número 49 da Avenida Francisco Bicalho (próximo à rodoviária Novo Rio), após dois despejos, e mesmo assim enfrentou enormes dificuldades no novo endereço (água cortada, acesso de apoiadores bloqueado). Contando com o apoio de diferentes movimentos sociais urbanos, sindicatos de trabalhadores, centros acadêmicos e diversas entidades, a ocupação conseguiu resistir, ganhando visibilidade e alcançando notável organização.

O êxito da ocupação Quilombo das Guerreiras estimulou, por sua vez, ativistas ligados aos movimentos anarcopunks a promoverem, nas redondezas, uma ocupação de caráter propriamente contracultural, com o objetivo não só de funcionar como moradia social, mas, sobretudo, como espaço de realização de eventos, formações e articulações políticas. A ocupação, batizada de Flor do Asfalto e instalada em frente ao armazém 10 do Cais do Porto, na rua Rodrigues Alves 535, ganha um significado especial em nosso estudo: trata-se de onde passou a morar Chapolim, militante multiartista punk que colaborou, no trabalho de câmera e na assistência de direção, com os filmes *Entre e Atrás da Porta*, de Vladimir Seixas. Neles, para além da atuação fundamental por trás das câmeras, Chapolim participa das ações de ocupação em curso e aparece também em cena, numa delas apresentando, inclusive, a ocupação Flor do Asfalto.

O avanço das ocupações na cidade, porém, não estava relacionado apenas ao crescimento da capacidade de atuação da *FLP* e de outras organizações.<sup>104</sup> Nesse

---

<sup>104</sup> Outro exemplo de movimento atuante através de ocupações no Rio nesse período é a Federação Anarquista do Rio de Janeiro. A Farj deu apoio à ocupação Vila da Conquista, em Curicica, a partir da qual se consolidou. Mais tarde, seus membros participaram da fundação da Federação Internacionalista

período se desenrolava um conjunto de processos históricos determinantes para as condições de vida urbana no Rio, dentre os quais se destaca o início de um ciclo de Megaeventos que tinham como sede a cidade. Esse período intensificou, por meio da ação do Estado (nos seus diferentes níveis, especialmente no âmbito municipal), o processo de retirada de parcelas empobrecidas da população de áreas visadas pelo capital imobiliário, notadamente o centro da cidade, acompanhado do avanço de uma gestão militar do espaço urbano (refletida na luta com os conflitos sociais). Ainda sob a prefeitura de César Maia, o Rio de Janeiro recebeu os Jogos Panamericanos de 2007, cuja preparação, execução e desdobramentos provocaram uma reação intensa por parte dos movimentos sociais.

Ponderando o ambiente de considerável fragmentação e certa dispersão que marcava as lutas no Rio de Janeiro (desenhado, em alguma medida, nas idas e vindas de organização entre os movimentos), Danielle Benedicto e Guilherme Marques (2009) revelam que a realização dos jogos Panamericanos permitiu o estreitamento de laços entre muitos grupos e a construção de uma notável rede de resistência, semelhante ao que acontecera na cidade de Barcelona, na Espanha, em resposta aos gastos públicos, obras e intervenções urbanas realizadas a propósito dos Jogos Olímpicos de 1992. No caso espanhol, uma série de manifestações se concentrou no período de realização do Fórum Universal das Culturas, em 2004, reunindo sindicatos, associações de moradores, movimentos de luta por moradia, organizações não governamentais de dentro e fora do país, partidos de esquerda, coletivos culturais, universidades e até o Fórum Social Europeu.

No Rio de Janeiro, protestos e reuniões organizadas entre fins de 2006 e 2007, destacadamente o seminário “Cidade: um Direito de Todas as Pessoas”, permitiram a identificação do período de realização do Pan como favorável a manifestações, dada a visibilidade nacional e internacional do evento, desembocando num ato de maior envergadura em primeiro de maio daquele ano:

Esse ato (do primeiro de maio), diferentemente dos anteriores, reuniu um grande número de movimentos, principalmente os de luta pela moradia, pela terra, de ocupação de prédios e terrenos, de comunidades ameaçadas de remoção e de luta contra a violência e de defesa dos direitos humanos. A participação de sindicalistas de diferentes sindicatos e centrais sindicais foi significativa. A

---

Sem Teto, que, ao longo de dois anos, esteve envolvida com nove ocupações (ex: Ocupações dos Cegos, Ocupação Flávio Bortoluzi, Ocupação Margarida Maria Alves, Ocupação Domingos Passos).

organização do ato partiu do Conselho Popular, fórum que reúne uma série de entidades de luta por moradia e contra remoções. O apoio dos sindicatos e ONGs foi decisivo para a realização da manifestação. A essa mobilização seguiram-se mais 11 (onze), no curto período de 2 (dois) meses e 12 (doze) dias, até ter-se uma rede de movimentos sociais mais consolidada e organizada na Plenária de Movimentos Sociais (PMS) (BENEDICTO, MARQUES, 2009, p. 8).

A movimentação dos diferentes atores sociais que consolidavam essa rede culminou num ato realizado na abertura do Pan. Dele participaram mais de 50 entidades, entre elas a *Frente de Luta Popular*.<sup>105</sup> Danielle Benedicto e Guilherme Marques (2009) acreditam que a rede constituída em torno da resistência contra o Panamericano explica parte substancial da curva ascendente nas lutas dos movimentos na cidade nesse período. Um dos desdobramentos diretos que os autores relacionam a esse impulso é, por exemplo, a realização da ocupação Manuel Congo, em primeiro de outubro de 2007, no antigo Cine Vitória, uma das ocupações presentes no lançamento de *Hiato* no Cine Odeon e documentadas por Vladimir Seixas no longa *Atrás da porta*.



Fonte: Observatório dos Conflitos Urbanos ETERN/IPPUR/UFRJ e pesquisa desenvolvida pelos autores.

<sup>105</sup> Um panfleto unificado foi produzido para ser distribuído, uma coletiva de imprensa organizada e um manifesto contra a criminalização dos movimentos sociais no Rio de Janeiro lançado.

Fig. 66: Gráfico extraído do artigo de Danielle Benedicto e Guilherme Marques sobre a intensificação de protestos na época dos Jogos Panamericanos do Rio de Janeiro, extraído por sua vez de pesquisa do Observatório dos Conflitos Urbanos.

Passado o momento preciso dos Jogos Panamericanos, pode-se dizer que parte dos movimentos que ali se reuniram seguiu em contato, e outra parte voltou-se novamente para as questões mais prementes e imediatas que suas pautas de luta impunham. Nesse contexto, outro grande conjunto de intervenções de impacto conduzido pelos entes públicos, posto em andamento na esteira do Pan e dos megaeventos vindouros, significou, contudo, mais um enorme desafio às lutas urbanas em curso: a operação "Choque de Ordem". Lançada no início de 2009, como uma espécie de "cartão de boas-vindas" da gestão de Eduardo Paes, que ora se iniciava sob uma tônica muito parecida com a de seu antecessor, a operação era anunciada como uma grande iniciativa de restabelecimento da ordem e de limpeza social na cidade do Rio de Janeiro, de modo a torná-la novamente "segura". Tratava-se da primeira medida importante da recém-criada Secretaria de Ordem Pública:

---

[prefeitura.rio](#) Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro [Notícia](#)

---

## Choque de Ordem

16/09/2009 21:19:00

Um fim a desordem urbana.

A desordem urbana é o grande catalisador da sensação de insegurança pública e a geradora das condições propiciadoras à prática de crimes, de forma geral. Como uma coisa leva a outra, essas situações banem as pessoas e os bons princípios das ruas, contribuindo para a degeneração, desocupação desses logradouros e a redução das atividades econômicas.

Com o objetivo de pôr um fim à desordem urbana, combater os pequenos delitos nos principais corredores, contribuir decisivamente para a melhoria da qualidade de vida em nossa Cidade, foi criada a Operação Choque de Ordem.

São operações realizadas pela recém criada Secretaria de Ordem Pública, que em um ano de existência vem conseguindo devolver à ordem à cidade.

Fig. 67: Notícia de anúncio do lançamento da Operação Choque de Ordem no site da prefeitura do Rio de Janeiro.

Muitos meios de comunicação noticiaram e repercutiram o lançamento da operação, tanto aqueles ligados à mídia corporativa (por vezes em tom laudatório,<sup>106</sup> na linha do anúncio feito no portal da prefeitura), quanto os portais ligados a organizações de esquerda e movimentos sociais<sup>107</sup>. Um dos mais contundentes textos de assumida defesa das populações e indivíduos afetados pela operação foi a notícia veiculada no site "Inverta", na qual se alegava que o prefeito Eduardo Paes começara o ano "mostrando suas garras" e afirmava-se que a operação possuía "todas as características de uma medida fascista."<sup>108</sup> O relato feito pela reportagem, na sequência do texto, parece-nos importante, pois descreve algumas situações que seriam documentadas e apareceriam nos filmes seguintes de Vladimir Seixas:

A equipe do INVERTA acompanhou de perto uma dessas operações realizadas no Centro da cidade, na Rua do Riachuelo, onde agentes da Prefeitura, da Companhia Municipal de Limpeza Urbana (COMLURB), policiais e a guarda municipal entraram na ocupação Carlos Marighella, que abriga hoje aproximadamente 65 famílias, quase todas trabalhadoras do comércio informal (ambulantes) e presenciou a truculência com a qual esta operação foi realizada e o desespero dos moradores que viram todo o seu instrumento de trabalho ser carregado em caminhões de lixo.

Definido como apoiador no campo do cinema da *Frente de Luta Popular*, durante o período de avanço da Operação Choque de Ordem Vladimir Seixas vai, de fato, documentar vários aspectos da experiência social da parcela da população sob ataque dos poderes instituídos, seja filmando os processos de ocupação e remoção nos quais havia sido convocado a tomar parte (notadamente nos documentários *Entre* e

<sup>106</sup> Um exemplo do primeiro caso é o boletim "Segunda Leitura", publicada em 11 de janeiro de 2009 no Portal Conjur por Vladimir Passos de Freitas. Tomando carona na notícia publicada pelo jornal gaúcho Zero Hora, o texto estampa a manchete "Operação Choque de Ordem pretende limpar o Rio", descrevendo-a como uma "ofensiva contra prédios clandestinos, comércio ilegal (camelôs) e poluição visual." Na sequência, o especialista em direito saúde a "coragem" do prefeito Eduardo Paes ao assumir os "riscos" do "combate ao descompromisso do poder público", complementando o texto com uma análise da adequação jurídica das ações efetivadas. Disponível em: [https://www.conjur.com.br/2009-jan-11/segunda\\_leitura\\_operacao\\_choque\\_ordem\\_limpar\\_rio\\_janeiro](https://www.conjur.com.br/2009-jan-11/segunda_leitura_operacao_choque_ordem_limpar_rio_janeiro). Na Revista Istoé, uma notícia escrita por Máira Magno se referia à Choque de Ordem como uma operação "deflagrada pelo prefeito Eduardo Paes para acabar com a bagunça na cidade", reproduzindo estigmas sociais em relação a indivíduos em situação de rua, menores negros e vendedores informais.

<sup>107</sup> Na página do jornal "Nova Democracia", por exemplo, a medida do prefeito é classificada como um "crime contra o povo", sendo descrita como uma "intensa campanha de criminalização da pobreza e perseguição aos trabalhadores informais". Notícia publicada na edição de fevereiro de 2009 do jornal, disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-50/2053-qchoque-de-ordemq-de-paes-e-crime-contra-o-povo>

<sup>108</sup> Texto publicado em 13 de janeiro de 2009, disponível em: <https://inverta.org/jornal/edicao-impressa/432/movimento/operacao-201cchoque-de-ordem201d-no-rio-de-janeiro>

*Atrás da porta*), seja registrando outras facetas da opressão sofrida por grupos sociais instalados no centro da cidade (o cotidiano de moradoras da Pedra do Sal na ficção *Ruído Negro*, e pessoas em situação de rua em *À sombra da marquise*). O primeiro desse conjunto de filmes se volta, precisamente, para a repressão aos chamados trabalhadores informais atuantes na região central da capital carioca, intensificada com a operação lançada pela prefeitura naquele início de 2009.

#### **5.4 Choque (2009)**

No letreiro inicial de *Choque*, lemos: "O Rio de Janeiro tem mais de 50 mil camelôs. A grande maioria não possui licença devido às restrições da prefeitura. A guarda municipal tem 3.800 guardas que atuam diariamente na repressão dos camelôs". As primeiras cenas do filme deixam evidente que o assunto a ser enfrentado é, efetivamente, a repressão policial à assim chamada informalidade. A sequência de abertura que se segue a estes letreiros apresenta uma espécie de assembléia ou ato dos pequenos comerciantes de rua do centro, com três discursos inflamados proferidos por trabalhadoras. Elas falam para os transeuntes que circundam a reunião, mas falam também, sobretudo, para a sua própria categoria, incitando-a a resistir. Um corte introduz o título do filme.

Transformados pela Operação Choque de Ordem em inimigos a serem combatidos, os trabalhadores informais têm sua condição de exclusão logo explicitada, o que aproxima *Choque* das questões que permeiam *Hiato* – afinal de contas, em meio ao conjunto de trabalhadores sem teto que conduziram o ato no Rio Sul e participaram das ações promovidas pela *FLP*, muitos sobreviviam do comércio dito informal nas áreas centrais da cidade. Alguns planos abertos, de conjunto, ainda no início do filme, parecem ter por tarefa justamente nos situar na geografia urbana e humana do centro, na tentativa de revelar por onde perpassam os circuitos de exclusão que ligam as vidas de pessoas em situações de rua, trabalhadores empobrecidos, pequenos comerciantes, prostitutas, traficantes, em suma, populações impedidas de acessar o mundo do trabalho formal, os centros de consumo, espaços educacionais, eventos culturais – "pobres entre os pobres", para falar como Lúcio Kowarick (2000). Igualmente sem rodeios, assistimos à postura repressiva da Guarda Municipal, traduzida em atitudes que demonstram, a todo tempo, uma tentativa dos agentes de constranger os trabalhadores.

Na sua primeira parte, o documentário propõe uma documentação das ações repressivas dos policiais, sucedida por depoimentos dos trabalhadores afetados por essas abordagens – estruturando, assim, uma pequena sequência montada em contraponto, na qual as vozes dos trabalhadores confrontam, em retrospecto, a conduta policial repressiva que acabamos de testemunhar. Trata-se de uma articulação entre tomadas diretas das ruas do centro da cidade que desvelam a atuação das autoridades ligadas à prefeitura (caminhões de lixo para retirada das barracas, revistas arbitrárias) e entrevistas realizadas no curso desses acontecimentos, que registram a indignação de comerciantes impedidos de trabalhar.



Fig. 68 e 69 – Guarda Municipal em ação contra trabalhadores informais no centro do Rio.



Fig. 70 e 71 – Vendedor de picolé explica que possui licença para atuar e trabalhadora diz, em tom de revolta, sentir-se roubada pelos agentes da prefeitura.

Alessandra, trabalhadora que tem seus instrumentos de trabalho apreendidos, é a primeira entrevistada a ser identificada pelo filme. "Furtada dentro de um depósito da prefeitura": seu depoimento é contundente. Diante do fato, ela interroga: "Pra que a gente tem que chamar a polícia?". Depois de ouvi-la, mais uma vez com a câmera transitando em meio às ruas, Vladimir segue filmando as ações policiais, enquanto escutamos ao fundo diferentes gritos de protestos vociferados por comerciantes que são alvo da operação. Um deles grita "Filma ele! Filma ele!", uma espécie de

convocação urgente e enérgica à produção de uma denúncia das injustiças presenciadas, brado que, sintomaticamente, reaparecerá em outros filmes do realizador em que ocupações e remoções se desenrolam. Outro diz "é brincadeira, covardia pra caralho", e uma mulher exclama "isso é uma palhaçada". Mais à frente, um vendedor de DVDs, às portas de uma agência bancária, afirma: "Nós tá nisso daí é porque precisa mesmo (...) Ficar tomando a mercadoria de trabalhador, pô?!".

Se o filme tem início com a mobilização por resistência dos trabalhadores, até a sua metade está concentrado na repressão policial e nas denúncias a essa violência. A partir de então (aos 11"20", aproximadamente), após a revelação de pedidos de propina por parte dos agentes da Guarda Municipal, volta a tratar mais frontalmente da resistência dos comerciantes. Como num pêndulo, a narrativa é fundada com a luta (a assembleia da categoria em plena rua), retroage para expor os motivos por que se luta (as ações policiais), e depois volta a dar atenção privilegiada àqueles que resistem, arco significativo do que nos parece ser a posição de defesa, apoio e estímulo à luta dos trabalhadores assumida por Vladimir Seixas.

O ponto alto desse retorno à temática da resistência parece se materializar com a entrevista da personagem identificada como Maria (nos créditos, Maria de Lourdes), uma importante militante do movimento de trabalhadores informais. Ela exhibe um álbum com notícias recolhidas de jornais sobre a atuação da polícia contra os comerciantes. Montadas lado a lado com o que a câmera de Vladimir Seixas consegue captar no centro da cidade, essas imagens mostradas no interior da cena e mediadas pela fala da militante expõem as injustiças e arbitrariedades sofridas por seu grupo social. Ela aponta os documentos e alude às histórias do trabalhador que teve os dois olhos cegados pela polícia, do infiltrado acusado pela guarda de ter matado um de seus membros, da briga em que os militantes precisaram conter um agente que sacou uma arma de fogo. Enquanto percorre com a câmera as imagens do *clipping* militante, Vladimir pergunta: "você tava aqui esse dia?", e Maria responde, enfaticamente: "Tava!". Depois de uma espécie de riso de expiração, pragmática, constata: "Acho que em todos eles. Não teve um que eu não tava".

Vemos agora pela primeira vez a personagem no enquadramento tradicional de entrevista, filmada quase que de maneira frontal pela câmera. Ao comentar sobre as pessoas que, diante das condições extremamente adversas enfrentadas no trabalho informal, abandonam o pequeno comércio nas ruas do centro para tentar a vida no narcotráfico (entre outras ocupações), Maria dá contornos reais ao que autoras como



Vera Telles (2010) chamam de "teia de ilegalismos", operação não-dicotômica por meio da qual o próprio Estado, através da omissão ou participação ativa de agentes corruptores, alimenta a suposta informalidade e as atividades desenvolvidas, em teoria, às margens da lei, reprimindo-as quando conveniente. Ex-colegas de trabalho na criminalidade, ex-colegas presos ou mesmo mortos, relata em tom de lamento Maria na sequência de seu depoimento.

Mas falar sobre a repressão conduz a militante a falar também do período de surgimento do Movimento Unido dos Camelôs (MUCA), da resistência e da luta coletivas. Essa é, no filme, a deixa para a inserção de algumas imagens de arquivo do período de fundação do movimento, datadas de primeiro de julho de 2003. Dessa forma, dois procedimentos presentes em *Hiato* são novamente articulados: a introdução, no interior da cena da entrevista, da mediação das imagens, e a retomada, na montagem, de imagens de arquivo que documentam a luta em questão, produzidas pelos próprios militantes. Embora as imagens vistas e apontadas em cena por Maria não correspondam às imagens de arquivo mobilizadas pelo filme a partir de sua fala, diferentemente do que acontecia em *Hiato*, no qual os arquivos que compõem a narrativa são os mesmos materiais vistos em cena pelos personagens, em ambos os casos elas parecem disparar processos de rememoração enraizados na experiência dos trabalhadores.



Fig. 72 e 73 – Maria aponta para imagens recortadas em seu *clipping* da repressão policial aos trabalhadores informais, lembrando dos acontecimentos a elas relacionados.



Fig. 74 e 75 – Maria fala sobre o surgimento da MUCA, fazendo o filme acionar arquivos da época do surgimento do movimento.

Mas se em *Hiato* a ênfase recaía sobre as injustiças sofridas pelos trabalhadores sem teto, sem que fosse frontalmente debatido pelos personagens do filme o enfrentamento dessas injustiças por meio de um movimento coletivo organizado, em *Choque*, na cena com Maria, o reconhecimento das injustiças e a indicação de uma forma de superação aparecem de modo indissociável. Ora, não custa advertir que o próprio MUCA se autodefine na luta "(...) contra os abusos de autoridade praticados pela Guarda Municipal e fiscais da prefeitura, quando estes fazem apreensões e extravios de mercadoria e agridem aos trabalhadores informais."<sup>109</sup> Esse reconhecimento sugerido através da conversa com a militante parece partir da constatação das injustiças para caminhar na direção da ênfase na luta. "A gente só conseguiu trabalhar na época do César Maia porque teve muita resistência", diz Maria, enquanto assistimos às imagens de 2003.

Não nos parece casual, portanto, que o filme retorne, em sua parte final, aos atos organizados pelo movimento no centro da cidade – eles já apareciam na abertura, mas aqui assumem ainda maior contundência. Tampouco é casual que os discursos proferidos na circunstância da assembleia elaborem uma crítica radical à criminalização do trabalho dos vendedores informais, reivindicando, inclusive, outra nomenclatura: "vendedores profissionais", "comerciantes de rua", ao invés de "camelôs". Duas trabalhadoras negras e um homem que se apresenta como migrante nordestino dão voz, rosto e corpo, junto ao coletivo de rostos e corpos de trabalhadores, a essa crítica, que a câmera de Vladimir Seixas registra de perto. Na sequência, testemunhamos eles juntarem-se em passeata, durante a qual gritam em uníssono: "Queremos trabalhar! Queremos trabalhar!", seguindo até a frente da

<sup>109</sup> Essa apresentação e outras informações sobre o MUCA podem ser encontradas na página: <https://movimentounidodoscamelos.wordpress.com/about/>

prefeitura. Vemos bandeiras da MUCA e da Central Única de Trabalhadores (à qual o movimento está associado).



Fig. 76 e 77 – Trabalhadoras discursam em assembléia da MUCA no centro do Rio.

Áudios de matérias de televisão sobre a Operação Choque de Ordem, usados sobre os letreiros, como uma transição para os créditos do filme, fazem *Choque* encerrar-se com a sugestão de uma atuação da mídia (assunto central de *Hiato*) em clara solidariedade à ação repressiva dos policiais. Aqui apenas sugerida, essa articulação será explorada de modo mais detido no filme seguinte do documentarista, *Entre*, também feito em 2009. Não temos notícias de exibições do filme junto ao movimento, mas um fato posterior a ele nos mostra que Vladimir Seixas estava atento ao modo como a narrativa construída por ele, ao contribuir para a explicitação das injustiças e buscar realçar a dimensão de valorização da luta dos trabalhadores informais, poderia ajudar a propagar essa luta. Uma matéria publicada em 2010 pelo portal "Brasil de fato", escrita por Leandro Uchoa,<sup>110</sup> reporta um grande ato contra a Operação Choque de Ordem, e, nele, registra a presença de Vladimir, "(...) diretor do celebrado documentário *Hiato*", que teria comparecido para levar aos manifestantes cópias de seu mais recente trabalho, *Choque*.

### 5.5 "Revitalização" da Zona Portuária, repertório comum dos movimentos

Na já mencionada matéria do portal Inverta, o texto elaborado pela equipe de jornalistas do site criticava, entre outras coisas, uma declaração do prefeito Eduardo Paes a respeito da Operação Choque de Ordem, em que o mandatário a tratava como uma política para "quatro anos". "No início tem que ter um choque de cultura maior para as pessoas entenderem que é bom para a cidade que as regras sejam cumpridas",

<sup>110</sup> Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/node/2333/>

afirmava ele na oportunidade. De fato, com a Operação Choque de Ordem se iniciava um processo mais abrangente de intervenção nas áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro, com objetivo declarado de "preparar" a cidade para a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016: a chamada "Revitalização da Zona Portuária".

A escolha do Brasil como país sede da Copa do Mundo de Futebol foi ratificada pela Federação Internacional de Futebol no final de 2007, e a eleição do Rio de Janeiro como sede dos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos aconteceu em 2009, já durante o primeiro ano de mandato de Eduardo Paes. É justamente o período em que uma Lei Municipal referendada pela Câmara Legislativa do Município criava o projeto de "revitalização" da região portuária. Além de uma ampla intervenção infra-estrutural,<sup>111</sup> o projeto previa alterações nos regimes urbanísticos da área, inclusive por meio de benefícios fiscais, como o perdão de dívidas e a isenção de IPTU, possibilitando, por exemplo, o aumento do potencial construtivo dos terrenos e a elevação do gabarito das edificações (SILVA, ZENATO, 2017).

Em resumo, tratava-se de uma megaintervenção baseada em projetos conduzidos pela iniciativa privada, que abririam caminho para um processo de especulação imobiliária e gentrificação na zona portuária, e que, em pouco tempo, implicariam na expulsão das populações precarizadas e tornariam impossível a permanência de trabalhadores de baixa renda na região. Locais como a Praça Mauá, e bairros como Gamboa, Saúde e Caju, visados pela iniciativa, eram precisamente onde se concentravam as ocupações mencionadas até aqui – Chiquinha Gonzaga, Zumbi dos Palmares, Quilombo das Guerreiras, Flor do Asfalto e Manuel Congo –, realizadas ou apoiadas pela *Frente de Luta Popular*.

Outras ocupações, não necessariamente "(...) planejadas e organizadas, com fins claramente políticos de contestação à propriedade privada e do modelo alienado de representação política" (PENNA, 2010, p. 87), mas também marcadas pela urgência de moradia (as ditas ocupações "espontâneas"), se multiplicavam no mesmo período na mesma área da cidade. Matéria escrita por Lígia Coelho para o site "Jornalistas Populares" ainda em 2006<sup>112</sup> dava conta da multiplicação de ocupações

---

<sup>111</sup> Que passava pela troca de redes de água, esgotamento e sistema de iluminação elétrica até obras de grande porte, como a destruição de parte do elevado da perimetral e a abertura de ruas para a implantação de um binário e uma via expressa (Informações apresentadas na página do projeto, disponível em: <http://portomaravilha.com.br/portomaravilha>).

<sup>112</sup> Texto publicado em julho de 2006, acessível em: <http://www.renajorp.net/2006/07-ocupacoes-rj.html>

na região, citando como exemplo uma ocupação no Caju, num antigo hospital pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro, e outra no Rio Comprido, num prédio de 32 andares. No texto, a autora se referia aos episódios como "(...) apenas alguns exemplos que revelam o nível crescente de desabrigados na cidade", o que escancarava ainda mais a ausência de compromisso social da iniciativa comandada pela prefeitura da cidade.

Visto em perspectiva, o Plano Estratégico do Rio de Janeiro aparece como precedente histórico fundamental para compreender o que viria a acontecer no projeto de "revitalização da zona portuária". No livro "Cidade do pensamento único" (2000), Carlos Vainer nos mostra que, no plano conduzido pela gestão de César Maia em meados dos anos 90, sob consultoria de profissionais catalães envolvidos com os projetos de reurbanização da cidade de Barcelona, justamente para os Jogos Olímpicos de 1992, a "preocupação com a imagem atinge seu paroxismo" (VAINER, 2000, p. 82), na medida em que se define como problema a "forte visibilidade" (nos termos do próprio Plano Estratégico), por exemplo, da população de rua. A miséria torna-se, assim, questão paisagística ou ambiental, e os grupos empobrecidos, por consequência, transformam-se em "entorno social". Numa crítica contundente aos "estrategistas carioca-catalães", Vainer argumenta:

Os pobres são *entorno ou ambiente* pela simples razão de que não se constituem, nem os autóctones, nem os virtuais imigrantes, em demanda solvável. Em todos os níveis, tanto do ponto de vista concreto (infra-estrutura, subsídios, favores fiscais, apoios institucionais e financeiros de todos os tipos) quanto do ponto de vista da imagem, não resta dúvida: a mercadoria-cidade tem um público consumidor muito específico e qualificado (VAINER, 2000, p. 82).

De fato, não obstante a aliança estabelecida entre os poderes públicos e um consórcio formado pelas construtoras OAS, Odebrecht e Carioca Engenharia para as obras de infra-estrutura, também constituía-se uma parceria com a Fundação Roberto Marinho (ligada à TV Globo) nas obras "culturais" previstas no projeto (o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã). Assim, ao passo que a "revitalização" prometia não só uma requalificação propriamente urbanística, mas também social e cultural (envolvendo patrimônios ditos materiais, como bens arqueológicos, e imateriais, como manifestações artísticas), comprovavam-se os laços existentes entre os poderes públicos, as construtoras civis e a mídia corporativa.

Luciana Tatagiba, Stella Paterniani e Thiago Trindade (2012) chamam atenção para o que denominam de "repertório de ação" compartilhado por movimentos cariocas de luta por moradia, como a *Frente de Luta Popular*, a Federação Anarquista do Rio de Janeiro (FARJ) e a Frente Internacionalista dos Sem Teto (FIST), construído, precisamente, no processo de "interação conflitiva" com o Estado. Entre esses grupos, ganharam destaque como principais práticas e estratégias, embora não fossem exclusivas, a ocupação de prédios, a ênfase no centro da cidade e a realização de mutirões autogestionários. A ideia de repertório, a despeito da heterogeneidade interna dos atores sociais envolvidos nas lutas, aponta para a partilha de um projeto político comum, revelando-se fundamental para a compreensão da dinâmica geral dessas lutas e movimentos:

O conceito remete a uma valorização da memória e do saber da ação coletiva. É pela experiência da luta que os campos em conflito conformam suas práticas e discursos. Um repertório, nesse sentido, não é algo que um ator possui, e do qual dispõe de forma estratégica; um repertório pertence ao conjunto dos atores em conflito, uma vez que incorpora a memória das lutas anteriores e suas inovações (PATERNIANI, TATAGIBA, TRINDADE, 2012, p. 401).<sup>113</sup>

Vladimir Seixas se refere, de fato, aos anos ao longo dos quais acompanhou as ações dos movimentos de trabalhadores sem teto no Rio de Janeiro como um momento em que se partilhava uma compreensão comum (da qual seus filmes são também testemunhos) sobre a urgência de ocupar imóveis abandonados pelas administrações públicas e, acolhendo famílias desabrigadas, restabelecer a sua função social. O documentarista explica que havia uma "(...) visão de que aqui a ação direta pela moradia era uma causa que agregava, que aglutinava e que era um foco mesmo".

---

<sup>113</sup> Os autores advertem que, mesmo num cenário de reconhecida fragmentação, as lutas não podem ser reduzidas a aparentes dicotomias que criam antagonismos entre, por exemplo, privilegiar as ocupações ou priorizar o diálogo institucional; é possível assinalar "(...) descontinuidades e contradições nos posicionamentos de militantes que pertencem a uma mesma organização, bem como há convergência de posicionamentos entre indivíduos pertencentes a diferentes organizações" (PATERNIANI, TATAGIBA, TRINDADE, 2012, p. 401). Além disso, eles apontam para uma característica especialmente importante no contexto carioca, nem sempre devidamente evidenciada quando falamos da heterogeneidade da composição dos movimentos, a chamada "múltipla filiação" (Ibidem, p. 406) dos militantes: estudantes que militavam no ambiente da universidade e moravam em ocupações, membros de partidos políticos que participavam das ações diretas dos sem teto, integrantes de coletivos contraculturais que organizavam marchas, passeatas e manifestações junto a outras organizações, e assim por diante.

Esses impasses apareciam como desafios, mas, ao mesmo tempo, eram constituintes da própria dinâmica inerente aos processos de luta ali travados:

Havia divergências de metodologias: 'vamos aguardar, porque não é hora da gente acentuar essa coisa da ação direta, vamos começar pela via jurídica'; tinha uma galera mais radical que falou: 'não, se a gente começar pela via jurídica a gente não vai conseguir, então a gente tem que ter a via jurídica, mas a gente tem que ter o arrombamento de prédios'. Porque ocupava um prédio – isso é bacana de registrar –, as semanas seguintes às ocupações eram grandes eventos. Faziam-se plenárias que você via muita gente nas plenárias, era o dia inteiro chegando militantes de diferentes posições políticas, diferentes campos ideológicos.

A compreensão compartilhada que envolve militantes de diferentes origens e tendências num objetivo comum pode ser verificada no caso da experiência da ocupação Machado de Assis, realizada em 2009. No relato pessoal contido no texto "Cidade da Cidade: ocupação e gesto na zona portuária carioca" (2012), Adriana Fernandes conta que saíra do ambiente universitário, onde havia se formado mestre, dava aulas em faculdades particulares, mas a perspectiva de se libertar do aluguel foi determinante em sua aproximação da Machado de Assis. A participação de militantes da Flor do Asfalto, que planejavam fazer uma série de ações no amplo terreno que fora ocupado (tal como indica o relato de Vladimir Seixas), também colaborou na expectativa que ela nutria a respeito da futura moradia. Ao mesmo tempo, Adriana relata a interação com pessoas de outras origens sociais, como trabalhadores sem teto ou moradores de comunidades distantes – exemplo do trabalhador sem teto que passa pelo cadastramento na porta da ocupação (com o qual ela estava colaborando), ou o morador do Morro da Providência, cozinheiro em Copacabana e pai de três filhos, que vislumbrava na ocupação a oportunidade de descansar um pouco mais nos raros horários em que não estava no serviço.

A ocupação Machado de Assis se deu num prédio onde funcionava a antiga confeitaria Colombo, na Rua da Gamboa, região da Saúde. De acordo com o blog criado pelos próprios ocupantes para divulgar informações e dar apoio à luta, a prefeitura havia autorizado a desapropriação do prédio em 2006, para finalidade de moradia popular, ainda sob a gestão do prefeito César Maia, mas, passados dois anos, nenhuma medida concreta fora tomada. Diante disso, a ocupação se efetivou por "(...) iniciativa popular apoiada por estudantes e ativistas. Cerca de 80 famílias se

instalaram no prédio de quatro andares, anexado a três galpões, além de uma ampla área externa."<sup>114</sup> A ação direta que fundou a ocupação constitui o ponto de partida e a matéria-prima fundamental do curta seguinte de Vladimir Seixas, intitulado *Entre*, dando continuidade ao seu papel de apoiador, com o cinema, dos movimentos de luta por moradia em atuação na região portuária do centro do Rio de Janeiro.

### 5.6 *Entre* (2009)

Vemos imagens (datadas do dia 21 de novembro de 2009) de um percurso noturno por ruas vazias, até que o grupo de pessoas pára em frente a um imóvel e inicia um arrombamento. Na escuridão, rompida apenas pela luz de algumas poucas lanternas, não é possível ver seus rostos e identificá-las. Elas usam instrumentos, como marretas e ferros, para forçar a entrada no prédio. Um jogo de corpos, silhuetas e sombras, articulado às poucas luzes presentes, se desenha, enquanto a entrada no espaço se desenrola. Com o arrombamento, ouvimos pessoas gritarem "Bora! Bora! Entra!". O título do filme é, então, apresentado.



Fig. 78 e 79 – Militantes arrombam, forçam entrada e iniciam movimentação para ocupar imóvel no centro do Rio.



Fig. 80 e 81 – Militantes adentram o hall de entrada no prédio e arrobam mais uma porta.

<sup>114</sup> Informações colhidas no blog criado pelos integrantes da ocupação Machado de Assis, no endereço: <http://ocupacaoma.blogspot.com/p/sobre-ocupacao-machado-de-assis.html>



Depois da movimentação de entrada, com o grupo já reunido no interior do prédio, inicia-se a fala de um deles, entremeada por um intertítulo: "Segurança do prédio". O sujeito explica em voz alta, para alguém que não podemos divisar na penumbra, a história do imóvel (aludida no trecho citado do blog da ocupação), e justifica a ação das pessoas que naquele momento forçaram entrada em seu interior (famílias em busca de moradia digna com apoio de outros militantes). O trecho final de sua fala introduz um elemento novo em relação às ações anteriormente mencionadas: a participação ativa do audiovisual no interior do próprio processo de ocupação. O militante diz que "tá tudo sendo filmado" e promete que no dia seguinte "vai pra imprensa": trata-se de ocupar – com as imagens.

A ativação de uma estratégia de visibilidade em favor da luta já havia despontado com a discussão acerca de *Hiato; Choque*, por sua vez, nos apresentava a possibilidade da denúncia da repressão policial através das imagens captadas em ato. Com a câmera presente na ação direta, *Entre* irá indicar a conjugação dessas duas possibilidades de interferência na luta, fazendo da presença do aparato cinematográfico, no momento mesmo de fabricação das imagens, um elemento de proteção dos trabalhadores sem teto, registro e denúncia potencial de eventuais violações aos direitos dos trabalhadores e de violências contra eles. Proteção à integridade física dos trabalhadores e denúncia de violações aos seus direitos se articulam em torno de um gesto fundamental: trazer para a visibilidade social, para uma esfera pública de debate, aqueles que são empurrados para as sombras.

A porta de entrada é filmada todo o tempo, mas apenas ao final da fala do ocupante descobrimos que se trata de uma espécie de negociação com o vigia, que está do outro lado, para que ele compreenda a ação e abandone, pacificamente, o local. Explica-se, então, a aglomeração de pessoas nesse momento de chegada ao interior do prédio. Para seguir em frente, é preciso passar pela porta e, portanto, negociar com o segurança. É a primeira etapa de uma série de medidas de organização e ação que os ocupantes precisam tomar e que o filme se esforça em apresentar, como se esquematizasse o passo-a-passo de uma ocupação do ponto de vista daqueles que ocupam. Lidar com o segurança do prédio, que corporifica e defende os interesses dos seus proprietários, é lidar com a garantia de estabelecimento da ocupação.

Por essas razões, uma moça avisa ao representante da empresa: "A gente vai precisar fechar o portão de uma forma que a polícia não entre". Tais precauções precisam ser tomadas. Um plano mais distanciado permite que visualizemos melhor a

situação: ocupantes diante da porta, atrás da qual está o vigia do prédio, com quem negociam.



Fig. 82 e 83 – Momento de negociação com o vigia do prédio, que está atrás da porta em torno da qual se posicionam os militantes e Vladimir Seixas.

É possível perceber, de relance, a passagem de Vladimir Seixas, com uma câmera em mãos, por entre as pessoas que ocupam o hall do prédio (ele já aparecia de costas filmando, no fotograma reproduzido acima). A imagem atesta, na verdade, que ele não é o único a registrar a ação. Com efeito, no filme são utilizados pontos de vista de duas câmeras diferentes, a de Vladimir e a de Chapolim, de quem já podíamos, na cena de abertura, identificar a voz, e também o vemos de relance, em meio à penumbra, em alguns momentos. Voluntariamente, sem resistência, o vigilante (de nome Luciano) se retira do imóvel, desbloqueando a ação dos ocupantes e a execução plena da estratégia de ocupação – ele sai aplaudido. Começamos, assim, a ver as primeiras imagens das famílias se instalando no prédio. Adultos conversam, crianças brincam. Um letreiro informa que o relógio marca, àquela altura, uma hora da madrugada.

Essa parte inicial de *Entre* nos sugere uma relação plástica, de implicações simbólicas, com o filme *Conte isso aqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia, 2018, MG), produzido por um coletivo de realizadores ligados ao Movimento de Luta em Bairros, Vilas e Favelas (MLB) em Belo Horizonte. Na medida em que o jogo de corpos na escuridão constitui a sequência de abertura do filme de Vladimir Seixas e, embora de modo não idêntico, comparece também em *Conte isso*, deles podemos depreender reflexões cambiáveis: aqui como lá, a ênfase do filme não está em atributos individuais ou personalidades de sujeitos ligados à luta, mas, sim, em uma coletividade que engendra a ação em curso diante de nós. Valoriza-se a ação e, mais do que isso, o sujeito

coletivo que é capaz de pô-la em prática. Tal similaridade parece advir dos mesmos motivos de fundo, aquilo que, em outro contexto,<sup>115</sup> caracterizei como uma intersecção entre a produção de imagens e as exigências concretas de uma luta, com as quais, em ambas as realizações, os documentaristas estão defrontados.

Mas, talvez, não seja possível avançar muito no cotejo entre os filmes, pois, se *Conte isso* irá oferecer ao espectador o processo de ocupação enquanto experiência, optando por nos aproximar expressivamente da vivência sensorial de quem está a ocupar (visão reduzida, respirações ofegantes, grande apreensão), *Entre* irá nos apresentar o processo de ocupação enquanto perspectiva de organização (suas etapas, forças antagônicas, empecilhos práticos). Em razão dessa linha de construção distinta, em *Entre*, após o jogo sob a penumbra descrito por nós, um segundo momento ou segunda "etapa" do processo de ocupação é anunciado. Mais uma vez e de modo sintomático em relação às intenções de apresentação do processo de ocupação do ponto de vista de sua organização, isso se dá através de um intertítulo, no qual podemos ler: "Os policiais".

Se, num primeiro momento, é preciso garantir a entrada, frente às forças que, de dentro do imóvel, representam os interesses privados dos proprietários, posteriormente trata-se de garantir a permanência no local, frente às forças repressivas do Estado, que atuam em consonância com os interesses privados e se solidarizam com a defesa da propriedade, em detrimento do cumprimento de sua função social. Os agentes e seu veículo são filmados de dentro para fora da ocupação, enquanto parecem deliberar, na rua, sobre como agir. Um homem de terno, cuja circulação na entrada da ocupação já podia ser notada (ele aparece participando do processo de saída do segurança), conversa com eles. Supomos que se trata de um advogado apoiador do movimento, convocado a fornecer retaguarda jurídica para os militantes.

Algumas imagens de policiais circundando o prédio e outro intertítulo se seguem. "A mídia": a luz mais forte que incide sobre a cena política (o acontecimento em curso) e as cenas fílmicas (as imagens captadas para o filme) até então. O áudio de chamadas de jornais televisivos é montado sobre imagens de famílias estendendo uma faixa com o nome da ocupação e no interior da mesma. A intenção seria explicitar a diferença entre o discurso midiático-corporativo e a realidade dessas pessoas? O

---

<sup>115</sup> Me refiro ao texto escrito por mim para o catálogo 22º Fórum.doc – Festival do Documentário e do Filme Etnográfico de Belo Horizonte, em que faço uma aproximação analítica ao filme *Conte isso aqueles que dizem que fomos derrotados*.

vocabulário de criminalização dos ocupantes permeia o conteúdo das matérias, mais uma vez: prédio "invadido", invasores etc. "Este prédio" a que a matéria se refere é o que vemos pelas lentes do filme – não das câmeras de TV. Pela televisão somos apenas informados de que se trata de um imóvel localizado na zona portuária, no centro do Rio, e que o grupo ocupante faz parte de movimentos de trabalhadores sem teto – algo provavelmente já conjecturado por quem assiste ao filme.

Na sequência, um cinegrafista de um dos canais de televisão presentes na área exterior da ocupação, impedido de entrar pelas grades do prédio, parece pedir para filmar algo – apontando com o dedo. Trata-se do decreto emitido pela prefeitura, acerca da desapropriação do imóvel, que fora afixado na parede e que é mencionado pela matéria de TV que transcorre na banda sonora. A intensidade da luz que acompanha sua câmera não logra, no entanto – da exterioridade de sua posição –, alcançar o aviso colado à entrada da ocupação. Ao contrário do que a luz do aparato televisivo poderia fazer supor, o cinegrafista estava "às escuras" em relação aos motivos da ocupação, aos rostos daquelas famílias, às suas urgências de moradia, acessíveis naquele momento somente às câmeras e às perspectivas de Vladimir e Chapolim. Se mesmo sob a escuridão em que somos mergulhados, com os ocupantes, na abertura do filme, *Entre* não nos deixa alheios a esses motivos e urgências, o cinegrafista televisivo, inversamente, mesmo com sua potente luz, parece incapaz de registrar tais aspectos, "preso" que está aos limites (grades?) de representação da mídia, na cena materialmente demarcados e simbolicamente representados.

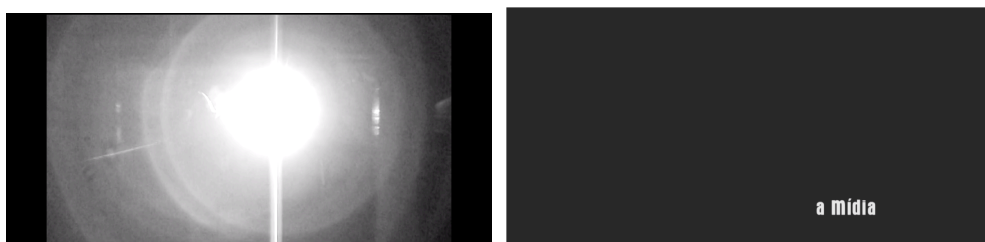


Fig. 84 e 85 – Luz dos cinegrafistas de TV penetra o Hall do prédio ocupado, seguindo-se letreiro que apresenta a atuação da mídia na situação.

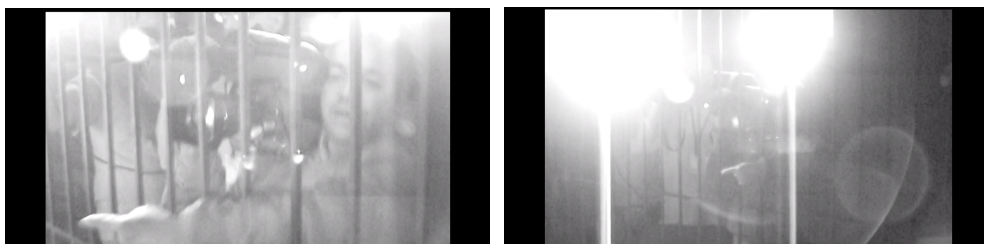


Fig. 86 e 87: Cinegrafista de canal de televisão tenta filmar o documento afixado na parede interna do prédio, ofuscando, ao mesmo tempo, a visão dos documentaristas e dos militantes.

Acreditamos, a propósito, que a reflexão de Georges Didi-Huberman (2011) a respeito da subexposição e sobreexposição dos povos (no texto "Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural") parece dialogar diretamente com os problemas enfrentados pelos movimentos de trabalhadores sem teto tal como abordados em *Entre*, uma vez que, para estes trabalhadores, não se trata "somente" de lidar com seu apagamento pela escuridão da não exposição, mas, como evidencia a chegada dos meios de comunicação com seu aparato, também de enfrentar sua invisibilização pelas ofuscantes luzes do espetáculo midiático. Em ambas as circunstâncias os trabalhadores se vêem, estética e politicamente, ameaçados de desaparecimento em sua representação:

Os povos estão expostos a desaparecer porque são – fenômeno hoje muito flagrante, insuportavelmente triunfante na sua própria equivocidade – *subexpostos* na sombra da censura a que são sujeitos ou, é conforme, mas com resultado equivalente, *sobreexpostos* na luz de sua espetacularização. A subexposição priva-nos dos meios para ver, pura e simplesmente, aquilo que poderia estar em causa: basta, por exemplo, não enviar um repórter fotográfico ou uma equipa de televisão aos lugares de uma qualquer injustiça – seja nas ruas de Paris ou do outro lado do mundo – para que esta, com toda a probabilidade, chegue aos seus intentos, permanecendo impune. Mas a sobreexposição vale pouco mais: demasiada luz cega. Os povos expostos à ruminção estereotipada de imagens são, também eles, expostos a desaparecer. Por exemplo, o mísero povo das 'tele-realidades', que ri às gargalhadas, crê sinceramente brilhar, mas chorará em breve, compadecendo-se de si mesmo – sempre, por contrato, perdedor programado –, antes de desaparecer nos caixotes de lixo do espetáculo (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42).

Em que pese o fato de que na linguagem audiovisual o que está em jogo não são os sujeitos em si mesmos ou os acontecimentos em si, mas como figurá-los (como demonstram, por vias diferentes, autores como Jean Louis Comolli ou Jacques

Rancière), Vladimir Seixas parece buscar, com seu cinema, a "luz devida" aos que lutam por moradia. Em outros termos, conferir uma "dignidade fílmica" – tal como postulada por Cezar Migliorin (2011) ao se referir aos lugares "mais miseráveis" em que vivem os "mais excluídos" onde o apagamento ou a exposição funcionam para reforçar significações de mundo já existentes: "Fazer comum uma experiência e uma luz (...) fazer a máquina-cinema habitar uma potência sensível e significativa que pertence a todos onde a luz, mesmo que ínfima, permita a máquina-cinema funcionar" (MIGLIORIN, 2011, p. 16).

Não obstante, quando amanhece, os documentaristas engajados na situação captam imagens das famílias dormindo no chão do espaço recém-ocupado, algo que somente a proximidade e a solidariedade estabelecidas com os trabalhadores sem teto poderia permitir. Sua condição de colaboração e os pontos de vista decorrentes assumidos em cena possibilitam, assim, a impressão, nas imagens, das marcas da experiência social desse grupo, sob as circunstâncias de ocupação: estabelecer-se em ambiente degradado, improvisar estrutura de moradia, dispor os pertences no espaço abandonado, montar dormida no chão, ajuntar-se para se aquecer contra o frio da noite e para melhor se proteger das ameaças. Finalmente, e apenas nesse momento, o filme nos apresenta um plano aberto do lado de fora da ocupação – na contramão da linguagem convencional da televisão e do cinema hegemônicos, que rezam que os planos abertos e de conjunto devem ser apresentados primeiro, conduzindo de fora para dentro dos lugares, para situar o espectador. O caminho das imagens dá-se aqui ao contrário, de dentro para fora: primeiro, a perspectiva situada daqueles que ocupam e, somente depois de apresentadas todas as etapas do processo de ocupação com as quais eles se mobilizam, a perspectiva dos que olham de fora.

Cumpre-se o itinerário político da tomada de posição que o filme engendra. Os cuidados e medidas com a segurança do prédio, os policiais e a mídia – representando o embate com as forças que atuam para devolver os trabalhadores sem teto às zonas de invisibilidade social em caso de ultrapassagem dos limites, concretos ou simbólicos, que a eles foram impostos – são as referências ou pontos nodais que desvelam esse itinerário. Forjadas nas interações conflitivas com o Estado (e seus "parceiros"), tal como indicavam Luciana Tatagiba, Stella Paterniani e Thiago Trindade (2012), as estratégias de atuação dos trabalhadores sem teto estão no centro das atenções de *Entre*, como se este organizasse uma espécie de sistematização audiovisual acerca do "repertório comum" que caracteriza os movimentos de

trabalhadores sem teto atuantes naquele momento histórico no centro do Rio. Mais do que isso, essa sistematização parece devotada a uma catalogação das medidas ligadas especificamente aos processos de ocupação de imóveis vazios.

Com essa discussão, parece retornar por outra via a reflexão sobre a dimensão do reconhecimento nos filmes de Vladimir Seixas. Outrora acionada através de dispositivos mobilizados em cena (a imagem como mediação da conversa com os personagens), agora ela parece perpassar a narrativa como um todo, na medida em que o enfrentamento da invisibilidade social (fruto da sub e/ou da superexposição dos trabalhadores sem teto) se dá por meio da posta em cena de uma das mais importantes estratégias de luta dos movimentos, a ocupação. Em *Entre*, a visibilidade construída já não passa necessariamente pela "mera" exposição das injustiças, mas, sim, pela apresentação dos fatos, indicação de forças a enfrentar, desnudamento das principais medidas de organização que compõem a luta mesma dos trabalhadores, fazendo-a entranhada na própria organização narrativa e nos sentidos produzidos por ela.

Na cena final de *Entre*, testemunhamos um importante diálogo entre um ocupante da Machado de Assis e um trabalhador em situação de rua, em que este relata suas precárias condições de vida e se mostra desejoso de igualmente morar na ocupação (diálogo que retomaremos mais à frente).<sup>116</sup> Os letreiros que se seguem são, nesse sentido, reveladores, pois demonstram realizadores atentos ao circuito de problemas que envolve ocupantes e pessoas em situação de rua. O primeiro deles informa: "Um mês depois, mais 54 pessoas pediram para morar na ocupação". Vemos um flash de imagens, dessa vez do lado de fora do portão, e outro letreiro: "Um mês depois, mais 54 pessoas começaram a morar no prédio". Os créditos se alternam com imagens de dentro e de fora da ocupação, num jogo que, articulado ao diálogo ocorrido às portas da ocupação entre o trabalhador ocupante e aquele em situação de rua, oferecerá a deixa evidente para um dos filmes seguintes de Vladimir, *À sombra da marquise*.

## 5.7 Outras faces da experiência dos trabalhadores precarizados

---

<sup>116</sup> Estamos diante de um conjunto de filmes que, em suas conexões internas e reverberações aparentes, são capazes de nos colocar a par de diversas facetas que acometem a experiência dos despossuídos de moradia digna, seja os que militam, seja os que estão na rua, seja os que moram em morros e favelas; mostram também o ambiente em que estes trabalham e, por outro lado, a situação dos desempregados que, na posição mais precária de um circuito de exclusões produzido pelo empobrecimento, já não conseguem reinserir-se novamente.

Vimos em *Entre* o início da participação da importante figura de Chapolim, que opera uma das câmeras a registrar imagens para o filme e é creditado como assistente de direção de Vladimir Seixas. Os dois realizadores se conheceram minutos antes de um processo de ocupação que Vladimir se preparava para filmar. Chapolim interpelou o documentarista revelando que também trabalhava com audiovisual e propôs que fizessem filmagens das ações diretas juntos. Aos poucos, os dois se aproximaram, Vladimir passou a admirar a atuação multifacetada de Chapolim e nutrir amizade por ele, a quem descreve, de uma só vez, como "um aglutinador, um personagem, um artista, um militante."<sup>117</sup>

A participação de Chapolim nas tarefas de comunicação das ocupações e movimentos não se resumia, de fato, ao trabalho específico para os filmes dirigidos por Vladimir Seixas. Além dos registros no interior das ocupações, feitos com câmera própria (na Flor do Asfalto, onde morava, são numerosos os materiais capturados), Chapolim era um dos responsáveis por fazer circular informações, nos dias seguintes aos processos de ocupação e/ou remoção, nos portais de notícias da mídia autônoma, especialmente na página do Centro de Mídia Independente do Rio de Janeiro (CMI-RJ). Enquanto as imagens que eram gravadas para os filmes (a exemplo das que foram incluídas em *Entre*), ainda em fitas mini-DV, não conseguiam alcançar um fluxo de circulação rápido o suficiente para estarem na rede ainda sob o calor dos acontecimentos, materiais como textos e fotografias eram veiculados num curto prazo por Chapolim e outros militantes.

Assim, em contraponto às sucessivas matérias de jornal impresso e televisivo que reiteravam estigmas, criminalizando a pobreza e os movimentos sociais da cidade<sup>118</sup> como as que vimos a propósito da Operação Choque de Ordem, a cobertura midiática autônoma produziu um conjunto discursivo notável.<sup>119</sup> Essas matérias

---

<sup>117</sup> A parceria dos realizadores foi, inclusive, prolongada para além do conjunto de filmes aqui estudados. Vladimir Seixas e Chapolim assinam juntos a direção do longa-metragem *Vozério*, lançado em 2016, em que lançam um olhar sobre as Jornadas de Junho e as relacionam a outras manifestações locais e internacionais.

<sup>118</sup> Exemplo de uma série de matérias veiculadas entre 2008 e 2009 no RJ-TV, noticiário da Rede Globo, entre as quais a matéria de 22/11/2008 cuja manchete acusava movimentos de trabalhadores sem teto de "invadir" um prédio na Zona Portuária (PENNA, 2010).

<sup>119</sup> Nos arquivos do CMI-RJ encontramos matérias como "1 mês da Ocupação Chiquinha Gonzaga", "Novas fotos da Ocupação Chiquinha Gonzaga", "Mobilização pela Ocupação Zumbi dos Palmares"; no portal de notícias Ainfos, descrito como uma agência de notícias multilínguas "de, por e para" anarquistas, textos como "Entrevista Ocupação Chiquinha Gonzaga" e "Entrevistas Ocupação Zumbi dos Palmares"; e em alguns outros portais ligados a movimentos sociais, como o site da Rede de Comunidades e Movimentos contra a Violência e o site da Agência de Notícias das Favelas, textos



evidenciam um período, impulsionado pela operação lançada pelo prefeito Eduardo Paes e pelo projeto mais amplo de "Revitalização" da Zona Portuária do Rio de Janeiro, de escalada da repressão sobre as ocupações e os movimentos sociais urbanos atuantes no centro da cidade. Não por acaso, este é o momento em que a *FLP* entra num processo de instabilidade, com dificuldades para se manter como rede que aglutinava diferentes movimentos e militantes dentro de uma compreensão comum de atuação. A desarticulação do movimento chegaria aos poucos, como consequência direta desses diferentes problemas e desafios.

Ao mesmo tempo em que documentava a intensificação dos conflitos surgidos no período (que resultaria ainda no longa-metragem *Atrás da porta*), Vladimir Seixas se desdobra na realização de mais dois curtas sobre outras facetas da experiência da população mais empobrecida do Rio de Janeiro, em estreito diálogo temático e estético com os que havia realizado imediatamente antes, mas sem estabelecer, nesses casos, um vínculo ou colaboração direta com trabalhadores sem teto ligados à *FLP*. O primeiro deles é *Ruído Negro*, produzido e lançado ainda em 2009, apresentado na formação de direção cinematográfica que Vladimir cursava na Escola de Cinema Darcy Ribeiro como trabalho de conclusão de curso.

Nele, se o interesse do realizador permanece direcionado às populações precarizadas instaladas na região central da cidade do Rio de Janeiro, como é possível perceber já nas primeiras tomadas do filme (planos abertos que mostram uma infraestrutura urbana pauperizada), parece haver uma inflexão: ao se voltar para alguns fragmentos do cotidiano de três mulheres, o conjunto de opressões que incide sobre os grupos sociais focalizados nos filmes anteriores é posto em relação também com a opressão de gênero. Tal problemática não está ausente da produção precedente, afinal, nas ocupações retratadas testemunhamos uma forte presença e participação das mulheres, mas aqui, na medida em que o recorte recai sobre personagens femininas, que motivam os caminhos do filme, notamos um tratamento mais atento a elas.

O prefácio ao livro que conta a história de vinte anos do Movimento de Trabalhadores Sem Teto ao redor do Brasil, intitulado "A história do MTST é a história da mulher na periferia" (2017), parece indicar o horizonte de problemas e injustiças aos quais se vincula *Ruído Negro*. Escrito pelas mãos de um grupo de mulheres atuantes no movimento, o texto explica que, para as envolvidas na luta

---

como "'Choque de Ordem' ameaça Ocupação Zumbi dos Palmares" e "Machado de Assis completa um mês".

diária por melhores condições de vida, trata-se sempre de confrontar desde o ciclo de violências que, muitas vezes, se inicia dentro de suas próprias casas, até a falta de direitos sociais que fortalecem assimetrias com relação aos homens. Fornecendo dados concretos, elas revelam a escala e extensão, nos diferentes campos da experiência, da luta das mulheres nas periferias urbanas:

Dados do IBGE revelam que, em 2016, as mulheres eram referência familiar para 39,8% dos lares brasileiros. Esse número fala de mulheres que sustentam sozinhas todo um aparato para que suas famílias funcionem. Muitas vezes abandonadas por seus "companheiros", essas mulheres trabalham em jornada dupla ou tripla, fora e dentro do lar, e ainda cuidam dos filhos e de parentes idosos. No caso das sem-teto, depois de tudo isso, elas ainda vão para o acampamento, onde assumem tarefas e responsabilidades dentro do projeto coletivo que é a ocupação: reuniões de coordenação e grupos, cozinhas coletivas, mutirões, entre outras atividades (2017, p. 10).

De acordo com as militantes, o objetivo principal da luta das mulheres deve ser, assim, alcançar um cenário em que elas "(...) ganham mais espaço na política, especialmente na política popular" (2017, p. 9). Contudo, argumentam, diferentemente da luta movida pelos homens, a luta das mulheres teria a singularidade de ser capaz de produzir um fortuito encontro do "compromisso afetivo com o político" (Ibid, pág. 11). As desigualdades de gênero que atravessam as desigualdades materiais experienciadas pelas mulheres nas periferias as aproximariam, portanto, de uma forma diversa de fazer política, em que, por exemplo, o cotidiano doméstico se torna uma questão para a vida pública (como indica, aliás, Éder Saber a respeito dos Clubes de Mães das periferias paulistas nos anos 70 e 80), e os afetos pessoais se tornam fundamentais na resistência coletiva. No circuito de relações que os filmes analisados nesse estudo dão a ver, cremos que *Ruído Negro* indica a possibilidade de adensamento do olhar para os problemas lançados nos outros filmes, pela consideração dessas novas questões e formas de abordagem.

Ora, uma rápida conversa no início do filme sugere que, em diferença básica às abordagens assumidas nos documentários do realizador, aqui estamos diante de uma encenação ficcionalizada. Alguém – uma voz feminina – pergunta a Vladimir o que ele deseja exatamente quando diz "ação!" e o diretor explica que a palavra é usada para iniciar a gravação da tomada (mas que poderia também utilizar outro termo). Compreendendo o uso, a interlocutora dispensa a mudança, no que se seguem

as gravações (e o título do filme aparece). A ação, que nos filmes imediatamente anteriores transcorria como um processo já em curso, no qual o documentarista se engajava, buscando explicitar de modo frontal os problemas em jogo nos conflitos filmados, agora é acionada pelo próprio diretor em combinação com suas personagens, tecendo conjuntamente a cena filmica.

Mas se *Ruído Negro* é o único dos filmes trabalhados nesse estudo em que Vladimir Seixas se arrisca a um diálogo aberto com procedimentos e linhas expressivas mais comuns aos filmes de ficção, sua elaboração parece se fazer tanto a partir de algumas das experiências de realização acumuladas por ele como documentarista quanto, e principalmente, pelas referências históricas e sociais que atravessam aquele local e seus habitantes (ecoando a ideia de política das mulheres nas periferias como combinação de elementos objetivos e subjetivos, formulada pelas militantes do MTST). De fato, desdobram-se dois momentos organicamente articulados na primeira parte do filme: numa primeira sequência, vemos o cotidiano das personagens, que encenam pequenas tarefas e afazeres domésticos, e posteriormente, uma entrevista que remete à perpetuação da condição de escravidão no presente empobrecido de suas condições de vida.

Após essas cenas em que, mais do que um encadeamento narrativo causal ou lógico, acompanhamos fragmentos de vivências cotidianas, uma das mulheres, nervosa em seu semblante, faz uma visita à outra (que aparecera pouco antes sendo entrevistada). Desconhecemos a motivação precisa do encontro (explorar os sentidos imediatos de cada ação não faz parte das intenções do filme), apenas podemos supor que a mulher mais jovem (Mônica) recorre à mais velha (Dávina) para que esta faça uso de saberes e práticas religiosas para ajudar na resolução do problema pessoal que a aflige. "Fica tranquila que tudo vai se resolver", diz Dávina para Mônica, orando e buscando reconfortá-la.



Fig. 88 e 89 – Ruas degradadas e personagem do filme estendendo roupas em seu quintal, na região da Pedra do Sal.

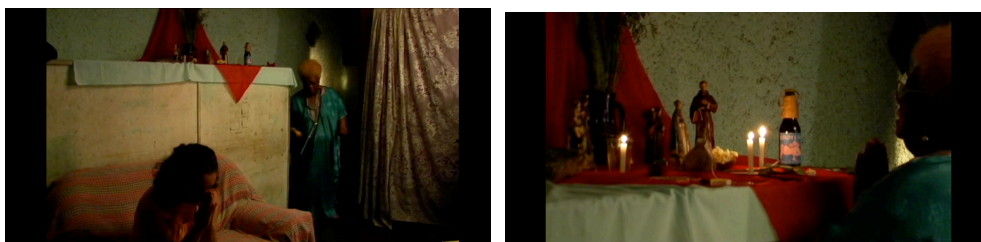


Fig. 90 e 91 – Mônica, aflita, recorre a Dávina, que reza em frente ao altar na sala de sua casa.

Se a junção dos corpos das personagens em cena oferece mais elementos para imaginarmos qual a natureza da sua relação, quais circunstâncias de vida as envolvem, continuamos no plano da suposição; por outro lado, mais adiante, um letreiro informativo localiza o lugar onde interagem e introduz uma camada histórica às relações desenroladas no presente, letreiro que vêm se colocar em estreita relação com a entrevista da personagem que falava sobre o passado de escravidão de sua avó. Lemos: "Há 400 anos, a Pedra do Sal era um grande mercado de escravos trazidos para o Rio de Janeiro. Nessa região, surge o samba carioca, tanto o samba quanto o candomblé foram alvos de contínua perseguição policial até o início do século XX". A condição de opressão e os elementos de resistência são referidos nestes letreiros, apresentando em palavras as questões que parecem guiar a própria montagem do filme: o cotidiano das mulheres marcado por uma condição material precária associando-se à mútua solidariedade existente entre elas, que, por sua vez, têm como ponto de ligação a religiosidade de matriz africana.

A relação entre passado e presente sugerida no filme nos permite pensar não apenas nas mulheres personagens de *Ruído Negro*, mas também nos moradores das ocupações retratadas nos documentários de Vladimir Seixas como descendentes das populações outrora escravizadas habitantes da região. A Pedra do Sal se localiza nas redondezas dessas ocupações, como a Zumbi dos Palmares, instalada muito próximo à Praça Mauá, e a Machado de Assis, cujo processo de entrada é documentado em *Entre* e de onde Adriana Fernandes (2012) fez seu já mencionado relato. Mas no texto da militante, além da referência, mais antiga, do mercado de escravos citado no letreiro de *Ruído Negro*, há também uma menção àquele que foi considerado o maior cortiço do século XX (formado no final do século anterior), o "Cabeça de porco" – situado na rua Barão de São Félix, próximo à Central do Brasil, no que seria a vizinhança da Ocupação Chiquinha Gonzaga.

A história do "Cabeça de porco" (nome que se popularizaria na cidade do Rio para chamar qualquer aglomerado de moradias precárias) evoca a perpetuação do tratamento repressivo e excludente dispensado pelas autoridades às famílias de escravizados. Tenha sido a pretexto de "melhoramento urbano" (CUNHA, p. 79) – numa atitude semelhante àquela que seria repetida pelo projeto de "revitalização" da zona portuária – ou a pretexto de medidas de saúde, diferentes estudos históricos<sup>120</sup> demonstram que o Cabeça de porco foi alvo permanente de intervenções dos poderes públicos na virada dos séculos XIX e XX. Porém, esses mesmos estudos revelam a notável capacidade de resistência dos grupos sociais visados por essas intervenções – quer olhemos para processos tão distintos quanto a gênese do carnaval carioca ou a emergência de mobilizações populares como a chamada "Revolta da Vacina".

Assim, tendo em vista a cartela apresentada em *Ruído Negro*, a respeito das raízes históricas da Pedra do Sal, a sugestão nos parece ser a de que a população negra, encarnada nos corpos singulares das personagens mulheres, segue perseguida e reprimida em suas práticas, mas, por outro lado, de que as experiências dessas mulheres não pode se resumir à repressão que elas e seus antepassados sofreram – sentido este que parece ressaltado pelo samba que é executado na banda sonora, enquanto lemos as informações trazidas pelo letreiro. Sintomática da posição que o filme pretende assumir diante de tais questões, a trilha musical prossegue quando o letreiro desaparece e um corte na montagem é feito.

Acompanhadas por essa trilha, as três mulheres que havíamos visto separadamente aparecem reunidas, descendo as ladeiras da região da Pedra do Sal. Os seus corpos, juntos em caminhada, embalados pelo som do samba que as atrai, trazem definitivamente a primeiro plano um sentido de resistência: na forma de vida, na religião, na manifestação artística, festiva e espiritual que o próprio samba constitui, em articulação, portanto, a práticas cotidianas. Esses aspectos e a mútua solidariedade que percebemos existir entre elas, contaminam, como que por retrospecto, todas as cenas anteriores, como se as mulheres, mesmo quando não estavam inseridas no mesmo plano físico, fizessem parte da mesma cena, envoltas numa atmosfera ou energia de vida semelhante.

---

<sup>120</sup> Me refiro aos livros "Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1980 e 1920", de Maria Clementina Pereira da Cunha, e "A Revolta da Vacina", de Nicolau Sevcenko.

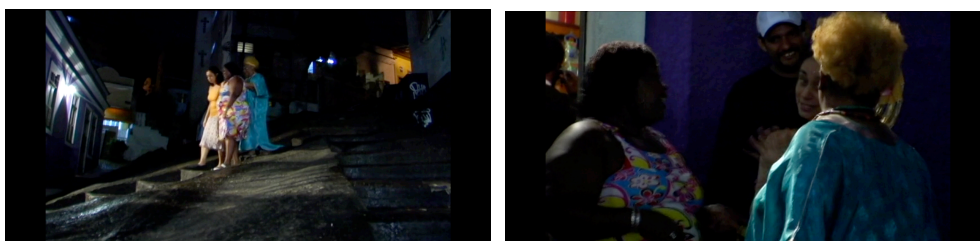


Fig. 92 e 93 – Personagens descem juntas a escadaria da Pedra do Sal rumo ao samba tradicional da região, onde depois conversam animadamente.

Se a resistência, tal como delineada em *Ruído Negro*, parece ressoar os sentimentos nutridos pelas militantes dos movimentos de trabalhadores sem teto a respeito da singularidade de sua luta, outra ressonância parece conduzir Vladimir Seixas à realização de seu filme seguinte, *À sombra da marquise*. A última cena de *Entre* mostra um homem em situação de rua colhendo informações às portas da Machado de Assis, sobre como deveria proceder para conseguir morar na ocupação. O diálogo aporta sentidos importantes e vale a pena retomá-lo, pois, nos parece, a sua força e seu problema de fundo (o das pessoas desabrigadas que estão fora de qualquer movimento coletivo e acabam por não conquistar moradia) impulsionam o realizador na escolha do tema de seu curta seguinte. Não obstante, o problema da invisibilidade social retorna nesse diálogo com toda a força e também vai atravessar, em alguma medida, o curta então realizado.

O homem que está na portaria da ocupação fala: "A gente quando tá morando na rua ninguém te enxerga. Parece que cria uma nuvem, as pessoas passam por você e não conseguem te ver". E começa a fazer um relato sobre a época em que esteve em situação de rua, sobre a falta de emprego para quem "não tem endereço". O outro homem, do lado de fora do portão, assente com a cabeça, como quem concorda com o interlocutor, permanecendo, a princípio, em silêncio. Depois de um corte, começa a falar, explicando que a ocupação representa, para ele e os seus companheiros, a possibilidade de terem finalmente um "canto" para morar. Há dois natais ele mora na rua, explica, e gostaria de não passar pelo terceiro na mesma condição. O ocupante argumenta, por sua vez, que a "parada aqui não é só morar", não é o "cada um por si" da rua, mas, sim, junto com os outros ocupantes, construir o ambiente como fossem todos de uma "família" só – num discurso explicitamente enraizado nos princípios dos movimentos de trabalhadores sem teto atuantes naquela região.

Outro corte acontece e passamos a acompanhar agora um trecho da conversa em que o homem que procura por moradia interage com Vladimir Seixas, direcionando-se frontalmente para ele e sua câmera. O documentarista pergunta se a vontade dele é participar da ocupação e, sendo necessário, se ele ocuparia outros prédios para outras pessoas morarem, ao que o homem responde afirmativamente. Na sequência, ao ser perguntado sobre onde mora, explica: "Eu moro aqui, debaixo dessa segundo marquise aqui. Eu moro ali, minhas coisas estão ali. (...) E graças a Deus que estouraram um hidrante ali, nós tomamos banho ali, eu tomo banho ali, lavo minha roupa ali". Um corte nos lança na continuidade de sua fala, escutada pelo ocupante, que é quem, dessa vez, balança a cabeça compreensivamente: "A dificuldade é a rua. Passa gente de madrugada, vem pessoas drogadas, pessoas pra furtar suas coisas. Já não tenho nada, e ainda levam o que eu não tenho. Fica difícil, né?! (...) Na rua você não dorme, infelizmente, tem que falar a verdade. Você não dorme, você cochila e acorda, dorme, acorda, dorme, acorda, que você não tem como dormir na rua. Passa carro de madrugada, tem covardia, você não sabe o que acontece. Infelizmente, a gente tá nessa situação. Eu tô nessa situação".

Na cena inicial de *A sombra da marquise*, à maneira de vigilantes, ficamos diante de monitores que transmitem imagens do que parecem ser câmeras de segurança registrando o movimento de uma rua. Alguns segundos e vemos um plano da rua que era antes mostrada através dos monitores. Uma vez mais assumimos o ponto de vista da cabine escura que monitora, do interior de um local protegido, o que acontece do lado de fora. Sob uma trilha melancólica, enfileiram-se rostos de pessoas que ainda não conhecemos, provavelmente participantes do filme e integrantes do universo de problemas a que ele irá se dedicar. Depois dessa apresentação, o título do filme é inserido pela montagem.

Título, corte e, depois do corte, o tom melancólico inicial da trilha dá lugar ao som direto. A câmera, agora, está no encaixo de um homem que aparenta estar em situação de rua – o vemos arrumar suas coisas, no chão da calçada, para dormir. Seria o filme uma tentativa de sensibilizar os espectadores para o problema da falta de moradia? Sua abertura sugere algo nesse sentido. Caso constitua uma tentativa de sensibilização, a quem ou a quais públicos estaria se dirigindo? O fio condutor do documentário é a situação que se desdobra no momento em que o homem se deita para dormir. Uma espécie de torneira é ligada e molha o chão em que ele havia se

estendido, encharcando também o seu lençol e a roupa que veste. Ele se levanta rapidamente, suspendendo o lençol e, em seguida, torce a camisa para enxugá-la.

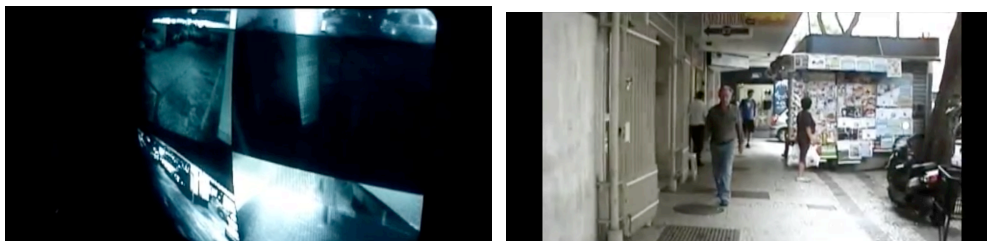


Fig. 94 e 95 – Câmeras de vigilância na portaria de um prédio registram o movimento das ruas, que vemos no plano seguinte.



Fig. 96 e 97 – Homem em situação de rua se prepara para dormir, mas um esguicho de água acionado do interior do prédio molha seus lençóis e roupas e o faz deixar o local.

As entrevistas que serão feitas a partir de então se articulam a essa situação específica para delinear alguns contornos das condições a que são submetidas as pessoas que vivem na rua. Mas ao contrário da "parcialidade pretendida"<sup>121</sup> (expressão do próprio Vladimir Seixas) que se pronuncia nas abordagens de outros filmes frente aos problemas sociais tematizados (no trabalho de câmera e na organização narrativa), o esforço aqui parece ser outro: colher vários pontos de vistas que testemunham, sob diversos ângulos (do porteiro, do síndico, do próprio morador de rua e do transeunte), efeitos práticos da falta de moradia no convívio entre classes e grupos sociais, deixando para o espectador a constatação do absurdo da situação e da injustiça que está na raiz dela.

Nenhum dos entrevistados é identificado (apenas nos créditos finais), restando como componentes no interior dessa micro-rede de relações sociais que o filme

<sup>121</sup> O realizador se refere a uma tomada de posição assumida em favor dos grupos sociais, notadamente trabalhadores sem teto, retratados nos filmes. A expressão se assemelha ao que Nicole Brenez, sob inspiração de René Vautir, chama de "parcialidade engajada": a tomada de partido ao lado dos que não tem direito à imagem (BRENEZ, 2006, p. 41).



propõe observar. Além disso, os depoimentos não são hierarquizados de nenhum modo, tampouco nos parece que um é efetivamente mais valorizado que os outros na estrutura narrativa. O único traço que poderia ser apontado como indutor de certa leitura da situação é a ordenação das falas. As entrevistas que falam da presença das pessoas em situação de rua na calçada em frente ao prédio como um problema a ser tratado ou resolvido (o comerciante ou o síndico) são exibidas primeiro, enquanto as entrevistas com o próprio homem que circula na rua e um trabalhador transeunte são posicionadas como uma espécie de "palavra final" no filme.

Do ponto de vista da mise-en-scène e da montagem, portanto, o filme não equivale a uma tomada de posição ou crítica mais pronunciada, por mais que se inicie a partir de uma situação vivenciada por um cidadão sem teto e dê a ele (e ao trabalhador que sai em sua defesa) o papel de desfecho. Acreditamos que essas são formas utilizadas pelo documentário para se endereçar ao público para quem a moradia não é necessariamente um problema, ou não é um problema vivenciado de forma tão primordial. Uma tentativa de chamar atenção para uma situação que, como o próprio histórico de experiências de filmagem junto aos sem teto permitiu a Vladimir constatar, não é percebida por nós, espectadores potenciais do filme, pois as populações a ela submetidas são socialmente marginalizadas e invisibilizadas.

A cena final mostra o homem em situação de rua caminhando solitário pelas calçadas da região onde se situam os prédios e lojas que repelem sua presença, com o lençol nas mãos, como se estivesse em busca de um novo local para se instalar. Ele dobra uma esquina e a câmera não mais o acompanha, fazendo da sua saída de cena um indício de que ele novamente desaparecerá de nossa visão, os espectadores. Aliás, não é só nos depoimentos e nessa espécie de "sumiço" que a questão da visibilidade/invisibilidade é retomada. A presença dos monitores e o jogo entre suas imagens e as imagens da rua, no início do filme, já mostrava como essa questão é central na vivência das populações que lutam por moradia, o que nos remete à reflexão que encerra o curta-metragem *Fotograma* (PE, 2016, de Caio Zatti e Luís Henrique Leal – documentaristas cujo trabalho receberá atenção no estudo sobre o *Movimento Ocupe Estelita*).

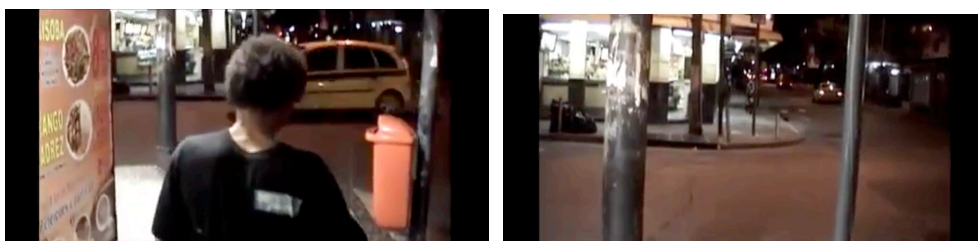


Fig. 98 e 99 – Homem caminha até a esquina, dobra e "desaparece" do nosso campo de visão.

Se as câmeras de vigilância "visam exercer controle a partir das imagens que produzem", "como se tudo fosse potencialmente risco", como nos diz o narrador de *Fotograma*, nelas há também e sempre um ponto cego, que escapa ao "olhar dos poderes". É nesse ponto onde, nos tempos de hoje, irão se jogar as liberdades, complementa a narração. Enquanto *Fotograma* parece enfatizar os perigos da visibilidade controlada e as possibilidades do fora de campo dessa visibilidade, *A sombra da marquise* parece desdobrar uma questão específica que, se não escapa à reflexão do primeiro filme, não está propriamente em foco nele: a de que o "olhar dos poderes", com seus limites, pode ser o nosso olhar – o próprio olhar do cineasta e de nós espectadores, que, em regra, compartilhamos os mesmos lugares sociais –, numa relação de cumplicidade com a invisibilização socialmente construída. Ora, apenas no momento em que o homem abandona nosso campo de visão e voltamos à imagem da frente do prédio sob cuja marquise ele dormia, agora vazia, o filme insere os créditos, identificando um a um os entrevistados. À informação de que o filme se passa no bairro nobre de Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro, sucede um agradecimento especial aos que "aparecem sob a marquise".

### 5.8 Fios que se cruzam e se desdobram em *Atrás da porta* (2010)

Imaginemos *Hiato*, o primeiro filme analisado nesse estudo, como um novelo; e os outros filmes como fios que foram sendo puxados desse novelo, cujo cerne envolve a experiência dos sujeitos em luta por moradia, trabalhadores sem teto, lançados em condições precárias de sobrevivência urbana. Mas, seguindo a nossa imaginação, ao contrário de um novelo que se desfaz à medida que os fios são puxados, este vai se adensando, revelando mais fios, a costura inevitável de uns com os outros, a complexidade da exclusão contemporânea à brasileira. Ora, o processo do longa-metragem *Atrás da porta* (co-dirigido por Chapolim), incluindo filmagens e

montagem, se desenvolve, de fato, em paralelo aos três últimos filmes aqui considerados: *Entre, Ruído Negro e À sombra da marquise*.

*Atrás da porta* foi realizado entre os meses de novembro de 2008 e agosto de 2009. O filme capta, com maior amplitude e mais detalhes, a intensificação dos conflitos por moradia no centro do Rio de Janeiro, registrando a escalada de repressão que resultou em violentos processos de remoção e motivou, junto a outros fatores, a desarticulação da *FLP*. Em entrevistas concedidas na época do lançamento do filme, Vladimir Seixas fornece algumas coordenadas importantes do processo de realização. As filmagens, explica ele, "(...) se iniciaram de maneira urgente, pois ia acontecer um despejo e ainda não tinha câmera para registrar. Um amigo, montador do *Hiato*, me emprestou sua câmera e comecei a filmar."<sup>122</sup> Depois de registrar algumas ocupações e remoções, o cineasta sentiu também a necessidade de fazer entrevistas com militantes sem teto, associando as imagens das ações diretas a uma reflexão, enraizada em experiências de luta, sobre a situação da moradia no Rio de Janeiro e no Brasil. Sobre essa segunda etapa de realização, ele revela:

A partir das filmagens fui decupando todo o material e encontrando um corte menor. Foi quando senti falta de uma interpretação crítica mais direta daqueles eventos que percebia nos próprios moradores. Então fui a quatro ocupações e conversei com alguns moradores e extraí um discurso mais conjuntural dessas mudanças urbanísticas em torno dos megaeventos. Posteriormente fui procurar os moradores que mais me aproximei nas filmagens, que são os da antiga ocupação Guerreiros do 510. E finalmente os defensores públicos que trabalharam naquela ocasião.<sup>123</sup>

Como em alguns dos seus filmes anteriores, em *Atrás da porta* Vladimir Seixas opta por fazer de um letreiro seu ponto de partida. Dessa vez, no entanto, não se trata de um letreiro propriamente informativo, com dados específicos sobre a situação a ser apresentada, que a contextualizem enquanto processo histórico. Aproxima-se mais, pela via da citação (a frase está entre aspas), de uma espécie de tomada de posição, de partida. Sobre tela preta lemos: "A propriedade atenderá à sua função social", e o complemento, depois de alguns segundos, "Constituição da República Federativa do Brasil". Com essa menção, o filme se alinha a perspectivas que, desde o processo de reabertura democrática no país, entendem a moradia como

<sup>122</sup> Disponível em: <https://bahiadoc.com.br/2012/04/27/entrevista-com-vladimir-seixas-realizador-do-documentario-independente-atras-da-porta/>

<sup>123</sup> Disponível em: <http://www.direitoamoradia.fau.usp.br/?p=14379&lang=pt>

um "direito social": não permite que seja elidida do debate a "responsabilidade pública" sobre o problema da habitação, tampouco que este seja tratado como "custos e ônus" que criam obstáculos ao mercado ou privilégio corporativo a ser superado para integrar o país numa economia global (TELLES, 1999, p. 172).

Mas, em se tratando de um filme dedicado à luta dos trabalhadores sem teto, cuja realização não só é fruto da colaboração com movimentos sociais urbanos, notadamente a *FLP*, como sua direção é compartilhada com um morador e ativista das ocupações, a relação com a ideia de direito social contida na menção à constituição federal é ainda mais significativa. Sem deixarmos escapar a flexão verbal feita no imperativo ("atenderá"), o problema da moradia aparece como algo que só pode ser pensado a partir de um sentido político, que implica considerar plenamente os "sujeitos que se fazem ver e reconhecer nos direitos reivindicados, se pronunciam sobre o justo e o injusto, reelaboram suas condições de existência como questões pertinentes à vida em sociedade" (TELLES, 1999, p. 178).

Antes do letreiro desaparecer, já ouvimos passos que parecem ressoar em meio ao silêncio da madrugada. A sequência que se desenrola, anunciada por essa entrada sonora, apresenta exatamente os mesmos momentos de entrada no imóvel abandonado, a partir do qual teve origem a ocupação Machado de Assis, retratada em *Entre*. Aqui como lá assistimos a um jogo de corpos, silhuetas, poucas luzes e muitas sombras, de cuja filmagem participam as câmeras de Vladimir e Chapolim. Contudo, embora muito parecidas, essas sequências são montadas em cada filme de forma um pouco diferente. Alteram-se o uso dos títulos, alguns pontos de corte e, no caso de *Atrás da porta*, uma elipse nos faz saltar diretamente para o momento em que a negociação avança e o vigia do prédio oferece passagem aos ocupantes. Além disso, a citação sobre a função social da moradia já sugere aqui, de saída, que os que chegam para ocupar o prédio são atores de uma luta legítima por um direito que deve lhes contemplar.

Ainda relevante, do ponto de vista dos sentidos produzidos por meio da montagem, é o fato de que, quando a cena se interrompe e o título é inserido, passamos diretamente para a imagem de um prédio (já ocupado), durante o dia, onde vai se desenrolar uma entrevista. Em *Entre*, a sequência da ocupação tem uma função específica, e todo o filme se desenrola em torno dela, de modo articulado. Importa, nesse caso, saber qual é a ocupação, onde se situa, o que acontecerá nos momentos seguintes. Em *Atrás da porta*, por outro lado, trata-se de sequência de abertura mais

convencional, em que não importa tanto transmitir informações específicas, mas remeter essa imagem a um estado de coisas e a um tema mais geral, a situação que vemos sendo pensada como um problema social crônico.

Não por acaso, o conjunto inicial de entrevistas perfilado a partir daí repercute situações sociais que ditam os filmes anteriores. As primeiras falas, ainda que se desenrolem sem que haja um descolamento da experiência cotidiana dos entrevistados, apresentam reflexões e análises de conjuntura. É o caso das cenas com Lurdinha, moradora da Manuel Congo, cuja capacidade analítica revela-se extraordinária. Ela fala sobre a exploração capitalista, a especulação imobiliária e o Estado. É o caso também de Arcanjo, morador da ocupação Zumbi dos Palmares, que tanto valoriza o sentido da luta dos que não tem moradia, no presente, quanto situa historicamente a parcela de população que a engendra (à semelhança das articulações históricas sugeridas em *Ruído Negro*, e possíveis de serem tramadas entre este e os outros curtas documentais).

O filme também apresenta o depoimento de João, da Chiquinha Gonzaga, que dá início a sua entrevista falando sobre pessoas em situação de rua, e de Ângela, da Quilombo das Guerreiras, que critica os programas governamentais de moradia por não darem acesso às pessoas de menor renda.<sup>124</sup> À faixa de renda de famílias que representam 90% do déficit habitacional destina-se o menor número de moradias, o que se agrava pela falta de estratégia fundiária e urbanística; assim, os subsídios governamentais servem à iniciativa privada, que constrói casas em locais cada vez mais distantes e pouco dotados de infra-estrutura. A entrevista com João, aliás, quando retomada pelo filme, dá continuidade a essas mesmas questões, além de lembrar também dos problemas enfrentados por trabalhadores informais.

Mas, após algumas entrevistas, chegamos a duas delas que se desenrolam mais diretamente em torno de experiências vividas, com dois moradores do Casarão Azul, Cadu e André. Enquanto Cadu parece responder a uma pergunta que sonda o perfil dos moradores da ocupação, descritos como "trabalhadores, catadores de papel, artesãos, guardadores de carro", majoritariamente famílias, André oferece um

---

<sup>124</sup> Seu questionamento se alinha com a argumentação utilizada por Guilherme Boulos (2015) em seu livro sobre o MTST, quando justifica a necessidade de se ocupar prédios ("E quem recebe menos?", "E os desempregados?", pergunta ele), e com as críticas elaboradas pelo Movimento de Luta em Bairros Vilas e Favelas (MLB) num documento sobre o "Minha Casa Minha Dívida". Disponibilizado como material bibliográfico no site do movimento e escrito por Heron Barroso, membro da coordenação nacional, o texto se intitula "Problemas do *Minha Casa Minha Vida* reforçam necessidade de reforma urbana".

depoimento fortíssimo, impactante, entrecortado por algumas perguntas feitas por Vladimir. Ele conta parte de sua história de vida: "Eu fui muito mal tratado, fui morar na Cinelândia. Eu fui morar na rua, no meio das crianças. Aprendi a cheirar cola, fazer tudo de ruim. Eu fui parar, depois de tanto tempo, num abrigo. Mas antes disso, eu entrei em coma. Porque a polícia me humilhou, pisou na minha canela, deixando essas marcas". Vladimir pergunta: "Isso foi o quê?", André responde: "Isso foi há muito tempo, quando eu tinha doze anos de idade, bati com a cabeça". "Foi a polícia que bateu?" indaga o documentarista. E André continua: "Chegou me pisando, me batendo, ali na Cinelândia. 'Levanta vagabundo, é hora de levantar'. Eu, uma criança, tava desesperado, não sabia para onde ir, porque eu só tinha família em (...), minha terra. Lá aprendi a cortar cana. Mas eu fugi porque eu queria estudar e eu estudo. Eu tô de férias. E foi aqui que me deu essa possibilidade".

Logo compreendemos o motivo dessas duas entrevistas se ancorarem ainda mais fortemente na experiência circunscrita dos entrevistados – e de acontecerem não do lado de dentro da ocupação, como as anteriores, mas às portas do prédio. A ocupação Casarão Azul está, no momento em que a conversa entre Vladimir e André se desenrola, ameaçada de remoção. O documentarista pergunta a André: "O que você tá achando que vai acontecer aqui hoje?", ao que ele responde: "Olha, eu acho que eles vão tentar de novo vir aqui, nos mandar embora. Mas tamo tentando resistir porque não temos para onde ir, como vamos cuidar dos nossos filhos?". É provável que a ameaça de despejo tenha estabelecido uma circulação diferenciada entre o lado de dentro e de fora da ocupação (mais à frente veremos um plano em que a entrada de alimentos se dá por um balde alçado através de uma corda até os andares superiores do imóvel), o que possivelmente fez com que Vladimir respeitasse os limites dessa condição, filmando, a princípio, apenas do lado de fora do local.

Apenas num momento posterior, marcado pela chegada dos meios de comunicação, o realizador consegue adentrar o prédio. Ele acompanha quem supomos ser um cinegrafista de televisão (pelo tipo e tamanho de sua câmera), fazendo tomadas do interior do local. O filme passa a exibir imagens do que parece ser o cais da zona portuária, feitas das janelas do prédio (vemos grandes navios atracados, turistas transitando em sua área externa, alguns guindastes usados para manejo de mercadorias), sobre as quais são introduzidos áudios de matérias de televisão a respeito do conjunto de intervenções urbanísticas no centro do Rio de Janeiro, batizado de "Revitalização da Zona Portuária". Explicitando a mediação midiática no

debate público a respeito das questões de moradia,<sup>125</sup> Vladimir confronta mais uma vez as representações da mídia corporativa com uma documentação da condição de real necessidade e urgência dessas famílias.



Fig. 100 e 101 – André conversa com Vladimir em frente à ocupação Casarão Azul, cuja ameaça de remoção faz a mídia corporativa chegar ao local.



Fig. 102 e 103 – Vladimir filma o trabalho do cinegrafista de TV e, na sequência, às imagens feitas da janela da ocupação, sobrepõe notícias sobre o projeto de "revitalização".

Se entrevistas filmadas longe do ambiente específico da Casarão Azul são inseridas, é para melhor contextualizar a situação que a ocupação atravessa. Ângela, no entanto, se refere à existência da ocupação no passado, o que nos faz pensar que o desenlace do processo que o filme acompanha no "presente" fora negativo para Cadu, André e as famílias que ocupavam o prédio. "Só de criança tinha 120", afirma a militante. Nas imagens tomadas no momento de ameaça para a ocupação, para as quais retornamos depois de sua fala, vemos ainda a chegada e o acercamento dos agentes públicos, polícia e bombeiros. Amparados por uma decisão judicial, não irão se acanhar em acionar todo o aparato militar e as ferramentas (um grande alicate e até

<sup>125</sup> Não só a partir do registro do trabalho da imprensa e da utilização das imagens da vista da janela da ocupação sob áudios extraídos de matérias de TV, mas também mostrando o rosto de uma criança ocupante no momento em que o áudio televisivo atribui ao projeto de revitalização a missão de "mudar a cara" da região.

uma motosserra) de que dispõem para forçar a entrada no imóvel, destruindo camada por camada as barreiras de proteção ao prédio construídas pelos moradores.

Trabalhadoras são empurradas e agredidas. Outros, da janela, pedem calma aos bombeiros e policiais. Mulheres que ficaram do lado de fora do prédio gritam contra a ação. Obrigados a sair, embora o façam pacificamente, evidenciam toda a sua revolta e indignação. Uma das mulheres, cujo corpo não chega a figurar em cena, diz: "Filma bem, hein, moço, não perde nenhum ângulo!". Lembramos de recomendações semelhantes verbalizadas em *Hiato* (durante o ato no Rio Sul) e *Choque* (durante as ações da Guarda Municipal). De fato, Vladimir registra todos esses momentos de perto, atento à truculência policial empregada no trato com famílias de trabalhadores pacíficos e às palavras e gestos destes em resistência à ação dos agentes do Estado. Atento também à dor e à condição a que são lançados – imagens documentam os pertences pessoais agora espalhados na rua. Com alguns cortes pontuais na montagem, imprime uma atmosfera de tensão e certo desespero, correlata ao que se expressa no próprio corpo dos moradores expulsos.



Fig. 104 – Morador da Casarão Azul reclama e pede calma aos agentes que conduzem a remoção das famílias do prédio.

Depoimentos se alternam, versando sobre a solidariedade mútua entre o processo simbólico de criminalização da pobreza e a prática concreta de genocídio da população negra pelo Estado. Lurdinha alerta que, nesse sentido, a política de



"segurança" pública está "dando certo", pois continua a eliminar os pobres das regiões que ficam no raio de interesse do capital. Mais à frente, somos apresentados à ocupação Flor do Asfalto, através da mediação de Chapolim, que pela primeira vez aparece diante das câmeras. Ele parece confortável no lugar de anfitrião da ocupação, guiando a câmera de Vladimir Seixas pelo trânsito em seu interior. O parceiro contumaz de filmagem apresenta a proposta de modo de vida contra-hegemônico dos militantes, e as principais atividades no local.

O filme introduz, então, a imagem de um prédio alto no centro do Rio de Janeiro. Novamente, na banda sonora, notícias de televisão falam sobre a situação do local que vemos na imagem. Dessa vez, trata-se de um prédio antes ocupado por famílias sem teto (a quem a chamada novamente se refere como invasores), obrigadas a se retirar do local em razão de um incêndio. As famílias que, naquele momento, ocupam a rua na parte frontal do imóvel serão um dos principais focos de atenção do filme, pois, além do processo de remoção que naquele momento se aproxima, toda a segunda parte do documentário será tomada pelo registro de um segundo processo de remoção sofrido por eles, em outro imóvel no centro do Rio. São famílias que fazem parte da ocupação Guerreiros do 510.

Em matéria publicada no site *Passa Palavra*, em julho de 2009,<sup>126</sup> os autores explicam que a Guerreiros do 510 foi alvo de insistentes investidas do poder público visando sua remoção. A maioria delas tinha origem em reclamações provenientes de estabelecimentos comerciais vizinhos, sobretudo de um hotel de luxo (Granada) que reclamou reiteradas vezes da suposta "desordem", "baderna" e "bagunça" causada pelos moradores da ocupação. Ao se referir às cenas em que registra a remoção da Guerreiros do 510 da vizinhança do hotel, Vladimir Seixas relata que os militantes nutriam a suspeita de que alguém de dentro da ocupação fora pago pelos proprietários do hotel para produzir o incêndio. Ainda assim, na contramão do laudo que a defesa civil havia emitido, como informa a matéria do *Passa Palavra*, o prédio continuava reunindo condições de moradia para as famílias, o que foi comprovado por outro laudo encomendado por advogados dos movimentos de trabalhadores sem teto. A situação, no entanto, foi utilizada como pretexto para a expulsão dos moradores.

---

<sup>126</sup> A matéria, escrita por por Matheus Grandi, Tatiana Tramontani, Rafael Almeida e Marianna Moreira (alguns deles autores que dedicam também pesquisas acadêmicas ao tema da moradia e das ocupações), se intitula "Guerreiros do 510, do 234, da rua...".

Na sequência que acompanha essa remoção, a exemplo do que acontecera no registro da remoção da Casarão Azul, o filme parece se deixar absorver pela tensão e atmosfera sensível na situação filmada. Todo o transcorrer da remoção será registrado a partir de um estilo mais direto, concentrado no desenrolar dos fatos, mas, sobretudo, atento às reivindicações e protestos dos trabalhadores. A montagem, por sua vez, alterna essas cenas, em alguns momentos, com entrevistas que abordam o acontecimento de outros pontos de vista, sem fazer com que as imagens tomadas no decorrer mesmo do processo de remoção percam sua força de explicitação da injustiça vivida pelos membros da Guerreiros do 510. Nessa empreitada, duas câmeras são utilizadas, a de Vladimir Seixas e a de Chapolim.

Um primeiro foco das imagens gira em torno do fato de que a prefeitura enviara um caminhão da companhia de coleta de lixo do município do Rio de Janeiro para a retirada dos pertences dos ex-moradores. Apesar do evidente desconforto dos agentes de coleta enviados à tarefa, devidamente captado pelo filme, o fiscal da prefeitura insiste que o procedimento seja realizado, encontrando firme resistência por parte dos membros da Guerreiros do 510. A tropa de choque da polícia chega de ônibus ao local, trazendo consigo um aparato militarizado para efetivar a ordem até então não realizada. Vemos um homem de terno buscar negociação com o agente da prefeitura. Trata-se do defensor público Alexandre, que aparecerá em entrevista explicando o caráter sistemático das remoções, as ilegalidades jurídicas que comumente permeiam tais processos e as arbitrariedades das ações policiais.



Fig. 105 e 106 – Moradoras da Guerreiros do 510 se recusam a ter seus pertences transportados pela caminhão de lixo da Comlurb.



Fig. 107 e 108 – Moradores reivindicam um tratamento digno durante a remoção.

De volta às tomadas diretas, as imagens mostram os trabalhadores exigindo um tratamento digno e respeitoso. Vemos um policial que diz para o agente da prefeitura "Na hora que a gente tiver que fazer força, a gente faz junto" e, em seguida, a imagem de um repórter gravando a cabeça para a reportagem de um canal de televisão. Entrevistas com Lurdinha e Ângela comentam sobre o papel da mídia "burguesa" nesses processos e, de outro lado, da contra-informação feita por uma mídia de apoio aos movimentos. Uma integrante do conselho tutelar informa que outro veículo está a caminho: a indignação e a resistência levaram à troca do caminhão para transporte dos pertences. Os trabalhadores comemoram. Alguns dão entrevistas para os meios de comunicação presentes, enquanto os agentes da Conlurb retiram seus bens do interior do prédio.

A fala do defensor público Alexandre informa então que os Guerreiros do 510 decidiram, posteriormente, ocupar outro prédio no centro. Estamos num importante ponto de transição do filme. A partir daí, todo o processo de ocupação, permanência por alguns dias e remoção dessas famílias do imóvel para onde decidiram ir será registrado detalhadamente, novamente num estilo atento ao desenrolar dos fatos e próximo aos militantes, elevando ao grau máximo, por assim dizer, o modo como o documentário absorve e imprime em sua narrativa a temporalidade e a dinâmica próprias ao conflito em curso. Mas antes de analisar as cenas que se seguem a esse importante momento de transição, cabe mencionar alguns fatos não narrados no filme, mas decisivos para o desenrolar da narrativa a partir desse ponto.

No texto publicado pelo site *Passa Palavra*, temos uma dimensão das dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores após o despejo da ocupação Guerreiros do 510. Segundo o relato publicado, as cerca de 40 famílias retiradas após o incêndio viveram ao longo de todo um mês de modo extremamente precário, habitando nas ruas do centro da cidade. Durante o período, os defensores públicos que prestavam

apoio ao coletivo entraram com um pedido de aluguel social, que foi rejeitado pela Prefeitura. Depois de muitas ameaças de órgãos públicos (Prefeitura e Secretaria de Ordem Pública) e com o perigo de retaliações orquestradas por vizinhos comerciantes incomodados com sua presença, parte das famílias de Guerreiros do 510 decidiu organizar a ocupação de outro imóvel. O texto do *Passa Palavra* descreve que a decisão e a posterior ação direta para executá-la aconteceram "após um planejamento prévio"; um relato oferecido pelo próprio Vladimir Seixas entra em detalhes a respeito de como se deu esse planejamento.

De acordo com o documentarista, parte das famílias despejadas procurou a Ocupação Chiquinha Gonzaga, que a essa altura (em 2009), embora permanecesse como alvo constante de ameaças de despejo, já podia ser considerada uma ocupação consolidada, capaz de oferecer a outras ocupações emergentes orientação acerca de estratégias de ação e formas de organização eficazes. As famílias se dirigiram então à Chiquinha Gonzaga, explicando seu histórico, os acontecimentos recentes, e solicitando ajuda na organização de uma nova ocupação. Os integrantes da Chiquinha Gonzaga toparam a proposta, com a condição de que a ajuda acontecesse no sentido de dar apoio à organização e de fornecer uma metodologia para sua efetivação, mas a continuidade dependeria da organização das próprias famílias de trabalhadores. Essa metodologia seria transmitida, entre outras coisas, através da exibição do filme *Entre*:

Então o *Atrás da porta* teve o seguinte: durante o processo de despejo deles, quando pegou fogo, até o processo de arrombamento de um novo prédio, eles assistiram um curta que a gente tinha feito e aí estimulou eles a arrombarem um prédio. Isso não tá no filme porque eu não participei dessa exibição, não tinha filmagem, ali eu já achava que já não era pra ter mais entrevista no filme, deveria seguir de uma maneira mais direta, na montagem que a gente estabeleceu.

A utilização de *Entre* para orientar os Guerreiros do 510 no processo de ocupação de um novo imóvel parece estar em consonância com a análise que fizemos do filme nesse estudo – nela, indicamos os modos como sistematiza os principais desafios e antagonistas dos processos de ocupação levados pelos movimentos no centro da cidade do Rio de Janeiro. A capacidade de *Entre* de fazer-se permeável, em sua própria estrutura narrativa, a uma tática de luta fundamental para os trabalhadores é nesse sentido estratégica: o próprio filme se oferece a um processo de apropriação por aqueles que lutam. A circunstância de visionagem e discussão coletiva junto à

Chiquinha Gonzaga, que parece não estar dissociada de uma experiência de reconhecimento das injustiças sofridas, mas, sobretudo, dos métodos disponíveis para enfrentá-las, evidencia uma participação incisiva do filme no processo de luta no qual esteve envolvida a *Frente de Luta Popular*. Movidos pelas orientações transmitidas, entre outros canais, através do curta-metragem de Vladimir Seixas, na madrugada de 22 de junho de 2009, mulheres, homens, crianças e idosos da antiga Ocupação Guerreiros do 510 ocuparam o prédio pertencente ao Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS), na Avenida Mem de Sá, 234, imediações da Praça da Cruz Vermelha.<sup>127</sup> É o transcorrer desse processo de ocupação e o posterior despejo que passamos a acompanhar na segunda metade do documentário *Atrás da porta*.

Como em *Entre*, as primeiras imagens do processo de ocupação que testemunhamos são marcadas por uma movimentação que acontece na escuridão da madrugada. Divisamos com alguma nitidez, ainda assim, pequenos grupos de famílias, muitas crianças de mãos dadas a adultos, que caminham nas ruas vazias do centro, preenchidas apenas pelo pequeno ruído de seus passos e pelo barulho de alguns ônibus que começam a circular. Alguns planos se sucedem e a câmera vai se tornando instável com a iminência do arrombamento (do qual já podemos ouvir algumas pancadas), restabelecendo seu eixo já com a ação enquadrada. Um dos trabalhadores força a entrada do imóvel por meio de uma marreta, com a qual golpeia a fechadura da porta, sob ansiosas palavras de incentivo dos que se posicionam em sua retaguarda. A agitação das famílias é notável e toma conta desses primeiros e decisivos momentos de ação direta.

Como pudemos ver em outras ações desse tipo, a agitação se justifica rapidamente, pois logo aportam policiais do lado de fora do prédio, antes que as famílias pudessem se instalar, ainda durante a saída do segurança (que faz menção à chegada da viatura policial a alguém com quem conversa ao telefone). Uma tomada de cima do imóvel, na diagonal, mostra a presença de duas viaturas, das quais saem um grupo de agentes, e na sequência um dos ocupantes demanda reforço na portaria, advertindo acerca da ameaça de entrada da polícia. Outros ocupantes descem às pressas a escada, sob as palavras de ordem de Chapolim, que opera a câmera participando da ação. Ele grita: "Desce! Desce! Desce!".

---

<sup>127</sup> Desativado há 15 anos, o imóvel de sete andares abrigava duas famílias e, no térreo, uma pequena loja de doces. Para o processo de ocupação, uma saída foi negociada com o comerciante, enquanto as duas famílias que já habitavam o local foram acolhidas pelos moradores da agora Guerreiros do 234, como os autores da matéria para o site *Passa Palavra* rebatizaram o coletivo em seu texto.

A descida da câmera pelas escadas junto aos outros ocupantes, como uma espécie de reforço no instante de perigo, revela a importância de sua presença na chegada à cena de conflito. Por uma fresta vertical entre as portas de entrada do imóvel, uma tensa conversa com os policiais tem lugar, e um trabalhador convoca à participação aquele que filma: "Filma aí, cara, ele não tá acreditando que tem uma câmera". Opõem-se frente a frente o policial, cujos ombros vemos recortados pela fresta da porta e um pouco ofuscados pela luz da sirene da viatura que entra por ela, e a câmera de Chapolim, que busca se fazer notar, colocando-se na linha de frente do embate com as forças que chegam para desmontar a ação dos trabalhadores sem teto.



Fig. 109 e 110: Na fresta da porta de entrada, Chapolim se esgueira para, ao mesmo tempo, filmar e se fazer notar pelos policiais que ameaçam de despejo os ocupantes.

O aparato de produção da imagem toma parte operando na proteção à luta e à vida dos trabalhadores, no momento preciso em que essas vidas põem em prática uma recusa à exclusão e à invisibilidade a que são reservadas. Funcionam, a presença da câmera e sua participação em ato, como uma tentativa de resguardo frente ao risco enfrentado pelos militantes com a ação direta, expondo, de um só golpe, os mecanismos dos poderes instituídos que forjam a desaparecimento dos que lutam por moradia. Proteção, no momento mesmo da ação; possível denúncia de qualquer violação de direitos; possibilidade ainda de contra-informação num momento imediatamente posterior e elaboração de uma contra-narrativa mais ampla; se esse circuito a ser percorrido pelas imagens se insinua, é por meio de uma espécie de progressão que parte, ou se fundamenta, na atenção à luta de uma parcela da população cujos direitos sociais são deliberadamente retirados.

À ameaça do policial que diz "Eu vou botar a porta abaixo daqui a pouco", mais uma vez os militantes respondem alertando para a presença do aparato audiovisual e de seu potencial de defesa: "A imprensa tá aqui dentro!". Chapolim

complementa, no calor da discussão: "Tem imprensa aqui dentro" e outro militante repete "tá sendo filmado, não abre não!". O policial, embora sem hesitar no tom agressivo, parece desconfortável com a situação, e pergunta o que a imprensa faz ali; o que parece ser mais uma vez a voz de Chapolim explica a tarefa de "acompanhar movimento social". A disputa, não apenas territorial, como sabem as duas partes, mas desdobrando-se também (e ao mesmo tempo) no campo das visibilidades, prossegue. A porta de entrada da ocupação, com efeito, opõe trabalhadores e policiais em duas diferentes perspectivas e visibilidades por elas engendradas, fazendo da marcação territorial o símbolo da incapacidade dos agentes policiais de acessar o universo visível aos militantes e a seus apoiadores, que, enquanto se desenrola a ação, é também o nosso.

Aos poucos notamos a chegada da mídia corporativa. Um fotógrafo faz, da calçada oposta, um registro do prédio e, voltando à fresta na porta de entrada, o que parece ser um repórter se esgueira com seu gravador por entre os policiais, estendendo o braço para colher dos ocupantes informações sobre a ação. A trabalhadora destacada a falar não apenas dá números sobre as famílias, crianças e idosos da ocupação, mas revela seu histórico e explica suas motivações, no que é aplaudida pelos outros trabalhadores que, do lado de dentro, presenciam o depoimento. Todo o desenrolar da ação, mesmo agora no interior do prédio, permanece sendo filmado com algumas poucas luzes, que ajudam na produção das imagens. Os focos de iluminação são restritos, não podemos ver os rostos das pessoas que falam, mas trata-se de uma luz suficiente para compreendermos a movimentação dos militantes e sua ação. A porta da ocupação é aberta para saída do segurança, o que permite a aproximação da imprensa corporativa e dos agentes policiais. Uma das câmeras do filme aproveita para captar, da calçada, esse momento – como numa inversão necessária e inevitável em relação às perspectivas da polícia e da mídia.

O apoio vai chegando do lado de fora do prédio, enquanto o dia vai raiando. Cânticos de luta são entoados dentro e fora do local. Numa breve montagem alternada, eles se fundem, dando continuidade um ao outro e fortalecendo a ideia de coletivo que reúne, num movimento comum, protagonistas e apoiadores da luta. Esses apoiadores, do lado de fora, negociam a entrada de alimentos com a polícia, que tenta "asfixiar" a ocupação de modo que não possa resistir. O filme acompanha – com mais detalhes e amplitude do que *Entre*, embora sem sistematizar – as diversas "fases" do processo de ocupação: a entrada, as medidas de segurança, a interlocução com os

policiais, a presença das câmeras e a participação das imagens, a instalação das famílias, a chegada da imprensa e de apoiadores, a primeira noite de sono, a aquisição de alimentos, a descoberta do espaço físico do prédio, a organização interna em diálogo com a organização externa.

Dessa forma, o filme parece se fazer terreno para a expressão de vivências que marcam a experiência social do grupo de sujeitos ali acompanhado. Essa expressão se torna patente, por exemplo, quando uma das ocupantes percorre os cômodos vazios do prédio, descobrindo que nele já houve outros moradores que, provavelmente, foram também expulsos – já que alguns dos pertences restam ainda abandonados em meio ao espaço desabitado (é provável que não tenha havido tempo para levar tudo). Ela diz, enquanto caminha por dentro do imóvel: "Pode ver que já foi ocupado (...) já morou gente aqui. Um colchonete, alguns cômodos têm alguns objetos. Mas foram despejados, né?!". Sobe mais um andar e nos faz testemunhar um momento comovente: ao se deparar com um bicho de pelúcia abandonado, o exhibe para a câmera e o escora na parede de fundo, logo depois do quadrado de luz que recorta o quarto.



Fig. 111 e 112: Ocupante caminha pelos quartos vazios do imóvel interagindo com as marcas da presença de antigos moradores.

Ora, não menos importantes, no sentido de exprimir as marcas do grupo social retratado, são os "componentes" (rostos, braços e estruturas) que "sustentam" a ocupação, as mulheres e homens que trabalham para que ela aconteça e consiga resistir. Como na cena em que as tarefas da cozinha são focalizadas e Vladimir registra o trabalho das pessoas que preparam a comida – situação em que o entrelaçamento entre vida e luta, no caso dos trabalhadores sem teto, aparece de modo incontornável.



É nesse momento que o documentarista empresta sua câmera por algum tempo aos ocupantes e algumas imagens expressivas são produzidas. Com a mudança no posto de filmagem, muda-se também o tipo de registro – a câmera parece circular de modo ainda mais orgânico entre os corpos dos militantes e acentuar a intimidade com eles. Não por acaso, após algumas cenas em que a câmera transita entre as mãos, corpos e olhares dos ocupantes, a montagem salta para um conjunto de entrevistas em que a dimensão do reconhecimento é mais uma vez trabalhada em um filme do realizador: alguns desses ocupantes assistem, num dispositivo móvel, a registros do processo de ocupação. Não sabemos em que espaços se encontram, nem quanto tempo se passou, mas eles falam sobre o passado, o que nos faz supor que, ao final do conflito que acompanhamos, sofreram um novo episódio de remoção.

A devolução das imagens em cena por Vladimir Seixas, recurso que o documentarista já havia acionado em filmes anteriores, permite dessa vez a emergência de uma série de modos de relação com os eventos passados, a partir de variadas vivências pessoais e coletivas das famílias de trabalhadoras e trabalhadores em luta naquela oportunidade: alguns são interpelados pelas memórias ("nós passamos por poucas e boas"), outros se transportam novamente para as situações, outros se orgulham por se verem representados na luta registrada nas imagens, e, em outros, ainda, as imagens provocam reações inéditas, físicas, inclusive, talvez distintas daquelas experimentadas no dia da remoção.<sup>128</sup>



Fig. 113 e 114 – Ex-moradores da Guerreiros do 510/234 assistem às imagens levadas por Vladimir Seixas e rememoram, cada um a seu modo, o dia da remoção sofrida por eles.

<sup>128</sup> Também é possível especular que se desdobra um processo de transmissão da experiência: uma criança (que não se lembra dos acontecimentos registrados) participa da visionagem e da rememoração que é disparada nos mais velhos, aparentando estar também subjetivamente mobilizada.



Fig. 115 e 116 – Ex-moradores da Guerreiros do 510/234 assistem às imagens levadas por Vladimir Seixas e rememoram, cada um a seu modo, o dia da remoção sofrida por eles.

Depois desse conjunto emblemático de conversas, somos devolvidos pelo filme às imagens do desenrolar dos acontecimentos. Anoitece e amanhece mais uma vez, enquanto os ocupantes se organizam para resistir. Entoam nas varandas e sacadas do prédio cânticos de luta. Novamente, um aparato militar é convocado para lidar com eles. Algumas crianças, que antes víamos brincar no interior do prédio, mostram-se desesperadas com a iminência da remoção. Testemunhamos a dispersão, forçada pela polícia, da barreira de proteção formada por apoiadores do coletivo. Alguns policiais ameaçam os militantes.

O filme irá alternar, então, uma grande sequência do despejo com algumas entrevistas inseridas estrategicamente, que retomam o dia da remoção. O aumento da intensidade da repressão por parte da polícia, que resultará no despejo das famílias, significará também uma lida mais violenta com os cinegrafistas apoiadores do movimento, exposta numa das cenas finais do filme.<sup>129</sup> É, de fato, a polícia federal (não mais a local) a coordenar, de maneira truculenta, a retirada das famílias. O seu comandante ameaça Vladimir Seixas, afirmando: "Você pode ficar aí, você é o último a sair. Você pode filmar à vontade, você é o último a sair".

A ameaça faz com que o documentarista faça uma ligação para a defensora pública que estava do lado de fora da ocupação, ligação que ouvimos enquanto o processo de retirada, na porta da ocupação, prossegue.<sup>130</sup> Na entrevista concedida a

<sup>129</sup> Acreditamos que esse tratamento violento, posto em prática a partir de um esquema militar de atuação, prenuncia a repressão sofrida por cinegrafistas militantes, amadores e profissionais, em grandes protestos realizados nos anos posteriores a essas remoções, fazendo do Rio de Janeiro, em sua expulsão de grupos empobrecidos do centro da cidade, uma espécie de laboratório de operações policiais e de instauração de estados de exceção que seriam frequentes, por exemplo, com a realização da Copa do Mundo de futebol, nos chamados perímetros FIFA.

<sup>130</sup> Na entrevista cedida à nossa pesquisa, Vladimir Seixas relata que a imagem e o som dessa cena não correspondem exatamente ao modo como a situação real transcorreu, mas que ele decidiu preservar na montagem algumas falas do policial para que se tivesse uma ideia mais precisa da natureza da ação da polícia naquela ocasião. Relata também que, ao ser ameaçado pelo policial, começou a enviar as fitas

César Kirally pouco tempo depois do lançamento do filme, Vladimir reflete sobre o que parecia estar em jogo para, enquanto realizador, naquele momento:

Diria que a experiência de estarmos trancados, na hora da ação policial, foi assustadora pela possibilidade de ficarmos fora do campo de visão das pessoas e dos grandes veículos de comunicação que estavam todos lá. Não sei se foi porque aquela região do Centro toda parou com aquela intervenção, não sei se foi porque a situação foi crescendo de proporção, se foi porque não conseguiram arrombar a porta, não sei exatamente o porquê, mas os policiais no final do processo estavam alterados e querendo pegar alguém para punir como exemplo. Nosso maior medo era ficarmos sozinhos com o Batalhão de Choque e a Polícia Federal lá dentro. Apesar de isso estar mudando, não se agride deliberadamente ou se executa uma pessoa normalmente na frente das câmeras. Na internet encontram-se inúmeros vídeos de ações policiais e de exércitos nos quais os próprios combatentes algozes filmam tudo que fazem, mas no geral ainda é uma forma de coibição a presença da câmera nos momentos que se quer agredir ou matar o outro (pp. 83-84).

O receio revelado pelo documentarista de "ficar fora de campo" é significativo. Ao assumir, no interior do conflito, uma posição solidária aos trabalhadores sem teto, não apenas a construção do filme, já permeável às ações diretas dos militantes e tendo a direção dividida com um ativista, se torna "ainda mais" compartilhada, como Vladimir, por consequência, se torna alvo das mesmas ameaças com as quais os trabalhadores costumam conviver. Trata-se de um câmbio provisório de posições com as implicações concretas que ele pode aportar. Talvez seja possível afirmar que, por um lado, o documentarista experimenta o que *À sombra da marquise* lhe permitiu constatar: cedo ou tarde, os trabalhadores empobrecidos em luta por moradia irão sair do nosso campo de visão. Por outro lado, ainda que o realizador compartilhe da experiência de estar sob o risco de apagamento para o público, trata-se de uma situação momentânea, em muito dependente do processo – provisório – de realização do filme. Ao término do processo, ele retornaria para casa, enquanto os trabalhadores seguirão na luta diária pela conquista da moradia.

No desenrolar da situação – fato talvez sintomático à luz do que dizíamos acima –, o documentarista acaba por sair do foco da ação do policial federal que comandava a retirada, em função do incômodo que um dos ocupantes gerou, com sua

---

mini-DV com materiais já gravados para o lado de fora, através da mochila dos ocupantes que saíam, ficando apenas com uma fita em mãos, que poderia, assim, ser apreendida.

postura, ao agente federal. Um dos mais ativos trabalhadores sem-teto que vemos nas imagens diz ao policial que a responsabilidade pelo fato de que as crianças passariam a dormir na rua seria dele. Na confusão criada a partir desse conflito, Vladimir consegue se esquivar da apreensão de seus equipamentos e salvar as imagens captadas na etapa final da remoção das famílias.



Fig. 117 e 118 – Policial Federal coordena, de forma truculenta, a saída dos trabalhadores do prédio; deixa de lado a "promessa" de cuidar por último de Vladimir, em função das reclamações feitas por Edson, último a ser liberado.

A parte final de *Atrás da porta* é dedicada a depoimentos dos ex-moradores da Guerreiros do 510/Guerreiros do 234. Vemos um fortíssimo depoimento de uma senhora que recoloca a questão da visibilidade/invisibilidade sociais. Sua fala vem logo em seguida à saída do último ocupante. Ela afirma que, atualmente, as famílias nada possuem, e completa: "Só temos um lugar pra se esconder (...)". Os últimos depoimentos versam sobre a violência empregada no processo de remoção (um deles se refere à remoção como um trauma coletivo, algo que "nunca mais vai sair cabeça de ninguém ali, do menor ao maior") e fazem reverberar, assim, o depoimento dessa senhora, que comentava também sobre a fragmentação do coletivo, "cada um jogado em cada canto". São depoimentos reveladores das consequências da ação do Estado não só para esse grupo, mas para toda uma população empobrecida, como indicam os letreiros finais, ao revelarem que, com as obras do projeto "Porto Maravilha", 40 mil pessoas, moradores de seis diferentes bairros do centro e circunvizinhos, estavam ameaçados de remoção.

### 5.9 Desarticulação da *FLP*, descenso de ocupações, Megaeventos

Depois de expulsas do número 234 da Avenida Mem de Sá, as famílias se deslocaram até a marquise do prédio da Gerência Executiva do INSS, na rua Pedro Lessa, próxima à Cinelândia. O objetivo era pressionar o órgão, já que sua

superintendência geral (situada em Brasília) havia suspenso a reintegração de posse no início da manhã, mas a informação não fora transmitida pela repartição local à juíza responsável pelo caso. Passado algum tempo, os trabalhadores sem-teto, por força da negociação jurídica conduzida por apoiadores, conseguiram uma "solução parcial", como afirmam Matheus Grandi, Tatiana Tramontani, Rafael Almeida e Marianna Moreira, ainda no relato publicado no portal *Passa Palavra*, o chamado aluguel social: a quantia de 300 reais por alguns meses para cada família. Essa solução era, unanimemente, considerada insuficiente pelos movimentos de trabalhadores sem teto cariocas, pois levava a cabo o processo de expulsão dos trabalhadores da região central, onde extraem sua renda, onde seus filhos estudam e onde o acesso a serviços e direitos básicos é mais facilitado. Além disso, lembram os autores, contribuía para a desmobilização dos movimentos sociais por moradia e para o enfraquecimento de suas redes de luta.

A reincidência dos processos de expulsão das populações empobrecidas em busca de moradia do centro da cidade do Rio de Janeiro foi decisiva para a fragmentação das relações que sustentavam a *FLP*. Em marcha num ambiente militante no qual outros importantes desafios de organização já se impunham, como coordenar ações de maior porte, articular de modo orgânico o papel de ativistas mais atuantes ao de apoiadores, ou mesmo pôr em prática um processo de formação política mais consistente (PENNA, 2010), a intensificação da violência do Estado dificultou enormemente a continuidade da luta travada pela frente naquele momento. Vale dizer também que esses fatores se tornam mais graves, como aponta o ex-membro Maurício Campos, se levarmos em consideração a condição material da maioria dos militantes, especialmente os trabalhadores sem teto, que precisavam combinar "uma militância intensa com a luta pela sobrevivência básica e ainda participação no espaço coletivo da organização" (CAMPOS apud PENNA, 2010, p. 40).

Nesse sentido, o relato sobre as dificuldades enfrentadas pela Ocupação Machado de Assis é emblemático. Publicado em maio de 2010 em blog próprio, o texto revela que, naquele momento, a ocupação passava pelo seu momento mais populoso e, ao mesmo tempo, mais crítico. Sem encanamento, saneamento básico e coleta de lixo, as mais de 200 famílias instaladas no local viviam problemas sanitários e de infra-estrutura que não podiam ser solucionados sem ajuda de agentes externos. A pouca água que chegava às tubulações do prédio, pelo alto teor de ferro, causava

problemas de saúde constantes, sobretudo nas crianças, e o sistema elétrico, já completamente danificado, também era muito precário. Admitindo-se desvinculados do trabalho de qualquer ONG e, àquela altura, também de qualquer movimento social, os membros da ocupação afirmavam que:

São muitas as necessidades dessas famílias, mas a questão sanitária precisa de solução urgente. A arrecadação de doações como alimentos e roupas ficou prejudicada com o fim do Coletivo e os casos devem ser analisados individualmente. No entanto, alguns itens são do interesse de todos. A ocupação necessita imediatamente de doações de material de limpeza para que se inicie o processo de remoção do lixo amontoado no local. O sistema de escoamento está obstruído e a água da chuva fica acumulada nas partes rebaixadas do térreo, que se transformaram em um depósito de entulhos. Os moradores sofrem com a concentração de mosquitos e ratos no terreno.

O período em que essa situação se desenrola corresponde àquele que Vladimir Seixas descreve como um período de dificuldades e desarticulação, em oposição ao momento de ascensão das ocupações e das lutas. O documentarista credits justamente ao processo de repressão por parte do Estado os desafios enfrentados pelas ocupações no centro do Rio de Janeiro. Perguntado sobre a organização captada no curta-metragem *Entre* e, posteriormente, no longa *Atrás da porta*, o realizador localiza esses processos como algo situado, que anos depois veio a se dissipar em função das operações executadas pelas instâncias municipais, estaduais e federais em função dos Megaeventos que a cidade estava em vias de receber. Ele afirma:

(...) foi um processo de filmagem desse momento, que foi um momento de ascendência de ocupação de prédio, de ação direta, mas que foi ladeira abaixo também. A gente tem que entender que, depois disso, teve uma decadência. As ocupações foram despejadas. No Rio teve esse processo de "revitalização" que é um processo falido e hoje cabe um curta indo mostrar esses prédios que estão fechados. Não tem ninguém nem morando. Tem lá uma placa de aluga. Recentemente, teve uma menina lá da UFF que fez uma monografia e me chamou pra participar da banca. Ela foi atrás das ocupações. Se você vai lá no Casarão Azul, tá lá: alugo. Prédio fechado, entendeu? Onde moravam 50 e tantas famílias. Então tem que entender também o que se passou. E tem algumas ocupações que resistem. A mais organizada aqui no Rio é a Manuel Congo. E a Chiquinha tá passando por problemas mas tá lá, firme e forte.

Podemos considerar o Rio de Janeiro, nesse momento histórico, como uma espécie de laboratório para outras cidades do Brasil. Ao mesmo tempo se experimentava um modelo de cidade-negócio (VAINER, 2000), que visava atrair investimentos estrangeiros e promover inserção num mercado internacional de capitais, e de repressão aos atores sociais que viessem a se opor a esse modelo e às operações por meio das quais ele é executado. A proximidade dos Megaeventos justifica esse duplo movimento de facilitação de entrada de capitais internacionais e de aumento da violência material e simbólica contra as forças sociais opositoras desse modelo de gestão do espaço urbano, que funcionaria como protótipo para as cidades-sede da Copa do Mundo de 2014 e para um possível modelo de gestão das cidades brasileiras a partir de então.

Nesse sentido, vale lembrar a observação que fazíamos no decorrer desse estudo, de que os planos de "revitalização" para o Rio de Janeiro tramavam não apenas uma "intervenção urbana" para retirar as populações de baixa renda do centro, mas também uma intervenção do ponto de vista cultural e simbólico, numa estratégia de apropriação e domínio sobre as imagens e o imaginário da cidade. Assim, embora espantoso, não é surpreendente que o dito "Museu do Amanhã", concebido pela Fundação Roberto Marinho e construído em dezembro de 2015 sobre os despojos de parte dessa população expulsa, ostente em seu acervo uma seção chamada de "O Porto do Rio e a construção da alma carioca", na qual, entre outros disparates, o "Cabeça de Porco" é celebrado de maneira chocantemente cínica e cruel como "inderrubável". À luz do que vimos ao longo desse capítulo, a proposta do museu de explorar as "oportunidades e os desafios que a humanidade terá de enfrentar nas próximas décadas a partir das perspectivas da sustentabilidade e da convivência", mesmo estorrecedora, não deve ser vista como casual ou impensada.

Tendo em vista essa tentativa permanente de fazer de povos que estão em luta por sobrevivência no presente uma peça do passado da cidade, podemos postular a urgência e importância da circulação de um filme como *Atrás da porta*. O filme teve exibições em diversos festivais ao redor do país, como o Festival de Cine Rebelde, o Festival da Central Única de Favelas ou o Festival Nacional de Documentários de Cachoeira (Cachoeira Doc), foi publicado no *youtube* e faz parte do acervo de filmes da plataforma gratuita de streaming *Libreflix*, ligada a militantes de softwares livres. Mas gostaríamos de destacar as diversas exibições que o filme recebeu em "greves, ocupações, universidades e escolas", como revela Vladimir Seixas em entrevista para

membros do Partido da Causa Operária,<sup>131</sup> entre elas uma emblemática exibição, realizada em outubro de 2016, por ocasião de um protesto de militantes dos movimentos de trabalhadores sem teto do Rio, tendo sido projetado nos muros da casa do prefeito Eduardo Paes.



Fig. 119: Movimentos sem teto promovem exibição do longa *Atrás da porta* nos muros da casa do prefeito Eduardo Paes em outubro de 2016.

Se alguns dos procedimentos policiais, jurídicos e midiáticos postos em prática nesse período passaram a fazer parte do repertório dos poderes instituídos e foram acionados de maneira mais planejada e consciente<sup>132</sup>, experiências como a colaboração entre Vladimir Seixas e a extinta *FLP*, ao se colocarem na linha de frente desses processos históricos, significaram, correlatamente, uma espécie de laboratório de possíveis usos do audiovisual em situações de conflito territorial coextensivo a disputas por visibilidade. Os filmes do documentarista parecem ter sido importantes em, ao menos, quatro dimensões complementares: na defesa da função social da moradia, fazendo-se a documentação para garantir uma ocupação; no resguardo das vidas em luta em instantes de perigo, quando estão ameaçadas pelas forças policiais;

<sup>131</sup> Entrevista publicada, originalmente, ao que parece, na página "Diário da liberdade", mas reproduzida em diversos veículos, como o portal GGN, do qual extraímos a informação citada.

<sup>132</sup> Como foi possível notar nas Jornadas de Junho de 2013, quando vimos uma extrema repressão policial, assentada numa lógica de guerra, articular-se a um jogo de visibilidade midiática com apoio das instâncias jurídicas do Estado, que entraram em cena para condenar muitos militantes.



na construção de outra visibilidade para os trabalhadores sem teto; e, considerando-se os filmes em seu conjunto, como um importante gesto de escrita de uma história que os poderes instituídos insistem em contar apenas do seu modo, quando não em simplesmente apagar, elaborando uma narrativa mais ampla sobre populações frequentemente apagadas da história.

## 6. Brigada Audiovisual do *Movimento Ocupe Estelita*

### 6.1 Um chamado por imagens, através das redes e em defesa do cais

Na noite do dia 21 de maio de 2014, uma quarta-feira, três fotografias extraídas sob condições adversas ganharam as redes sociais e espalharam-se numa velocidade proporcional à gravidade da denúncia que carregavam, transformando decisivamente o percurso de disputas em torno de uma área estratégica do centro histórico da cidade de Recife. Tratava-se de três registros feitos pelo ativista do grupo *Direitos Urbanos* Sergio Urt, dando conta da demolição de antigos armazéns de açúcar outrora conectados por linhas férreas ao porto da cidade, pertencentes ao Cais José Estelita. Localizado na Ilha de Antônio Vaz,<sup>133</sup> o Cais possui ligação direta com a Zona Sul, notadamente a região de Boa Viagem, bairro da orla marítima onde um conjunto de residenciais verticalizados concentra as rendas per capita mais altas do Recife; constitui um dos trechos de extensão da chamada linha d'água, faixa que envolve a bacia do Rio Capibaribe<sup>134</sup> e o oceano, alcançando o município conurbado de Olinda, na direção norte; além de estar na vizinhança dos Pólos Jurídico e Médico da cidade, situados, respectivamente, nas ilhas de Joana Bezerra e do Leite.

Em 2008, esse terreno de 101.754,27 metros quadrados de extensão teve sua maior parte arrematada em leilão promovido em São Paulo pela Caixa Econômica Federal (ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, 2016), cujo único participante foi um consórcio composto por algumas das construtoras civis mais poderosas de Recife (Moura Dubeaux, Queiroz Galvão, Ara empreendimentos e GL empreendimentos), que reuniram seus interesses imobiliários em torno do que veio a ser conhecido como *Projeto Novo Recife*: um complexo residencial de alto luxo formado por doze torres de aproximadamente quarenta andares. Não apenas o fato do Consórcio ter sido o único participante, mas uma série de evidentes favorecimentos, como a negociação do metro quadrado por um valor dez vezes menor do que o praticado na cidade (dos R\$ 6.000,00 usuais para apenas R\$ 545,00), fizeram com que a justiça embargasse a obra, com base em uma ação movida pelo Ministério Público.

Naquela noite de fim de maio de 2014, as construtoras ignoravam a decisão judicial e lançavam seus tratores contra os armazéns situados na área interna do Cais. A iniciativa do integrante do *Direitos Urbanos* de registrar em imagens a ilegalidade

---

<sup>133</sup> A Ilha engloba os bairros de Santo Antônio e São José, conhecidos por sua importância histórica, cultural e econômica, além das regiões do Cabanga e do Coque.

<sup>134</sup> Incluídas aí regiões de mangue, ambientalmente muito importantes para a cidade.

foi notada pelos seguranças das empreiteiras em vigia no local, que o abordaram, agrediram e, na tentativa de apagar as fotografias, tomaram seu celular e somente devolveram, já avariado, após a chegada da polícia (que não tomou nenhuma medida a respeito da atitude dos seguranças).<sup>135</sup> A essa altura, no entanto, o registro produzido no calor da hora, ainda que sem condições de iluminação adequadas e enquadramento apurado, cumpria perfeitamente seu duplo papel de denúncia e convocatória nas redes sociais, sendo compartilhado por vários outros militantes e cidadãos preocupados com o destino do Cais José Estelita. No resumo feito por Érico Andrade, Frida Lemos e Liana Cirne Lins:

Cercado por capangas das empreiteiras. Rendido. (...) covardemente agredido. Seu celular destruído, mas as imagens não foram apagadas. Elas corriam as redes sociais na velocidade do instante, ainda que não estivessem nas manchetes dos jornais (ANDRADE, LEMOS, LINS, 2014, p. 141).

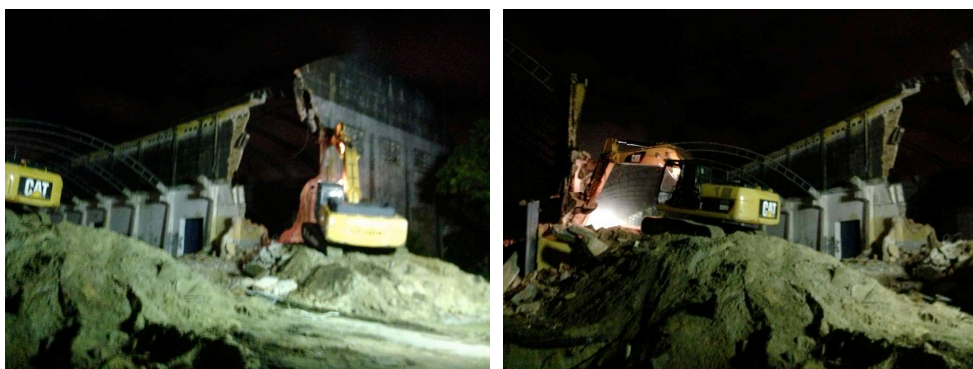


Fig. 120 e 121 – Fotos tiradas por membro do grupo *Direitos urbanos* da demolição irregular dos armazéns do Cais José Estelita.

<sup>135</sup> Os momentos imediatamente posteriores ao registro do militante podem ser vistos no vídeo intitulado "Derrubada Estelita atuação da PM". Em sua descrição, lê-se: "Veja a atuação da PM na hora de prender um segurança agressor da Moura Dubeux, segurança esse que disse fazer parte da PM, embora não tivesse farda, nem identificação. O agredido foi um ativista do Direitos Urbanos quando fotografava a demolição criminosa dos armazéns do Cais José Estelita".



Fig. 122 e 123 – Terceira foto tirada por membro do grupo *Direitos urbanos* da demolição irregular dos armazéns do Cais José Estelita e convocação feita através dela.

Um par de minutos depois, dezenas de pessoas aglomeravam-se em frente ao terreno e, na inquietude da circunstância, de improviso, começavam a deliberar o que podia ser feito para impedir que o ato ilícito constituísse um fato consumado.<sup>136</sup> A movimentação resultou na entrada no terreno de um contingente expressivo de pessoas,<sup>137</sup> dando origem à ocupação do Cais, ação fundadora do *Movimento Ocupe Estelita*. Iniciativas importantes em defesa do Estelita já aconteciam há pelo menos dois anos na cidade (desde os chamados Ocupe na área externa do terreno, passando por debates presenciais e nas redes, até o uso da *hashtag* *#Ocupe Estelita* para propagar informações sobre a causa), mas é com a ocupação física da área interna do Cais, realizada naquela madrugada, que tem início o *Ocupe Estelita* enquanto movimento específico, formado não apenas por grupos já envolvidos nas discussões e ações, como o *Direitos Urbanos*, mas também por novos protagonistas como aqueles que aportaram no Cais atendendo ao chamado das três imagens que circularam as redes.

<sup>136</sup> Vale dizer que outros empreendimentos de grande porte em Recife também foram questionados na Justiça e neles foram constatadas irregularidades, mas, mesmo assim, acabaram sendo construídos. O caso mais emblemático, que será retomado ao longo desse estudo, é o das chamadas Torres Gêmeas, dois espigões levantados em plena região do Cais Santa Rita, vizinho ao José Estelita.

<sup>137</sup> Estive presente no momento de início da ocupação. Recordo da agitação que acometia a todas e todos que se reuniam em frente ao grande portão de metal que dá acesso aos 15 hectares do Parque Ferroviário pela Avenida Engenheiro José Estelita, e se esgueiravam para ver o que acontecia dentro do terreno; da presença de policiais e até de políticos; do clima tenso que provocou muitas discussões acaloradas sobre o que fazer, e do processo de entrada no terreno, que veio acompanhado de uma série de sensações. Não fui um dos que montaram acampamento e passaram a dormir no local, mas minha participação ao longo do processo de luta traz para esse estudo de caso uma perspectiva mais interna e o calor da experiência, até então não exercitados na pesquisa, pois não tive a mesma oportunidade em relação aos outros casos estudados.

Podemos dizer que o chamado em defesa do Cais aporta, ao menos, três sentidos importantes para o estudo que ora se inicia, os três operando em estreita cumplicidade: (1) o uso crucial das redes sociais, que não se limitou à virtualidade, mostrando-se articulado a (2) uma capacidade efetiva de mobilização prática e real, e (3) um uso intenso das imagens, que adquiriram papel central nas disputas em curso. Por tratar-se de um grande empreendimento capitaneado por empresas que financiaram campanhas eleitorais em Recife e no Estado de Pernambuco, cujos donos possuem ligações e negócios com os meios de comunicação locais,<sup>138</sup> o *Consórcio Novo Recife* sempre fez valer um grande poderio publicitário, numa compreensão evidente de que o embate sobre os diferentes projetos para ocupar o Cais era, ao mesmo tempo, um embate para conquistar a opinião pública da cidade. O movimento *Ocupe Estelita* travou, assim, de saída, não apenas uma disputa territorial (e as disputas que a ela se conectam diretamente, como a jurídica), mas também uma "guerra midiática" para ampliar o debate com os cidadãos de Recife e engajá-los na decisão a respeito do futuro da área.

A história do *Projeto Novo Recife* se mistura à história de governos sobre os quais recaiu a expectativa de gestões urbanas mais democráticas, em razão do alinhamento ideológico dos seus quadros ao legado de movimentos populares atuantes entre os anos 1970 e 1990. Entretanto, assim como verificamos nos governos federais "à esquerda" contradições que, em muitos aspectos, traíram o arcabouço legal e as diretrizes previstas na Constituição de 1988 e no Estatuto das Cidades,<sup>139</sup> também notamos no nível local medidas que abriram espaço para uma urbanização obediente ao mercado imobiliário – o que Luana Varejão, Rodrigo Rafael e Vitor Araripe definem como modelo de "empresariamento urbano", inspirados na formulação de Carlos Vainer de que "(...) a cidade é uma mercadoria a ser vendida, num mercado extremamente competitivo, em que outras cidades também estão à venda" (VAINER Apud ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, 2016). De acordo com os autores:

O planejamento orientado pelo 'empresariamento' urbano vem se consolidando nos últimos anos em Pernambuco, em meio ao recente período de crescimento econômico que o Brasil vivenciou e que no estado teve como base a reindustrialização e a consolidação do polo

---

<sup>138</sup> É conhecido na cidade o extenso patrimônio de João Carlos Paes Mendonça (do grupo JCPM), que detém, ao mesmo tempo, a propriedade de meios de comunicação (como o Jornal do Comércio) e de construtoras (que levantaram, por exemplo, o Shopping Rio Mar).

<sup>139</sup> Como discutimos no capítulo de fundamentação da presente tese.

logístico em torno da Região Metropolitana do Recife. Nesse contexto, a construção civil alavancou um grande volume de investimentos privados, voltados para empreendimentos imobiliários industriais, comerciais, de serviços e residenciais. Esses últimos tiveram um especial interesse na cidade do Recife, por sua centralidade e pelo reforço da 'vantagem corporativa' de sua escolha, conforme a narrativa empresarial, como cidade sede da Copa do Mundo de Futebol de 2014 (ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, 2016, p. 281).

Duas formas complementares de "planejar" a cidade entram em cena (Ibidem, p. 282): o chamado planejamento de facilitação, em que os governos buscam, no processo de urbanização da cidade, privilegiar projetos de iniciativa privada, e o planejamento de administração privada, em que o poder público delega inteiramente – ou "entrega" – à iniciativa privada a gestão urbana. Esses modelos de planejamento que denunciam o aumento do poder de influência dos setores de construção civil (e grupos econômicos a eles relacionados) sobre as estruturas públicas tornaram-se uma tônica na cidade do Recife. Embora já se registrasse, ao longo da segunda metade dos anos 1990, o desmonte de políticas públicas de gestão urbana socialmente comprometidas, frutos de conquistas das lutas populares das décadas anteriores, como a criação das Zonas Especiais de Interesse Social ou o Orçamento Participativo, foi a partir dos anos 2000, nas administrações do Partido dos Trabalhadores (PT) e do Partido Socialista Brasileiro (PSB), que o domínio do capital privado no planejamento urbano se acentuou.

Recife foi governada, entre 2001 e 2008, por João Paulo Lima e Silva, do PT, ex-operário metalúrgico e sindicalista, primeiro presidente da Central Única dos Trabalhadores de Pernambuco (CUT-PE). João Paulo tornou-se o primeiro prefeito na história da cidade a se reeleger e foi também o primeiro na história da cidade a fazer um sucessor, João da Costa, cuja principal área de atuação era a administração, mas que possuía trajetória na política estudantil, tendo chegado a ser diretor da União Nacional dos Estudantes (UNE). Em balanço feito em 2016, percebemos que as chamadas parcerias público-privadas se multiplicaram nesse período: "Desde 2007 foram seis estudos de PPP's na Região Metropolitana e no município de Goiana, sete no estado, fazendo de Pernambuco o quarto em produção de estudos de viabilidade de PPP's no Brasil (...)" – o que tornou Recife, ao longo dos anos, o quinto metro quadrado mais caro do país (Ibidem, p. 284).

Embora o terreno do Cais José Estelita tenha sido leiloado e a primeira versão do *Projeto Novo Recife* arregimentada ainda na gestão João Paulo (não sem controvérsias),<sup>140</sup> foi João da Costa que herdou a tarefa de "ajudar" a tirar do papel a iniciativa proposta pelo consórcio de grandes construtoras. Se, como apontamos, as políticas urbanas municipal e estadual trilharam caminhos convergentes, podemos inferir que, entre 2006 e 2014, período em que Eduardo Campos esteve à frente do executivo estadual, a lógica privatista de urbanização foi reforçada. Neto de Miguel Arraes (quadro histórico de resistência à ditadura), Campos havia "dividido"<sup>141</sup> com Humberto Costa o apoio do então presidente Luíz Inácio Lula da Silva nas eleições de 2006, mas nas eleições seguintes recebeu da frente de esquerda que se constituíra no Estado (PT, PSB, PCdoB) apoio total, vencendo com ampla maioria de votos. É, portanto, sob o seu governo que o projeto *Novo Recife* provoca algumas das mais intensas disputas, causadas, por exemplo, pela falta de posicionamento da Fundação do Patrimônio Artístico e Histórico do Estado a respeito das implicações do projeto sobre a preservação histórica e patrimonial da área.

Por outro lado, novamente à semelhança do que ocorria no âmbito federal, enquanto desenvolviam-se políticas urbanas que resultavam numa gentrificação cada vez mais acirrada, praticava-se uma política de tônica progressista no campo da cultura, de fomento permanente às artes e estímulo às manifestações populares no Estado. A importância dessas políticas é reconhecida por autores que estudaram o terreno de relações entre questões urbanas e produção audiovisual em Recife. Bárbara Lino e Cristiano Nascimento<sup>142</sup>, no texto "De esculpir e materializar os tempos - a representação cinematográfica da paisagem vertical do Recife" (2017), apontam que "(...) a produção local cresceu significativamente após a viabilidade financeira oferecida por essa política de incentivo, especialmente no que diz respeito ao audiovisual", referindo-se ao Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura

---

<sup>140</sup> O consórcio Novo Recife correu contra o tempo para apresentar o projeto antes da implementação do Plano Diretor da cidade, cujas regras o inviabilizariam, nos moldes como elaborado pelas empresas.

<sup>141</sup> Num lance inusitado, em função da aliança entre PT e PSB no estado de Pernambuco, o presidente Luíz Inácio Lula da Silva apoiara dois candidatos na eleição estadual de 2006, Eduardo Campos e Humberto Costa. Curiosamente, a eleição de Geraldo Júlio, com quem o *Movimento Ocupe Estelita* travaria os mais duros embates, foi fruto de uma articulação política que contrariou as alianças feitas nos anos anteriores e provocou, no âmbito local, um rompimento político entre os dois partidos.

<sup>142</sup> O nome de Cristiano Nascimento reaparecerá ao longo do capítulo não só em função do texto com Bárbara Lino, mas por conta de seu envolvimento com o coletivo Contavento. Embora seu sobrenome seja creditado publicamente como Borba, optamos por utilizar o Nascimento, de modo a pradronizar o uso de acordo com as normas da ABNT e não provocar confusões na sua indentificação.

(FUNCULTURA); e Pedro Severien, na dissertação "Cinema de ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife" (2018), concordando com os autores citados acima, lembra que os estímulos estatais ocorrem não só pela disposição deste em incorporar "ideias e implementá-las com recursos crescentes para dar sustentação a essa produção", mas também em razão da "(...) mobilização da classe audiovisual para a construção e proposição de políticas públicas" (SEVERIEN, 2018, p. 136).<sup>143</sup>

Foi durante o mandato de Eduardo Campos, na esteira da estruturação de políticas públicas federais para a área de cinema (que resultaram, inclusive, em um arranjo local que turbinou os montantes investidos em Pernambuco), que os recursos para a realização de projetos no campo do cinema e do audiovisual avolumaram-se substancialmente, ajudando a consolidar uma produção que já despontava com destaque na década ou ciclo anterior. Parece-nos possível afirmar, grosso modo, que a ampliação da produção audiovisual coexistiu com a constatação progressiva dos problemas – cada vez mais acirrados – da cidade enquanto espaço de convivência, provocando, em realizadoras e realizadores, o desejo de intervir diretamente, com o cinema, na transformação e melhoria do espaço urbano.

Para avançar na contextualização do panorama político e cinematográfico que antecede e recobre a luta em torno do Cais José Estelita, gostaríamos de explorar com maior atenção a convergência entre a matriz de militância e a matriz de produção audiovisual do Recife, na virada dos anos 2000 para a década atual. Testaremos, assim, no decorrer desse estudo, a hipótese de ocorrência, na cidade do Recife, de uma mútua e crescente afetação entre o campo das imagens (vídeos e filmes) e o campo da militância (movimentos, coletivos e redes), cujo cruzamento precede a ocupação do Cais José Estelita, se expressa no seu surgimento (atravessando-o) e se prolonga para além dele – a ponto de uma linha divisória entre esses campos tornar-se, muitas vezes, indiscernível. Em outras palavras, a ponto dos movimentos militantes e dos documentaristas engajados passarem a partilhar uma espécie de campo comum.

---

<sup>143</sup> Tive a oportunidade de conhecer o texto de Bárbara Lino e Cristiano Nascimento através da dissertação de Pedro Severien, gentilmente compartilhada pelo autor. Retomaremos os dois textos ao longo desse estudo.



## 6.2 Cultura de engajamento no audiovisual, cultura audiovisual de engajamento

Ainda no texto "A disputa entre o Novo Recife e o Recife que queremos: a trajetória do conflito pelo cais José Estelita" (2016), Luana Varejão, Rodrigo Rafael e Vitor Araripe constroem uma linha do tempo do conflito pelo Cais José Estelita, na qual iremos nos pautar nos próximos tópicos do estudo. A partir dela, gostaríamos de apontar cinco momentos de destaque: do leilão do terreno e primeiro projeto (em fins de 2008) até a primeira audiência pública (em 2012); da audiência para aprovação do projeto no Conselho de Desenvolvimento Urbano (CDU), passando pelos primeiros acontecimentos da gestão Geraldo Júlio (2013), até o início da demolição dos armazéns; o período de ocupação da área interna do Cais, provocada pelo início da demolição (maio/junho de 2014); o processo de negociação e redesenho do *Projeto Novo Recife* (segundo semestre de 2014); a elaboração do plano urbanístico para a cidade e os acontecimentos posteriores (2015 em diante).

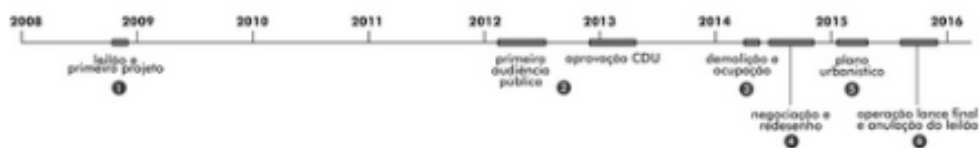


Fig. 124 – Linha do tempo do conflito em torno do Cais José Estelita, elaborada Luana Varejão, Rodrigo Rafael e Vitor Araripe.

Na primeira dessas fases de disputa, "os processos relativos ao Cais José Estelita permaneceram sem muita publicidade" (Ibidem, p. 294): nesse período, tanto a mobilização contra o *Projeto Novo Recife* quanto o apoio ao *Ocupe* por parte da classe artística (realizadores e realizadoras incluídos) ainda não tinham ganhado força. Mas, a partir da sua entrada na pauta de prioridades da prefeitura e das tentativas de aprovação no último ano do mandato de João da Costa, muitos agentes culturais da cidade passaram a se manifestar publicamente a respeito do Cais José Estelita. Um exemplo, à primeira vista banal, foi oferecido pelo gesto de apoio público dado pelo cantor Otto no palco do conhecido festival "Abril pro Rock" de 2012, quando vestiu a camisa confeccionada por uma militante e falou algumas palavras sobre o modelo de

expansão urbana adotado na cidade: "quanto mais concreto, menos sonhos", registra a matéria publicada no blog do grupo *Direitos Urbanos*.<sup>144</sup>

No caso específico dos profissionais atuantes na área do cinema e do audiovisual, também se insinua uma tentativa de intervenção cada vez mais incisiva nos destinos coletivos da cidade, que vai encontrar eco nos modos de pensar e fazer os filmes. Recife já havia aparecido como palco privilegiado de filmes de diferentes ciclos de produção na história do Estado, mas, a partir de meados dos anos 2000, sob a influência do advento do digital (que Amanda Mansur Nogueira chama de "nova virada da linguagem"), deixa de ser apenas "cenário" (NOGUEIRA, 2014, pp.136-137). Vemos despontar com destaque uma produção para a qual a cidade se constitui, especialmente, pelas relações de poder, injustiças sociais e problemas eminentemente urbanos que seus espaços encerram, expressando uma tomada de posição a respeito da verticalização das construções, da ameaça permanente de remoção das comunidades populares face à especulação imobiliária, ou da expansão dos espaços privados de consumo, como shopping centers, em detrimento dos espaços efetivamente públicos de convivência e interação sociais.

Essa conjuntura de produção pode ser exemplificada pelos filmes *Recife Frio* (de 2009, realizado por Kleber Mendonça Filho, que começaria a filmar logo em sequência *O som ao redor*), *Um lugar ao sol* (de 2009, dirigido por Gabriel Mascaro e montado por Marcelo Pedroso, documentarista que mais tarde integraria o coletivo audiovisual do *Movimento Ocupe Estelita*), *Vigias* (de 2010, dirigido por Marcelo Lordello), *Avenida Brasília Formosa* (também de Mascaro, lançado em 2010) e *Praça Walt Disney* (de 2011, dirigido por Renata Pinheiro e Sergio Oliveira). Esses trabalhos tiveram papel importante no aprofundamento do olhar e no engajamento dos cineastas nas disputas urbanas em curso na cidade, influenciando a emergência de experiências decisivas, como a do [*projetotorresgêmeas*].

---

<sup>144</sup> Destacamos o comentário a respeito da iniciativa do cantor, no primeiro parágrafo do texto, que reverencia o apoio dos setores artísticos à luta pelo Cais e faz alusão a um histórico já estabelecido de preocupação dos artistas com os rumos da cidade: "A discussão de um novo paradigma de crescimento sustentável/responsável é temática de artistas plásticos, cineastas, músicos, atores e outros artistas da nossa cidade desde muito antes da fundação do Direitos Urbanos. Mas ficamos felizes e fazemos questão de agradecer demais o apoio dos artistas neste momento tão importante da nossa cidade". O texto citado foi publicado na página do grupo Direitos Urbanos, da qual extrairemos, ao longo do capítulo, outras citações: <https://direitosurbanos.wordpress.com/>. Os acessos se concentraram, sobretudo, no mês de janeiro de 2019.

Embora finalizado e lançado em 2011, o [*projetotorresgêmeas*] começou a ser tramado entre 2009 e 2010. Sua proposta consistia na realização de um filme coletivo sobre um empreendimento, de responsabilidade da construtora Moura Dubeaux (uma das integrantes do consórcio Novo Recife), que fez levantar dois espigões numa região histórica da cidade (o Cais de Santa Rita, vizinho ao José Estelita). Ao modo do que viria a acontecer com o *Projeto Novo Recife*, a execução da obra não só buscava driblar as regras de zoneamento especial para a região central, como atropelava uma série de exigências legais, como a aprovação dos estudos de impacto de trânsito e ambiental. Contudo, se a demolição irregular dos armazéns do Cais José Estelita e o consequente início de construção das doze torres do *Novo Recife* foram anos mais tarde impedidas, o mesmo não se deu no caso das chamadas Torres Gêmeas, que terminaram por ser erguidas. Tomadas como motivo concreto e simbólico, as torres provocaram uma mobilização para uma resposta audiovisual coletiva, que, com essas palavras, se apresentava:

O Projeto Torres Gêmeas é fruto de várias discussões que vêm sendo realizadas sistematicamente há aproximadamente 1 ano. Ele nasce da vontade de algumas pessoas ligadas ao meio audiovisual pernambucano de falar do Recife e de suas relações de poder a partir do projeto urbano que vem sendo desenvolvido na cidade.<sup>145</sup>

A iniciativa propunha uma chamada aberta e livre através da qual qualquer pessoa que desejasse poderia enviar uma contribuição, sem restrições ao formato do material (interessavam não só filmagens, mas também músicas, fotografias, poesias, desenhos), ao gênero adotado ou à forma de captação – podendo-se derivar, inclusive, por temas e debates que não se concentrassem apenas na questão específica das Torres Gêmeas, mas tivessem com ela algum diálogo. Detalhe sugestivo era a proposta de montagem do material, que seria enviado para um grupo de realizadores e realizadoras de Fortaleza, com quem o coletivo de Recife assumia manter afinidades artísticas e políticas, mas que poderia – assim justificava o texto – olhar para os materiais enviados com o distanciamento desejável.

---

<sup>145</sup> Texto de apresentação publicado na página do projeto, acessado em janeiro de 2019. <https://projetotorresgêmeas.wordpress.com/>

Tal esquema de montagem não parece, de fato, casual. Alguns filmes<sup>146</sup> produzidos em Fortaleza no mesmo período, apostando em processos colaborativos e valendo-se do digital, revelavam preocupações semelhantes àquelas nutridas por realizadores recifenses, como parte do amplo universo de filmes da produtora Alumbramento.<sup>147</sup> Não à toa, na página do coletivo, Marcelo Pedroso (um dos signatários da chamada para contribuição ao [*projetotorresgêmeas*]) publicaria em 2015 uma reflexão a respeito do que batizou de filmes feitos "como oposição a formas de vida", caracterizando-os por sua inscrição "na dimensão do desafeto": numa contratendência de certo cinema contemporâneo, eles não desejariam celebrar a singularidade de determinadas formas de vida, mas se opor "àquelas que desejam escrutinar em sua investida sobre o mundo histórico."<sup>148</sup>

A obra coletiva [*projetotorres gêmeas*], fruto de uma liberdade de proposição de motivos e formas, não poderia ser considerada simplesmente uma síntese ou materialização das ideias elaboradas por um documentarista<sup>149</sup>, mas, sem dúvida, abriga em sua diversidade um explícito desejo de oferecer contraposição aos modos de vida hegemônicos forjados na crescente privatização da vida urbana no Recife. Ainda nas primeiras imagens do filme, depois de alguns segundos da decolagem de um avião desde o aeroporto da cidade, vislumbramos ao longe, de perfil, as Torres Gêmeas, ao que a trilha musical se interrompe para uma voz anunciar: "Ok, comando, já avistamos o alvo. Repetindo: avistamos já o alvo". No limite, veremos, trata-se de uma declaração de ataque, enfrentamento ou batalha – de guerra, afinal –, alinhada à formulação que seria verbalizada por Pedroso anos depois.

As imagens das torres sombreando o mar da cidade, como acontece por consequência do paredão de prédios da orla do conhecido bairro de Boa Viagem, aparecem em seguida. Simular o olhar de cima, apartado do convívio territorial e público (social), será um gesto comum nos filmes estudados nesse capítulo, sobretudo em algumas produções do *Movimento Ocupe Estelita* (destacadamente, o filme *Cabeça de prédio*, que abusa do uso do recurso do *drone* para captar imagens da

<sup>146</sup> Como *Vista Mar* (Claugeane Costa, Henrique Leão, Pedro Diogenes, Rodrigo Capistrano, Rubia Mercia, Victor Furtado, 2009), em que um grupo de realizadores se passa por uma produtora de vídeo contratada para filmar apartamentos de luxo.

<sup>147</sup> Exemplo de *Rua Governador Sampaio*, de 2009, dirigido por Victor de Melo, e *Supermemórias*, de 2010, dirigido por Danilo Carvalho.

<sup>148</sup> O texto pode ser acessado em: <https://alumbramento.com.br/filmes-como-oposio-a-formas-de-vida-o-cinema-como-sintoma-e-no-cura/>

<sup>149</sup> Vale registrar, inclusive, que a proposta de montagem foi redesenhada e o filme acabou por ser trabalhado por montadores/montadoras do próprio Recife.

cidade) – mas, vale lembrar, este já era um procedimento exercitado em filmes que guardam certo parentesco com o projeto, como *Um lugar ao sol* e *Vista Mar*. Apropriar-se, ironicamente, de peças publicitárias dos empreendimentos imobiliários planejados para a cidade também se apresenta como traço marcante dessa obra coletiva que retornará como parte fundamental das produções do *Ocupe Estelita*. No *[projetotorresgêmeas]*, o anúncio celebratório da construção de um shopping, com seus supostos atributos positivos, convive com a exposição documental da vida de famílias em uma ocupação urbana, situada num prédio degradado vizinho às torres. Uma decupagem que progride de tomadas da parte interna do prédio a planos abertos da rua, enquadrando, ao mesmo tempo, a ocupação e os espigões, cumpre a tarefa de acentuar a contradição que o uso do áudio da propaganda do shopping já deixava escancarada.

Um militante do MTST de Pernambuco, ouvido na sequência, entre outras análises e impressões sobre a falta de moradia, indaga: "Por que a Moura Dubeaux tá vindo pro lado de cá?". A iconografia dos projetos imobiliários reaparece, pontuando sua fala. Algumas dessas mesmas imagens serão reutilizadas mais tarde, para abordar o *Projeto Novo Recife*: embora tal projeto não seja verbalmente mencionado no filme, ele comparece visualmente, apresentando-se como parte do horizonte de preocupações dos realizadores. As apostas parecem ser a de se apropriar, desconstruir, criticar, ironizar, para subverter os materiais audiovisuais, recursos propagandísticos e publicitários utilizados pelas construtoras no processo de expansão de obras pela cidade a que se lançaram. O ataque anunciado no início tem por característica incluir também um ataque das imagens, pelas imagens: a guerra no campo das visibilidades, eminentemente midiática. Com isso, um imperativo vem a esta disputa se articular – é preciso dar nome aos inimigos; não apenas às construtoras, mas a seus donos que, como a locução de voz distorcida do filme ensina, convertem a vida das pessoas numa verdadeira "feira" (mercado, cálculo material, finança).



Fig. 125 e 126 – Planos abertos exploram o contraste visual (e os possíveis significados sociais) entre um prédio ocupado e as Torres Gêmeas, na fase de construção e depois de prontas.

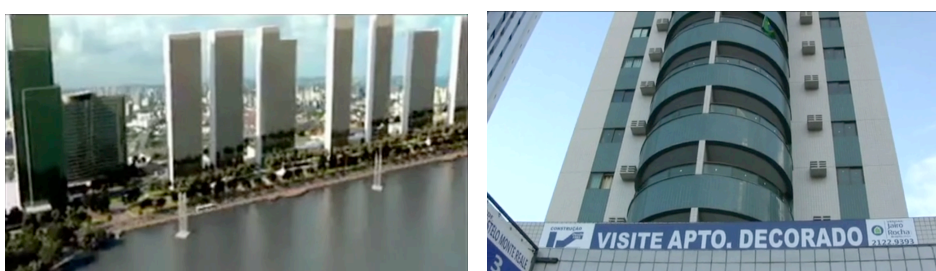


Fig. 127 e 128 – Apropriação de imagens de propaganda e exposição/nomeação dos adversários políticos mirados pelo filme.

Crítico, simbólico, anárquico, o [*projetotorresgêmeas*] – cuja grafia sem espaços e entre chaves sugere não apenas o diálogo com a linguagem da *internet*, onde seria lançado, mas também sentidos outros, como a compressão do espaço ou a reunião daqueles que o realizaram – parece ter sido uma das experiências responsáveis por abrir caminho para que integrantes de produtoras que ajudaram a impulsionar os debates sobre a cidade na virada dos anos 2000 para os 2010 se redispusessem em agrupamentos paralelos e se multiplicassem em coletivos, desenhando a emergência de grupos constituídos por afinidades relacionadas aos desejos de intervenção na cidade. Não parece exagero dizer, a partir de pesquisas como a de Amanda Mansur Nogueira (2014) – que sugere uma verdadeira "geografia dos afetos" na base da produção audiovisual recifense –, que os laços entre realizadores e realizadoras forneceram um forte ponto de partida para a consolidação de um ambiente de colaboração, a serviço não apenas das carreiras ou realizações individuais, mas também das motivações comuns, de obras e causas coletivas, relacionadas ao espaço que os cercava e aos modos de vida por ele produzidos.

Destaca-se, nesse sentido, a produção audiovisual nascida do projeto *Vurto*, encabeçado por Felipe Peres Calheiros (que colaborava também com o coletivo

Asterisco, com o qual contou para realizar alguns de seus filmes autorais, como *Acercadacana*) e Marcelo Pedroso (como vimos, já atuante em produções e articulações coletivas anteriores). Com filmes curtos elaborados para uma comunicação rápida com o público e para a divulgação direta através da internet, a iniciativa moveu-se por um desejo de experimentação que poderia se nutrir tanto do diálogo com outros materiais feitos para a rede, quanto da publicidade e da televisão (lembramos da grafia do projeto sobre as torres gêmeas e de sua apropriação das imagens publicitárias). Em entrevista para Amanda Mansur (2014), Felipe Peres explica que o nome da proposta relacionava-se justamente com esse desejo de "agir rapidamente no espaço e no tempo em algum grau" (2014, p. 111), ao modo de um vulto (ou "Vurto", no popular da Zona da Mata pernambucana), que, durante um breve momento, aparece, provoca impacto e depois some.

A plataforma criada pelos realizadores – que contou com a participação de outras realizadoras e realizadores da cidade, como Érica de Paula, Gabriela Alcântara, e Amanda Beça – tratou de algumas das questões urbanas mais controversas do Recife naquele início de década, como a construção do Shopping Rio Mar (em vídeo sem título publicado em 12 de novembro de 2011), empreendimento situado em zona de mangue, ao lado de comunidades empobrecidas instaladas à beira do Rio Capibaribe (palafitas, inclusive), e a construção da Avenida Via Mangue (no vídeo *Concreto armado*, publicado em 16 de janeiro de 2012), longa via asfaltada que buscava permitir, justamente, o tráfego direto entre o shopping, o centro da cidade e a região de Boa Viagem e praias adjacentes.

Ambos os vídeos não ultrapassam os três minutos de duração e representam perfeitamente o espírito confrontativo e crítico que movia a iniciativa: no primeiro, depois de acompanharmos a propaganda do Shopping Rio Mar, o vemos em processo de construção, desde o lado oposto das margens do Rio Capibaribe; contudo, um movimento de câmera nos desloca para a paisagem das palafitas vizinhas à obra, ensejando uma visada sobre o contraste entre os dois horizontes. No segundo filme, *Concreto Armado*, após uma imagem que sugere a existência de uma espécie de cidade-canteiro-de-obras, ao som inquietante dos tratores em funcionamento, os letreiros de um mural com o nome "Via mangue", por intervenção de um dos documentaristas em cena, ganham um sufixo, transformando-se na afirmação "Havia mangue"; o realizador se retira do quadro, deixando-nos a sós, diante da ressignificação proposta – uma inversão de sentido, num estilo que lembra as

recomposições silábicas (e composições de slogans) de Jean-Luc Godard em *Sympathy por the devil* (1968). Também um chiste temporal, por assim dizer: enquanto o mural anuncia "futuro", o sufixo inserido o desvia para o passado.

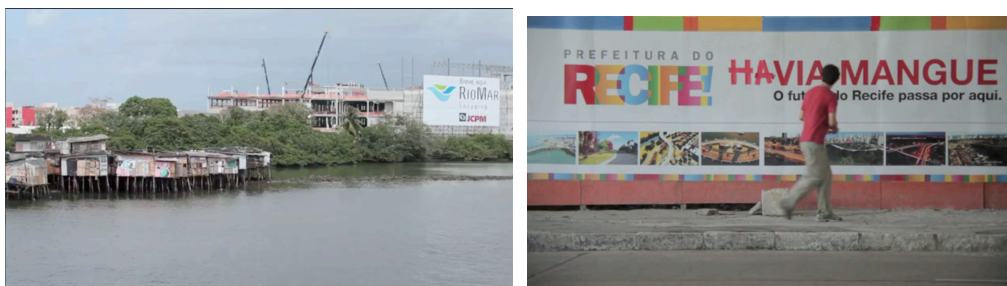


Fig. 129 e 130 – Contraste entre as palafitas instaladas à margem do Capibaribe e a iminente presença do Shopping Rio Mar em sua vizinhança, no vídeo de 12 de novembro de 2011; e intervenção visual e temporal dos realizadores em cena em *Concreto Armado*.

Numa linha de trabalho mais reflexiva, voltada a uma chave de compreensão histórica dos processos urbanos vivenciados em Recife, também se notabiliza a atuação do coletivo *Contravento*. Dois de seus membros, Luis Henrique Leal e Caio Zatti, realizadores formados na área de comunicação, contribuíram com o [*projetotorresgêmeas*], mas o coletivo contou, também, com a participação de profissionais de outras áreas, notadamente da arquitetura e do urbanismo, como Cristiano Nascimento (integrante do Grupo Direitos Urbanos). Na primeira metade de 2012, Caio Zatti e Luís Henrique Leal se juntariam a Cristiano Nascimento e Livia Nobrega, urbanistas, para realizar o curta *Velho Recife Novo*, amplamente exibido em seminários, debates e encontros na cidade, e *Desurbanismo #1* e *Desurbanismo #2* (olharemos mais detidamente para esses filmes adiante).

Vale dizer que realizadores ligados ao *Contravento* colaboraram em vídeos produzidos pelo *Vurto* e vice-versa, bem como participantes dos dois coletivos contribuíram com o [*projetotorresgêmeas*]. Essa espécie de circuito de colaborações se espalhava em Recife aparentemente sem fronteiras rígidas, no embalo das relações entretecidas por realizadores e realizadoras, entre si e com coletivos e movimentos sociais. No artigo escrito por Bárbara Lino e Cristiano Nascimento (um dos realizadores do *Contravento*), os autores esboçam um percurso histórico que sugere um elo constante entre os motivos da produção audiovisual recifense engajada e as práticas e discursos elaborados por movimentos sociais e coletivos, cujo ponto comum mais visível estaria na mobilização de um repertório ligado ao urbanismo.



Decorre, assim, uma tentativa de pensar a filmografia recifense recente junto a "acontecimentos que interferem na transformação do espaço público, tanto no âmbito institucional, como em relação a alterações em legislações e dos movimentos sociais ligados ao direito à cidade e/ou à qualidade de vida urbana" (LINO, NASCIMENTO 2017, p.52).

Uma emblemática coincidência constitui o ponto de partida do estudo: 1996 é o ano de lançamento do longa-metragem *Baile Perfumado* (de Lírio Ferreira e Paulo Caldas), símbolo da retomada do cinema nacional, e, especialmente, do cinema pernambucano, e também o ano de promulgação da Lei 16/176/96, de uso e ocupação do solo, que permitiria a construção de empreendimentos imobiliários sem limite de altura na maior parte do território da cidade. Os anos seguintes constituirão justamente o que os autores chamaram de "período de consolidação do novo padrão de ocupação da cidade" (Ibidem, p.50) – cujos maiores representantes seriam dois projetos lançados na década seguinte, o das Torres Gêmeas e o *Novo Recife*.

O levantamento e análise da produção cinematográfica ligada à pauta do direito à cidade, em sua relação com os acontecimentos urbanísticos que afetaram o espaço público e geraram reação de movimentos sociais, conduzem os autores a algumas constatações. Além de observarem, o que já sinalizamos, que até a virada dos anos 2000 para os anos 2010 a produção recifense volta-se para a cidade, mas ainda de modo indireto (no período que corresponde à gradual articulação dos movimentos que viriam a protagonizar as lutas urbanas nos anos seguintes), Bárbaro Lino e Cristiano Nascimento também notam que, a partir do lançamento do [*projetotorresgêmeas*], um incômodo consensual com os problemas urbanos vivenciados na cidade (destacadamente, a verticalização radical das construções) passa a ser compartilhado e manifesto por realizadores audiovisuais e urbanistas (juntamente com fotógrafos, jornalistas, poetas, advogados).

Com efeito, percebemos a partilha de um mesmo sentimento de incômodo pelos diversos colaboradores do projeto nos debates que se seguiram às primeiras exposições públicas do filme, após a estreia no Festival Janela Internacional de Cinema e, dias depois, após a sessão "Cinema e espaço urbano do Recife", também realizada ao longo do festival. Na primeira ocasião, a resposta da fotógrafa Ana Lira à pergunta de Kleber Mendonça Filho, a respeito da ausência de cobertura midiática dos problemas que o [*projetotorresgêmeas*] enfrenta é extremamente importante, pois indica os dois processos históricos em curso que ora se articulavam: por um lado, a

publicização cada vez mais intensa dos debates e, por outro, o papel crescente da somatória de esforços entre setores artísticos e especializados nessa publicização. Num primeiro momento, ela afirma: "Eu fico pensando que não tem como adiar mais, sabe? Acho que certos debates precisam sair na rua". E na sequência complementa: "acho que essa crueza desse filme veio também porque tinham pessoas de várias áreas envolvidas nessa discussão, os realizadores não necessariamente são só cineastas".

Depois da fala de alguns colaboradores e antecipando a discussão sobre o *Projeto Novo Recife*, Marcelo Pedroso argumentava:

Qualquer cidade as pessoas se queixam exatamente das mesmas coisas. (...) todas as capitais brasileiras estão passando pelo mesmo processo (...) Um projeto urbanístico atrelado ao capital, sem debate público, está sendo implementado sem nenhuma esfera de apreciação, de questionamento, então esses projetos dizem respeito apenas aos interesses minoritários de um grupo particular de pessoas, eles pintam e bordam, da forma como querem, inclusive, o que é mais grave, com o aval dos poderes públicos. Porque esse bairro que aparece ali, o tal bairro *Novo Recife*, que é esse apinhado de prédios de 50 andares que vão construir na beira do rio (...) ele é aplaudido e endossado pela prefeitura do Recife. (...) Em vez da Prefeitura pensar um projeto coletivo, público pra cidade, ela endossa o projeto do capital, isso é muito grave. (...) Realmente, é preciso haver um engajamento, uma mobilização, uma criação de espaços públicos pra debate, senão vai acontecer exatamente o que aconteceu com as Torres. Depois que elas tão prontas a gente faz: 'eita porra, e agora? É tarde, galera, fudeu, já foi. A gente tem que encontrar esses instrumentos de luta, (...) que pra mim é a grande questão: como a gente se mobiliza, como a gente se engaja (...) Acho que esse filme é um desabafo de pessoas que tão preocupadas com isso, se perguntando como fazer, o que fazer. E tá aí, não tem respostas, mas tem talvez uma provocação que incite e tente mobilizar (...).

A reflexão de Pedroso é levada adiante pela realizadora Mariana Porto, que afirma na sequência: "(...) O filme é o braço de uma ação, o que a gente tá buscando é construir uma relação: seja com o poder público, seja com a sociedade civil, mas de alguma forma construir uma mobilização". Essa trilha de pensamento – a expressão de um incômodo coletivo em vias de desdobrar-se em ações de militância – é retomada no debate realizado dias depois, na sessão "Cinema e espaço urbano do Recife". Revelador das convergências de preocupações e discussões entre certos atores sociais da cidade, o debate reuniu urbanistas, professores e realizadores, incluindo também os filmes *Menino Aranha* (Mariana Lacerda), *Praça Walt Disney*

(Renata Pinheiro e Sergio Oliveira), *Quarteto Simbólico* (Josias Teófilo), *Eiffel* (Luiz Joaquim) e *Recife MD* (coletivo Vurto).

Em resposta a uma crítica feita pelo realizador Josias Teófilo à cena final do [*projetotorresgêmeas*], em que a ereção e a masturbação de dois homens deitados lado a lado funcionam como metáfora debochada para as torres gêmeas e o "gozo" dos poderosos que elas representam, a fotógrafa Ana Lira tomava a palavra para novamente evidenciar: "A cena final do filme é a representação de um incômodo de certas vozes que tão se expressando no Recife". Mencionando os numerosos processos de remoção levados a cabo na cidade nos últimos tempos, ela arrematava ao final de sua fala:

A gente não (...) pode mais fingir que essas intervenções não afetam a vida da gente: afetam. (...) E a cena final do filme é a representação desse incômodo. Isso não quer dizer que a discussão da preservação não esteja no nosso escopo de diálogo. Ela está. Ela pode não tá diretamente no filme, ela existe enquanto proposta de discussão, e existe enquanto proposta de debate até pra produções futuras. Porque o *Projeto Torres Gêmeas* não se encerra aqui. (...) O objeto principal do filme é discutir as relações de poder na cidade do Recife. A gente começou por isso, a gente vai continuar. E a gente espera que as pessoas aqui presentes colaborem, inclusive trazendo pontos de vista diferentes (...).

### **6.3 Direitos urbanos e filmes engajados em convergência: contra o *Novo Recife***

O ano de 2012 é, na sugestão da linha do tempo do conflito compartilhada anteriormente, o período em que os embates em torno do Cais José Estelita se intensificaram e radicalizaram. Trata-se do último ano de mandato de João da Costa, durante o qual o prefeito fez reiteradas tentativas de viabilizar o início do *Projeto Novo Recife*. Às vésperas das eleições municipais seguintes, ele entra nas pautas prioritárias da prefeitura e ascende a reação de uma militância que vinha ao poucos adquirindo força – os incômodos começavam, de fato, a se transformar em ação direta. Como pudemos perceber no debate de estreia do *Projeto Torres Gêmeas*, as atenções de muitos agentes que se aglutinavam aos poucos, na defesa de outro modelo de desenvolvimento urbano para Recife, já se voltavam para o Cais José Estelita e o *Novo Recife*, entendendo o papel estratégico que qualquer projeto para o local tinha no contexto mais amplo de urbanização da cidade.

Data do início de 2012 a efetiva composição de um grupo de discussão, fundamental na luta em defesa do Cais, com pessoas de diversas áreas (advogados,

urbanistas, jornalistas, professores) – algumas dentre elas já se conheciam pessoalmente e atuaram em iniciativas e debates narrados acima, como a fotógrafa Ana Lira e o documentarista Marcelo Pedroso. Trata-se do *Direitos Urbanos*, "(...) um coletivo político cujo propósito passou a ser discutir os direitos relativos à mobilidade, lazer, áreas de convivência, uso do solo e demais temas ligados ao urbanismo de modo geral" (ANDRADE Apud ANDRADE, LEMOS, LINS, 2014, p.139). Forjado através das ferramentas e possibilidades da internet (redes sociais), o grupo foi se materializando por meio de algumas lutas, articulando a discussão *online* a mobilizações presenciais.

O blog do grupo, por meio do qual discussões e documentos formulados na luta pelo Estelita foram publicados, explica seu surgimento e primeiros passos, bem como a razão de ter rapidamente se expandido. Segundo ele, o *Direitos Urbanos*

surgiu da articulação de pessoas interessadas em política e preocupadas com os problemas da cidade do Recife. A partir de um grupo de pessoas que se conheciam offline, o grupo foi se expandindo através das redes sociais e começou a transformar suas preocupações em ação pelo menos desde a reivindicação do tombamento do Edifício Caiçara. A mobilização seguinte foi contra um projeto de lei que visava proibir o consumo de álcool nas ruas e limitar o horário de funcionamento de bares como medida de combate à violência. (...) Esta mobilização agregou pessoas em torno do desejo comum de participar mais ativamente das decisões políticas que regulam ou interferem na vida social da cidade do Recife, buscando alternativas de ação quando o interesse da cidade fica esquecido pela representação política formal. Por isso logo ficou claro que aquilo que estava realmente em jogo nas discussões sobre o tal projeto de lei era uma concepção maior de cidade, de política, do tipo de vida que queremos. E por esta razão o grupo acabou atraindo a discussão de diversos outros problemas da cidade além desse projeto.

Se a reivindicação do tombamento do Edifício Caiçara<sup>150</sup> e a mobilização contra a proibição do consumo de álcool nas ruas e a limitação de horário de funcionamento dos bares funcionaram como pontapé inicial das mobilizações do grupo enquanto tal, assim denominado virtualmente, talvez o primeiro momento de protagonismo e visibilidade de sua atuação tenha sido a primeira audiência pública sobre o *Projeto Novo Recife*, convocada justamente por pressão do coletivo, em razão

---

<sup>150</sup> Cujá história funcionou como mote para o roteiro do longa-metragem *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho.

das suspeitas sobre a "falta de interesse da prefeitura pela participação da sociedade" (ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, 2016, p.294). A percepção, emergente na militância, de que as medidas tomadas pelos poderes públicos se articulavam – os projetos específicos servindo a um projeto maior – e ensaiavam um fechamento cada vez mais incisivo dos espaços públicos de convivência na cidade foi, de fato, fundamental nos enfrentamentos que estavam por vir.

Em texto publicado em 2014, membros do *Direitos Urbanos* refletiam:

A omissão do poder público é dupla. Por um lado, ele não cumpre seu papel de moto e promotor do planejamento urbano, uma vez que o planejamento urbano desenhado pela Constituição Federal é o planejamento urbano democrático. Os (as) integrantes do grupo Direitos Urbanos se empoderavam cada vez mais das discussões referentes à cidade e se tornavam vigilantes das ações praticadas pelo capital privado e acobertadas covardemente pelos governos (ANDRADE, LEMOS, LINS, 2014, p.140).

A primeira audiência pública sobre o *Projeto Novo Recife* foi realizada no dia 22 de março de 2012, no plenário da câmara de vereadores do Recife, e teve a participação do empresário representante do Consórcio Novo Recife Eduardo Moura, do superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Pernambuco Frederico Almeida, da Promotora de Defesa do Meio Ambiente do Ministério Público de Pernambuco Belize Câmara, da Secretária de Controle e Desenvolvimento Urbano da Prefeitura do Recife Maria José di Biase e do membro do Conselho de Desenvolvimento Urbano da Prefeitura e professor da Universidade Federal de Pernambuco Tomás Lapa. O acontecimento, que contou com o comparecimento expressivo de dezenas de militantes, foi registrado em diferentes formatos (texto, áudio e vídeo) pelo *Direitos Urbanos* e por diversos dos presentes, tendo se transformado em filme pela iniciativa do coletivo Vurto, que realizou *Desconstrução Civil*.

Um letreiro inicial apresenta a data da audiência e seus personagens principais. No entanto, não são mencionados todos os convidados que compõem a mesa de discussão do projeto, apenas aqueles que receberão atenção por parte do filme, ou seja, os personagens destacados, pelos realizadores, como protagonistas do acontecimento real: Luiz Muriel e Eduardo Moura (apresentados como membros da construtora Moura Dubeaux), Tomás Lapa (professor da UFPE) e Belize Câmara (Promotora de Justiça). Não por acaso, os dois primeiros e os dois últimos irão

defender (e representar) ideias opostas no debate sobre o *Projeto Novo Recife*, antagonismo com que a montagem irá trabalhar ao longo de todo o filme.

Assim, uma esquematização narrativa logo será notada: de um lado, a fala de especialistas que se colocam em defesa dos interesses da população, de outro, a propaganda do Consórcio Novo Recife (exibida em projeção numa tela do auditório), que busca se vender como bom projeto para a cidade. Dessa forma, o filme alterna as intervenções de Tomás Lapa e Belize Câmara ao longo da audiência, com críticas às proposições das construtoras, com a apresentação do *Projeto Novo Recife* conduzida por Eduardo Moura e Luiz Muriel. Numa amostra do clima que envolvia a realização da audiência e do ambiente no qual estavam inseridos os próprios documentaristas, as falas de Belize e Tomás são seguidas de aplausos efusivos, enquanto as apresentações de Eduardo e Luiz são acompanhadas de gritos de reprovação e ironia, fazendo da banda sonora, por meio do som direto captado na audiência, um elemento fundamental para entendermos as posições sustentadas pelo filme.



Fig. 131 e 132 – Promotora Belize Câmara reivindica a realização de estudos de impacto para o projeto *Novo Recife*, recebendo aplausos dos militantes presentes. Sua fala e de Tomás Lapa são alternadas com a apresentação do projeto, que recebe intensas vaias.

Um mês depois, membros do grupo *Direitos Urbanos*, ao utilizarem a seção #painelaurora, espaço aberto na página do jornal Diário de Pernambuco para os debates públicos que estavam movimentando as redes sociais, comemoravam o crescimento "explosivo" da mobilização na cidade, registrando a marca de mais de 5 mil membros no grupo de facebook do coletivo e a realização do primeiro *Ocupe Estelita*, em 15 de abril – "O debate surgiu e isso é o que faltava na cidade há muito tempo", diziam Cristina Gouvêa e Leonardo Cisneiros no texto. De fato, na semana anterior à publicação, o primeiro *Ocupe Estelita*, realizado na área externa do Cais, buscava estimular a discussão e defender outra utilização para a área, além de visar objetivos mais específicos, como reunir assinaturas para um abaixo-assinado contra o

*Projeto Novo Recife*. A partir de vaquinhas coletivas e com uma programação aberta, sem análise ou aprovação prévia de propostas, uma série de atividades foram desenvolvidas, como debates, oficinas, grafiteagem, bicicletadas, piquenique, shows e apresentações de grupos artísticos, organizadas em parceria com grupos e movimentos e indivíduos (mais de dez cineastas confirmaram presença no evento, entre eles alguns que, mais tarde, colaborariam com o movimento).

No domingo seguinte, dia 22 de abril, o Cais foi mais uma vez ocupado com diversas atividades promovidas por militantes, grupos, coletivos e outros cidadãos. Outra rodada de coleta de assinaturas foi feita, dessa vez para uma carta endereçada aos órgãos de patrimônio da cidade, a ser entregue no dia seguinte em ato público organizado pelo *Direitos Urbanos*. Na carta, o coletivo expunha os seus principais focos de atuação, distribuídos entre posições, reivindicações, exigências e solicitações, entre as quais se destacavam: a defesa de um desenvolvimento urbano sustentável para a cidade, a continuidade da paisagem do Cais José Estelita, a consideração ao valor histórico e cultural do terreno e a tomada de posição dos poderes públicos na defesa dos interesses da população. A carta se alinhava a outros dois textos publicados pelo grupo: a já mencionada participação na página virtual do jornal *Diário de Pernambuco*, intitulada "Ativistas do Direitos Urbanos explicam por que são contra o Novo Recife" e o texto "Algumas considerações sobre o Projeto Novo Recife", em que Leonardo Cisneiros aponta problemas urbanísticos graves do projeto, como a "degradação ambiental-paisagística-histórica, trânsito, calor, alterações da vivência da cidade, cisões sociais", além de fatores ditos imateriais, ligados propriamente à identidade histórica do local, também importantes na discussão, como "estilo de vida, o silêncio, o pouco tráfego de automóveis".

Atento a tais debates, fortemente ancorados num urbanismo socialmente comprometido, o coletivo Contravento (Caio Zatti, Cristiano Nascimento, Livia Nóbrega e Luis Henrique Leal) realiza o filme *Velho Recife Novo*, lançado na plataforma *vimeo*, precisamente, em abril de 2012. O título do filme faz alusão direta não apenas ao *Projeto Novo Recife*, mas a todo um discurso mobilizado historicamente pela iniciativa privada, que faz recurso às ideias de progresso e modernidade urbanística para vender seus projetos imobiliários. O filme irá se dedicar, assim, à escuta de intelectuais que já se engajavam no debate público em torno dos problemas urbanos do Recife, como Luiz Amorim (que participara da sessão "O cinema e o espaço urbano do Recife" no festival Janela Internacional de

Cinema do Recife de 2011), estruturando-se em torno de entrevistas realizadas junto a esses especialistas (além de urbanistas, profissionais da geografia, sociologia, história, engenharia etc).

O foco das análises elaboradas em cena pelos especialistas escutados se dirige, no ponto de partida, ao tema das transformações do espaço público recifense, por assim dizer, debate que implica um olhar para o passado, insinuado no filme com o uso (em sua abertura) de fotografias e gravuras do espaço urbano da cidade no século XIX. Sobre tais imagens, Luiz Amorim explica as primeiras vivências na cidade que poderiam ser consideradas como efetivamente coletivas, só ocorridas após o fim formal da escravidão – ou seja, com a extinção de determinadas restrições de convívio e circulação outrora impostas à população escravizada. O geógrafo Jan Biton desenvolve a mesma linha de reflexão, apontando o espaço público como algo historicamente reservado na cidade, a ser conquistado pelos grupos subalternizados. Por sua vez, a urbanista Lúcia Leitão, a partir da postulação de uma 'negação da rua' em voga na nossa sociedade, faz a passagem das questões de convivência no passado para as do presente, complementada por Jan Bitoun na sequência: "o que se criou na cultura da cidade é um mecanismo de compensação no sentido de investir no espaço privado". A iconografia publicitária das empreiteiras, como nos vídeos do Vurto, comparece aqui também, entre outras imagens ilustrativas das falas dos especialistas (como os espaços vazios dos bairros de classe média em detrimento dos espaços povoados dos bairros populares, o intenso trânsito de carros, os muros altos e edifícios verticalizados da orla marítima da cidade).



Fig. 133 e 134 – Gravura do Recife do século XIX e imagem da propaganda de empreendimento imobiliário na atualidade ensejam reflexões sobre a transformação do espaço público da cidade.





Fig. 135 e 136 – Planos de espaços para convivência em bairros de classe média e populares expõem as consequências dos modelos de urbanização escolhidos, em termos dos modos de vida da população.

Um dado importante do panorama político de Recife é registrado em uma e outra análise feita no filme: o fechamento dos espaços públicos de convivência, na esteira de uma urbanização obediente ao capital imobiliário, corresponde ao fechamento dos canais de participação da população nos processos decisórios de poder, participação esta que possibilitaria a interferência nos rumos políticos sobre a forma de ocupação e expansão da cidade. As menções verbais ou visuais a projetos que exemplificam tal conjuntura se proliferam: os viadutos da Agamenon Magalhães, a "cidade da copa", a praia do Paiva, a avenida Dantas Barreto e, é evidente, o *Novo Recife* ("continuação do velho Recife só que com 'novos atores', [...] capital financeiro se associando aos tradicionais proprietários de terra que são herdeiros de nossa história colonial"). A historiadora Sylvia Couceiro registra a recente intensificação do debate, por parte da sociedade civil, a respeito desses projetos, criticando o bloqueio para o diálogo manifestado pelos poderes públicos municipais e estaduais: "o poder público não está ouvindo as pessoas que estão querendo se manifestar através desses instrumentos, sejam audiências públicas, sejam jornais, sejam manifestações".

Como desdobramento direto dessa primeira produção – valendo-se do mesmo material captado –, o *Contravento* realiza *Desurbanismo #1* e *Desurbanismo #2*, vídeos curtíssimos lançados em maio e junho daquele ano. No primeiro, isso se dá a partir da reflexão da historiadora Sylvia Couceiro sobre as intervenções urbanísticas feitas pelo poder público no início do século XX no centro do Recife. Ilustradas por fotografias que pontuam no filme a fala da especialista, elas desfiguraram a paisagem histórica até então existente e expulsaram um número expressivo de trabalhadores habitantes da região, muitos deles lotados em atividades portuárias. No segundo vídeo, o geógrafo Jan Bitoun e o urbanista Luiz Amorim discutem a utilização coletiva do espaço da cidade, ontem e hoje, apontando a praia como local eminentemente público, o mais característico da história da cidade. O loteamento da

praia do Paiva para construção de condomínios de casas de alto padrão imobiliário funciona, no filme, como contraponto negativo a essa característica histórica, e motiva sua cena de encerramento: um plano subjetivo que simula a travessia que atualmente é preciso fazer para chegar à praia, por debaixo de uma espécie de mini-passarela de concreto e por entre as casas da classe média que privatizou o local.



Fig. 137 e 138 – Em *Desurbanismo #1*, fotografias das demolições no centro do Recife no início do século XX. Em *Desurbanismo #2*, *travelling* que perfaz o caminho até praia.

O mês de maio de 2012, aliás, caracterizou-se pela profusão de ações provenientes do campo comum constituído entre militância e realizadores audiovisuais engajados nas lutas urbanas. Destaca-se, em primeiro lugar, a realização do terceiro *Ocupe Estelita*, em consonância com as atividades do chamado 12M (12 de maio internacional), conclamado pelo jornalista Eduardo Amorim na página do *Direitos Urbanos* como parte de "(...) uma série de chamados globais (...) com objetivo de reunir pessoas que defendem novas formas de viver e conviver em sociedade", em oposição à "concentração de poder de decisão nas mãos de políticos e corporações". Durante a ocupação, o grupo que havia participado da realização do [*projetotorresgêmeas*] se reuniu para uma conversa sobre um novo projeto, cujo tema seria, justamente, as eleições e a chamada "crise de representação" vivida por parte expressiva da população na relação com os partidos políticos e seus integrantes.

Praticamente uma semana depois, o grupo voltaria a se reunir, dessa vez durante a I Mostra Direitos Urbanos, que contou com a exibição de 11 filmes relacionados, de algum modo, com as pautas defendidas pelo grupo *Direitos Urbanos*, alguns deles já mencionados ao longo desse capítulo, como *Um lugar ao sol*, *Recife MD*, *Projeto Torres Gêmeas* e *Velho Recife Novo*. Em mais um texto no blog do *Direitos Urbanos*, Eduardo Amorim repercutia a proposta do coletivo de realizadores e exaltava os "frutos da luta" travada na cidade, convocando as pessoas a ocuparem, ao modo do que vinha acontecendo com o Cais José Estelita, o Cinema São Luiz. A

exibição, o debate (que contou com a presença de realizadores e professores) e a reunião sobre o projeto *Crise de representação* (que não chegaria a ser realizado) foram também noticiadas no portal Leia Já, que registrou a presença de "centenas de pessoas" na grande sala do Cinema.<sup>151</sup>

Com a proximidade da Copa do Mundo de 2014 e a consequente "necessidade" de "adaptar" a infra-estrutura urbana para receber seus jogos, os processos de remoção de populações empobrecidas moradoras de bairros periféricos do Recife se agravaram. Nem sempre periféricos do ponto de vista geográfico,<sup>152</sup> tratava-se, vias de regra, de locais de localização estratégica onde se concentravam populações de baixa renda que, por vezes, não possuíam nem mesmo o título de posse da terra onde construíram suas casas (o que "facilitava" a intervenção das autoridades). É o caso do Coque, vizinho ao Cais José Estelita: pertencente à Ilha de Joana Bezerra (ao lado do centro histórico do Recife, próxima ao Pólo Médico e abrigando o Pólo Jurídico, no caminho para a Zona Sul), a comunidade foi historicamente visada pela especulação imobiliária. No capítulo de fundamentação, através do programa *Olho vivo* da TV Viva, lembrávamos da discussão a respeito da construção de um shopping center na comunidade – anos depois, a nova tentativa se daria pela proposta de criação de um grande estacionamento e, mais tarde, em razão da linha férrea que cruzaria o bairro.

Em 2006, uma iniciativa que uniu estudantes do curso de comunicação social da Universidade Federal de Pernambuco, membros do Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis (NEIMFA) e integrantes do Movimento Arrebentando Barreiras Invisíveis (MABI) resultou na elaboração de um jornal da comunidade, produzido com o intuito de desconstruir o estigma alimentado pelos meios de comunicação locais, por meio do qual a pobreza material existente no bairro era automaticamente relacionada à criminalidade. Desse encontro, nascia a *Rede Coque Vive* – um dos coletivos convidados pelo grupo *Direitos Urbanos* a participar dos

---

<sup>151</sup> Para sublinhar a constância das discussões em curso na cidade, lembremos também que, dias antes (17 de maio de 2012), o cineclube LecGeo, ligado ao Laboratório de Estudos sobre Espaço, Cultura e Política da Universidade Federal de Pernambuco (LECgeo-UFPE) e à Associação dos Geógrafos Brasileiros seção Recife (AGB-Recife), realizara, nas dependências do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPE, uma exibição com os filmes *Projeto Torres Gêmeas*, *Velho Recife Novo* e *Recife MD*, seguida de comentários da professora da pós-graduação em Desenvolvimento Urbano Norma Lacerda e do professor do Departamento de Geografia Jan Bitoun, entrevistado nos filmes do Contravento.

<sup>152</sup> As obras para a construção do estádio Arena Pernambuco é um exemplo de iniciativa feita em áreas distantes do centro da cidade.

primeiros *Ocupe Estelita*. Alguns dos membros participariam diretamente na luta pelo Cais, como Cleiton Barros, que seria entrevistado no primeiro filme realizado depois da ocupação do terreno do Cais José Estelita (*À margem dos trilhos*), Chico Ludermir, colaborador das produções audiovisuais do *Movimento Ocupe Estelita*, mas também Maria Liberal e João Vale.

Se até 2012 a produção audiovisual da Rede Coque Vive pode ser entendida como um trabalho incessante de afirmação do valor inerente às vidas dos moradores do bairro (tratados como "matáveis", no dizer de Giorgio Agamben)<sup>153</sup>. Com o aumento das tentativas de remoção em diversas áreas da cidade, e confluindo com o acirramento das lutas, seus integrantes iniciaram uma produção embalada pela urgência em denunciar as injustiças provocadas nos conflitos por terra. Em 2013, como veremos, a série *Despejos* seria iniciada (a propósito do projeto de reforma do Terminal Integrado de Joana Bezerra, cujo redesenho previa a retirada de um número expressivo de famílias de moradores de suas casas), mas antes, em 2012, dois importantes vídeos são realizados: *Ocupar: resistir* (Caio Zatti, Maria Liberal e Raquel Lasalvia) e *Vila Oliveira* (assinado coletivamente).

Em *Ocupar: resistir* (realizado no fim de maio de 2012) os documentaristas acompanham a ocupação do Hall da Prefeitura do Recife por quarenta famílias da comunidade do Bom Jesus, expulsas em plena madrugada de suas casas por membros da Diretoria Executiva de Controle Urbano do Recife e pelo Batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco. Compõem o filme<sup>154</sup> depoimentos de moradores, inclusive crianças, instalados com todos os seus pertences no saguão do prédio público, relatando a truculência com a qual a ação foi conduzida e o posterior descaso demonstrado pela prefeitura. Entre perguntas que suscitam relatos sobre a remoção, as sensações experimentadas e as expectativas em torno das medidas que poderiam vir a ser tomadas pela prefeitura para resolver a situação, o filme expõe o fato importante

---

<sup>153</sup> Com o termo, o autor se refere à discussão sobre a vida de certas parcelas da humanidade humana numa sociedade em permanente estado de exceção. Para ele, refugiados, condenados à pena de morte, doentes terminais, presos em campos de concentração, grupos pauperizadas das periferias urbanas, possuem em comum o fato de estarem reduzidos à "mera existência biológica". Tratariam-se, do ponto de vista dos poderes instituídos, de vidas que não merecem viver, portanto, matáveis (AGAMBEM, 2010).

<sup>154</sup> Uma marca que seria recorrente nos vídeos produzidos pelo coletivo desponta: a adoção de uma estrutura narrativa enxuta, que se vale da depuração de recursos expressivos, articulando letreiros explicativos à escuta dos principais afetados pela situação de injustiça, complementada pela apresentação (também na forma de letreiros) das principais reivindicações do grupo.

de que todas as famílias ali presentes são compostas por trabalhadores – nem "bandidos", nem "cachorros", como disseram os agentes que conduziram o despejo.

À semelhança do que acontece em *Ocupar: resistir*<sup>155</sup> a equipe de filmagem do Coque Vive chega com seus equipamentos algumas horas depois na comunidade. Dessa vez, encontra um cenário de devastação: cerca de 16 casas, que comportavam mais de 50 famílias, derrubadas no chão, em completa ruína. Depois de alguns letreiros iniciais que contextualizam o ocorrido, a localização e a história da Vila Oliveira – mais de trinta anos na vizinhança dos bairros mais ricos do Recife –, o filme se concentra na fala de uma moradora integrante da única família/casa remanescente da ação policial, Dona Rosicleide. Emocionada, ela relata a violência e a arbitrariedade na conduta dos policiais. Depois de seu depoimento, um letreiro introduz a sequência final: uma passeata do grupo Medianeiras da Paz, ligado à Paróquia do Pina, em apoio às famílias removidas. As luzes de velas carregadas na procissão, em meio à penumbra da noite, oferecem uma representação plasticamente forte dos votos de esperança das populações em luta.<sup>156</sup>



Fig. 139 e 140 – Em *Ocupar, resistir*: Morador do Bom Jesus depõe sobre a violência policial na remoção da comunidade e, mais à frente, famílias gritam em protesto por moradia no Hall da prefeitura.

<sup>155</sup> Nos referimos à impossibilidade de documentar a ação de despejo sofrida pela comunidade de Vila Oliveira, executada em horário "estratégico" pelas forças policiais: às 6h da manhã.

<sup>156</sup> Dias depois da remoção, em 9 de novembro de 2012, membros do *Direitos Urbanos* publicavam uma carta aberta ao povo do Recife, redigida coletivamente a partir do grupo de Facebook, em apoio e solidariedade às famílias da comunidade de Vila Oliveira.



Fig. 141 e 142 – Em *Vila Oliveira*: ruínas das casas após a demolição conduzida pelos agentes da prefeitura e procissão em apoio às famílias expulsas.

Mas a tensão, surgida de tantos conflitos no fim do mandato de João da Costa, não se dissipou aí. A reta final de sua gestão reservava um esforço explícito de aprovação do *Projeto Novo Recife*, o que acirrou ainda mais os ânimos dos coletivos e movimentos sociais atuantes na cidade. No dia 30 de novembro foi marcada uma reunião do Conselho de Desenvolvimento Urbano (CDU), numa clara manobra com o intuito de cancelar o projeto; a reunião foi cancelada depois de intensos protestos dos militantes, que se amontoavam nos corredores do andar da prefeitura onde o encontro aconteceria. Foi marcada uma nova reunião para o dia 21 de dezembro, novamente suspensa, dessa vez em razão de uma decisão da Justiça Estadual. Apesar de toda pressão feita pelos movimentos (convocatórias, peças gráficas, vídeos, textos e protestos foram realizados) e órgãos públicos contrários, como a Promotoria de Meio Ambiente e Patrimônio Histórico do Recife, a prefeitura concluiu a aprovação do projeto, aproveitando-se do período de festas de fim de ano, em 28 de dezembro de 2012 (literalmente, nos últimos dias de governo).

A luta se perpetuaria na gestão de Geraldo Júlio, eleito em outubro daquele ano. Em março de 2013, uma liminar conseguida pelo Ministério Público de Pernambuco, em resposta à ação cível movida pela Promotoria de Meio Ambiente e Patrimônio Histórico de Recife, suspende todos os trâmites do Projeto Novo Recife levados a cabo no apagar das luzes da gestão João da Costa. Na sequência, o Ministério Público Federal consegue outra liminar, dessa vez para a suspensão das obras no Cais. Uma nova audiência pública é agendada para a Assembléia Legislativa de Pernambuco. É diante desse cenário que Geraldo Júlio e Eduardo Campos começam a mover algumas peças: a promotora Belize Câmara, responsável pela ação que suspendeu os trâmites do projeto, é deslocada do seu cargo de defesa do meio ambiente e patrimônio histórico da capital para outra promotoria, em outra cidade da

região metropolitana do Recife.<sup>157</sup> Adiante, as liminares conquistadas pelos ministérios públicos estadual e federal são derrubadas por tribunais superiores. Um novo *Ocupe Estelita* é então marcado para abril, um ano após a realização do primeiro.

Muitas disputas correriam paralelamente à disputa pelo José Estelita ao longo do ano: em torno da construção de viadutos na Agamenom Magalhães (dos quais o governo do estado desistiria), em torno do Cotonificio da Torre (alvo de um pedido de tombamento), pela reabertura do Teatro do Parque, por crimes ambientais em obras realizadas em diferentes bairros da cidade (como a construção de um túnel na região da Madalena), a construção da nova sede da Ordem dos Advogados do Brasil em Recife e a reforma do Terminal Integrado de Joana Bezerra, estas últimas duas previstas para acontecer na comunidade do Coque. Em razão delas, e da ameaça de remoção dos moradores que representavam, a Rede Coque Vive se mobiliza e se articula a outros atores sociais importantes, como o Ponto de Cultura Espaço Livre do Coque e o Centro Popular de Direitos Humanos, formando o assim batizado *Coque (R)existe*, que, entre muitas ações – como um dia inteiro de atividades no Coque –, dedicou uma série de vídeos-denúncia às remoções conduzidas pelo governo do estado e pela prefeitura da cidade na comunidade.<sup>158</sup>

Muitas articulações como essa, que possibilitou a formação do *Coque (R)existe*, ocorreram no Recife – por vezes de forma mais duradoura, por outras de modo circunstancial, como aquela que reuniu mais de vinte associações, coletivos e entidades na elaboração de uma nota sobre o projeto *Novo Recife*, em setembro daquele ano. Tratava-se de diferentes grupos, atuantes em diversas áreas, mas que expressavam preocupações e anseios comuns em relação ao destino do Cais. À época da elaboração do documento, o *Direitos urbanos*, um de seus principais articuladores, participaria do evento "Como Construir o Comum: as Revoltas Globais nas Redes e nas Ruas", no qual se buscava discutir, justamente, os traços partilhados pelos

---

<sup>157</sup> Muitos protestos – diante de órgãos do Estado e da Prefeitura – são realizados contra a decisão de afastamento da Promotora.

<sup>158</sup> Na série, que se inicia em agosto de 2013 e é composta por sete vídeos realizados no espaço de dois anos, moradores do Coque relatam as práticas dos poderes públicos na condução de projetos que afetavam os moradores (envio de comunicados formais sem diálogo real, medição das casas feitas de supetão, propostas de pagamento de indenizações irrisórias). Alguns vídeos focalizam moradores ameaçados, na iminência da expulsão; outros documentam a situação daqueles que já foram constrangidos a deixar suas casas; em algumas cenas, testemunhamos mobilizações conjuntas, feitas pelo próprio coletivo em colaboração com os moradores do bairro.

diferentes movimentos atuantes na entrada da década de 2010 e a relações entre as redes locais e globais.

O relato do encontro feito por uma integrante do coletivo, Raíza Cavalcanti, enumerava os pontos em comum entre as lutas nacionais e internacionais (combater a propriedade privada, a financeirização da vida, o bloqueio da participação na política), ecoando a ideia formulada por Érico Andrade sobre a relação entre o *Movimento Ocupe Estelita* e o *Occupy Wall Street*: enquanto o movimento norte-americano chamava atenção para o "caráter social da riqueza", o movimento recifense destacaria o "caráter social da cidade" (2014, p.110). Com efeito, os protestos realizados em Recife ocorrem sob uma reconhecível influência dos movimentos *Occupy* realizados ao redor do mundo, como é possível notar não só através de postulados elaborados pelos militantes, mas em características concretas, como o formato dos *Ocupes*<sup>159</sup> (ocupação cultural e política de espaços públicos). No relato sobre o evento "Como Construir o Comum: as Revoltas Globais nas Redes e nas Ruas", Raíza Cavalcanti registrava o mesmo alinhamento em outros movimentos atuantes no Brasil, como o *Ocupe Cocó*, de Fortaleza.

Por outro lado, a militante observava também que muitos desses movimentos, à diferença do *Direitos urbanos* e de outros coletivos de destacada atuação no Recife, haviam se constituído no decorrer do ano de 2013, no calor dos protestos contra a realização da Copa e o aumento da tarifa de transporte público. Nas suas palavras, "todos eram 'filhos'" das chamadas Jornadas de Junho. Assim, embora mantivesse com esses movimentos traços comuns, os coletivos recifenses, apresentando formas de organização consideravelmente estruturadas, fruto não apenas de mobilizações de rua, mas de todo um percurso de acúmulos e debates; congregando diferentes estratégias, como a atuação simultânea no campo institucional, jurídico e as ações diretas; sustentando articulações mais desenvolvidas, porque forjadas ao longo de mais tempo de luta, foram determinantes para o perfil adquirido pelo *Movimento Ocupe Estelita* quando da ocupação física do terreno:

Essas mobilizações coletivas que surgiram em 2012 e se expandiram em 2013 foram essenciais e criaram um alicerce para as iniciativas que, em 2014, impediram o avanço do projeto. A organização da sociedade passou a figurar como contraponto ao

---

<sup>159</sup> Nesse sentido, destaca-se o terceiro *Ocupe Estelita*, organizado em 12 de maio de 2013 justamente para alinhar-se ao chamado 12M internacional.



projeto e à relação promíscua estabelecida entre a prefeitura, outros órgãos estaduais e federais e o Consórcio Novo Recife" (ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, 2016, p. 298).

O uso do audiovisual pode ser considerado não apenas um indicativo dessa singular construção coletiva, mas um de seus principais componentes. Nutrido na convergência com os movimentos e coletivos sociais atuantes na cidade, ele já vinha sendo acionado, por meio de filmes, exposições e debates, como motor dos processos de luta, colaborando para a instauração de uma espécie de campo comum com a militância engajada nas disputas urbanas. Às vésperas da ocupação do Cais José Estelita, em 2014, tal afetação recíproca parece, de fato, já ter "evoluído" para a indissociabilidade entre esses campos: uma *comunidade* que costura seus laços por dentro de áreas específicas, como o cinema e o urbanismo, e tem, de volta, sua tessitura costurada pelas energias, referências e debates feitos nessas áreas.

Uma trajetória peculiar se delineava. Ela se pronuncia, por exemplo, em alguns acontecimentos que antecederam a ocupação do Cais, em 21 de maio de 2014, vividos por realizadores que viriam a constituir um coletivo audiovisual a partir de dentro do *Movimento Ocupe Estelita*. Um novo *Ocupe*, nos moldes dos anteriores, estava agendado para o dia 25 de maio, último domingo daquele mês. Mas a demolição "antecipara" a mobilização do movimento, disparada pelas três fotografias que circularam nas redes sociais. O documentarista Marcelo Pedroso encontrava-se, nessa semana, na cidade de São Paulo. Envolvido com as ações em defesa do Cais, Pedroso havia ficado responsável por organizar a exibição de filmes prevista para acontecer durante o evento. Com as notícias que chegavam do Recife, sobre a ocupação do terreno e seus primeiros desdobramentos, ele se vê absolutamente inquieto. Ao chegar à cidade, justo no domingo em que aconteceria o evento (a essa altura, já o terceiro dia de ocupação), o cineasta se dirige diretamente para o Cais.

#### **6.4 Ocupar e resistir: *À margem dos trilhos, Braço armado das empreiteiras e Ação e reação***

O relato acima foi concedido pelo documentarista em entrevista sobre a produção audiovisual do *Movimento Ocupe Estelita*, que contou também com a presença de Pedro Severien, conduzida pela pesquisadora e professora Cristina

Teixeira Vieira de Melo no segundo semestre de 2014.<sup>160</sup> Ao contrário do que uma leitura rápida poderia presumir, no entanto, Pedroso revela que seu impulso inicial na ida ao Cais não era propriamente o de filmar, mas, sim, "o de militância, acampar, chegar junto". Naquela noite em que os tratores do Consórcio Novo Recife tentaram iniciar a demolição dos armazéns do Cais José Estelita, como já indicamos, o chamado em defesa do espaço não foi atendido somente por aquelas pessoas que já estavam mais diretamente envolvidas com a disputa.

Os *Ocupe Estelita* realizados na área externa do Cais, os diversos debates públicos promovidos ao longo dos anos, a troca de informações e ativação de mobilizações por meio das redes sociais não apenas funcionaram para o amadurecimento dos grupos envolvidos com a luta, mas também serviram como fatores de atração de um conjunto heterogêneo de cidadãos, dispostos a participar e colaborar, em alguma medida, com a defesa do Cais José Estelita, numa compreensão comum de que se tratava de um símbolo de uma disputa mais ampla. Assim, além do comparecimento de militantes de grupos já engajados nos conflitos pelo Cais, a noite de 21 de maio contou com presença de jovens de diferentes regiões, tendências e expressões políticas, como "(...) anarquistas, os estudantes de diretórios, pessoas independentes, estudantes de urbanismo, militantes feministas e pessoas ligadas a partidos políticos" (ANDRADE, LEMOS, LINS, 2014, p.143), que decidiram colocar seus corpos na linha de frente do embate.

A maioria das pessoas que permaneceram na ocupação era jovem e teve ali a sua primeira e mais intensa experiência política até então. Talvez isso ajude a explicar a rejeição a alguns vícios e processos de movimentos tradicionais, que ajudou a conferir uma outra identidade ao movimento. O esforço em não reproduzir hierarquias e em construir práticas verdadeiramente democráticas para as decisões internas foi muito importante para manter a integridade e a autonomia política do movimento (ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, 2017, pp. 300-301).

Dessa presença surge uma das importantes características do *Movimento Ocupe Estelita*: a combinação entre uma atuação dirigida ao âmbito jurídico-institucional, puxada, principalmente, por pessoas ligadas ao *Direitos Urbanos*, e

---

<sup>160</sup> Entrevista da qual tive a oportunidade de participar. Agradeço muitíssimo a Cristina Teixeira pelo convite e aos realizadores pela conversa, fundamental para a escrita do presente estudo de caso. Muitas informações utilizadas ao longo do texto foram extraídas dessa conversa, assim como muitas reflexões só foram possíveis a partir dela.

outra voltada à ação direta, alavancada, sobretudo, pelos jovens ocupantes. Se muitas vezes essas duas frentes de atuação conflitaram, ao se encontrarem diante da necessidade concreta de tomada de decisões, produzindo longas e tensas discussões no interior do movimento, o olhar em retrospecto permite perceber que, na prática, parte da força do coletivo se deve à complementação e sustentação que uma linha de ação ofereceu à outra. Nesse sentido, talvez se possa dizer ainda que o trabalho audiovisual, ao colaborar para a comunicação interna e externa do movimento, funcionou como elemento de fortalecimento e coesão entre as outras frentes de atuação do Movimento.

O ponto de partida, por assim dizer, da colaboração de realizadores com trajetória pregressa no campo profissional do cinema com o *Movimento Ocupe Estelita* é simbólico da atenção às dimensões interna e externa implicadas na atuação do coletivo. O cineasta e pesquisador Pedro Severien – que provinha do cinema de ficção, mas já havia participado dos *Ocupe* na área externa do Cais<sup>161</sup> – também não esteve presente no dia da ocupação do Cais, mas, provocado por uma notícia transmitida no noticiário de televisão, sobre o *Projeto Novo Recife* e a luta do *Movimento Ocupe Estelita*, decide ir até o acampamento:

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 NETV, 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 do projeto Novo Recife. A associação entre o discurso do jornal e do consórcio era estarecedora. 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. (SEVERIEN, 2018, p. 49)

Movido por esse desejo, ainda nos seus primeiros dias de ocupação, Severien faz uma primeira entrevista com a socióloga Ana Paula Portela, porém, não a publica imediatamente: posta no grupo do movimento, suscitando e participando de uma discussão a respeito do vídeo. Faz em seguida entrevistas com outras militantes, como a fotógrafa Ana Lira. Durante esse primeiro momento, Pedroso e Severien já trocavam ideias, mas ainda não havia surgido entre eles, manifestamente, a decisão de

---

<sup>161</sup> Seu nome consta na lista de cineastas que marcariam presença no *Ocupe* de maio de 2013.

produzir filmes em defesa do movimento. A experiência que dispara essa decisão nasce de uma caminhada proposta pela urbanista Cristina Gouvea, integrante do *Direitos Urbanos*, pelos trilhos da ferrovia que cortam o Cais – uma espécie de passeio de reconhecimento do território.

A ideia da caminhada, aceita pelos cineastas e feita durante a noite, produziu impacto não só em razão da descoberta das dimensões do terreno, mas, sobretudo, pelo encontro com os "vizinhos" do *Ocupe Estelita*, a ocupação por moradia da Vila Sul. Composta por famílias empobrecidas instaladas em barracos à beira de uma movimentada avenida que liga o Cais ao centro da cidade, a Vila Sul entrava no campo de visibilidade dos cineastas, à diferença do que ocorria com os condutores que passavam ao lado nos automóveis, de cujo olhar a ocupação, tal como localizada, parecia se esconder ou se resguardar. No dia seguinte à caminhada, a passagem de uma locomotiva em comemoração às festas juninas pelos trilhos ferroviários que cortam o terreno – provocando o que Pedroso e Severien chamaram de "epifania" entre os jovens do Estelita – sugere uma ligação entre as duas ocupações, ambas situadas no trajeto do trem. A partir da ideia de "conectar os dois acampamentos", nasce o filme *À margem dos trilhos*.

Nele, ainda sobre tela preta, ouvimos um forró – gênero musical tipicamente nordestino – que dura alguns segundos. Até que uma imagem é introduzida: do lado esquerdo, a lateral esparramada de um trem, em cuja lataria lemos "Trem do forró", do lado direito um casal dança ao som do ritmo que batiza a locomotiva; ao fundo e, ao mesmo tempo, no centro da imagem, as duas torres conhecidas como "Torres Gêmeas". O primeiro plano do primeiro filme do nascente coletivo audiovisual do *Movimento Ocupe Estelita* mostra as torres que mobilizaram ativistas e cineastas anos antes. Mas não se trata apenas da presença, atrás das câmeras, de alguém que integrava o [*projetotorresgêmeas*] (Marcelo Pedroso) e decide filmar novamente os prédios, mas também de um alinhamento de interesses, da aproximação de debates, do retorno de motivos visuais que se articulam com argumentos da militância. Com a referência direta às torres – ainda que ao fundo do quadro, elas se destacam com a luz do sol, enquanto os corpos e objetos em primeiro plano ficam em contraluz –, temas como a verticalização e a irregularidade de grandes empreendimentos imobiliários na cidade se mantêm no horizonte de preocupações dos documentaristas.



Fig. 143 – Trem do forró e seus passageiros são filmados em primeiro plano, mas as Torres Gêmeas despontam no horizonte.

Se, num primeiro momento, a câmera estava posicionada entre os trilhos do trem, os seus supostos passageiros (dançantes) do lado direito e as Torres Gêmeas ao fundo, depois da inserção do título do filme ela já está na "garupa" do trem, ela mesma passageira, transportada. A "margem" anunciada no título não é de onde a câmera estabelece sua perspectiva, mas para onde irá voltar o seu olhar. Ouvimos, então, o depoimento de uma mulher, de quem, a exemplo do que acontecerá com todos os personagens, só se ouve a voz, sem que ela apareça em cena. Trata-se da ativista Cristina Gouvêa, ao lado de quem os documentaristas haviam percorrido o terreno dias antes – assim como os outros personagens, ela será identificada apenas nos créditos finais. O destino do Cais José Estelita e o *Projeto Novo Recife* são os assuntos de que trata Cristina. Na análise da urbanista, o Cais aparece como local estratégico no pensamento, planejamento e organização da cidade do Recife, articulado ao problema de moradia – que, em função do que representa em termos de privatização do espaço, ganha especial ênfase na entrevista.

O trem avança concomitante ao discurso, vemos imagens da área de acampamento da ocupação do Cais José Estelita. Os ocupantes se aglomeram às margens da locomotiva e observam sua passagem. Esse plano se interrompe para a exibição da imagem do *Projeto Novo Recife* (espécie de maquete virtual), que simula como se tornaria o terreno caso o projeto fosse implementado. A reflexão de Cristina Gouvêa prossegue, tratando agora de um problema que o cinema engajado nas lutas

urbanas em Recife abordou com especial ênfase (por exemplo, no trabalho do Coque Vive): a chamada "expulsão branca".<sup>162</sup> No trajeto do trem, passamos por debaixo de um viaduto e, não por acaso, o próximo depoente ouvido é Cleiton Barros, membro do *Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis* (NEIMFA), da *Rede Coque Vive* e do *Coque (R)existe*, todos atuantes na comunidade do Coque, permanentemente ameaçada pela especulação imobiliária.

Vemos as margens da avenida que liga a região do Cais José Estelita à Zona Sul da cidade. A câmera se volta para o interior do terreno, seguindo o percurso do trem, para documentar as ocupações mencionadas na entrevista, aquelas que costumam ser "escondidas", tratadas como "não-cidade". Cleiton reflete: "esse tipo de empreendimento que não considera as comunidades próximas, eles são recorrentes aqui na cidade (...) Eles costumam aumentar as barreiras: se a gente tem aqui as barreiras físicas marcadas, que aqui esse muro, quando a gente constrói coisas desse tipo, barreiras simbólicas crescem muito mais". Em meio ao seu depoimento, ele afirmava: "*O Novo Recife* repete, mais uma vez, essa história".



Fig. 144 e 145 – Câmera "atada" ao trem filma os limites que separam a avenida onde circulam os moradores da "cidade formal" e o acampamento da Vila Sul.

<sup>162</sup> Rivaldo Procópio, pesquisador, morador do Coque, membro do *Movimento Barreiras Invisíveis* e da *Rede Coque Vive*, costuma usar a metáfora do "prato de papa" (mingau, no popular de Pernambuco) para explicar o fenômeno: a tomada gradual do território das comunidades empobrecidas, num gesto semelhante ao de alguém que devora um prato pelas beiradas. Através de empreendimentos que, pouco a pouco, vão deslocando uma quantidade expressiva de famílias de moradores do local onde habitam há décadas.



Fig. 146 e 147 – A locomotiva avança e a ocupação se descortina aos nossos olhos.

Tanto Cleiton quanto Valdimarta Lino, ouvida na sequência e também moradora do Coque, demonstram notável articulação entre o relato de sua experiência pessoal e a reflexão sobre como processos historicamente situados se relacionam com processos mais amplos de tomada da cidade pelo capital imobiliário. As reflexões desses moradores ativistas e dos urbanistas engajados convergem, afinal: à semelhança do já mencionado diagnóstico feito por Ermínia Maricato (2014) de que a "terra é o nó", Valdimarta Lino explora em seu depoimento o problema da terra. O paradigma – os diferentes depoimentos insistem nisso – não pode ser o econômico (da especulação, das indenizações), mas sim o social (habitação social, moradia popular). Nesse sentido, enquanto prossegue essa espécie de longo *travelling* relativamente estático, porque impulsionado pelo movimento do trem, Cleiton relembra uma articulação muito presente no imaginário social das cidades, que conjuga, de maneira automática, pobreza e criminalidade.

A câmera abandona o trem e nos oferece outros olhares sobre os locais que filma. A mulher recostada em seu barraco, "trespassada" pelo trem da esquerda para a direita; este, cruzando a imagem entre o local onde a câmera se posiciona e a frente da casa dela, do lado de lá dos trilhos, permite-nos ver apenas partes do seu corpo a cada vez. Também uma tomada dos trilhos vazios rodeados por casas sugere, como um enunciado possível, que a locomotiva (do progresso?) passa, mas os problemas abordados pelo filme permanecerão. Uma espécie de contra-plano dessa tomada faz-nos divisar no horizonte, novamente, as Torres Gêmeas, que pontuam, assim, o início e o final do filme.





Fig. 148 – Câmera "desce" do trem e apanha outros pontos de vista da região de habitação popular filmada, um deles uma espécie de contraplano em que avistamos, mais uma vez, os espigões que compõem as torres gêmeas.

Um detalhe importante consta nos créditos: assinado por Marcelo Pedroso e Pedro Severien, o filme traz também a *hashtag* usada pelo movimento nas redes sociais e nas suas principais comunicações. Ora, Pedro Severien relata que essa primeira experiência, o primeiro filme realizado desde a ocupação, foi responsável justamente por lançá-lo para dentro do movimento – segundo o realizador, naquela circunstância ele não estava simplesmente contribuindo através de seu trabalho com o coletivo, mas "recebendo, sendo influenciado pelo movimento". Constata, assim, a importância de *À margem dos trilhos* em sua trajetória, pois, se no processo de produção elementos como a trilha sonora (que havia sido composta numa apresentação ao vivo na ocupação) demonstravam as "possibilidades de cooperação audiovisual surgidas durante a ocupação" (SEVERIEN, 2018, p.54), o filme tornou-se capaz de carregá-lo "(...) pra dentro não só da produção audiovisual, mas pra dentro da vivência política mesmo, da ação política". Um *traveling* que o faz mergulhar na luta, por assim dizer. Com isso, podemos afirmar que não somente a militância "direta" oferece um aprendizado a quem nela se insere, como nossa hipótese de trabalho permite ter em mente, mas também a luta com e pelas imagens revela potencial transformador dos sujeitos que dela participam, alimentando, por consequência, a luta dos movimentos em questão.



Em meio ao processo de realização de *À margem dos trilhos*, estruturava-se aos poucos a ocupação do Cais José Estelita – "(...) barracas, comidas, estrutura de energia, eletrodomésticos, lonas" (ANDRADE, LEMOS, LINS, 2014, p.144) chegavam por meio da mobilização para doações. Em 22 de maio,<sup>163</sup> dia seguinte à entrada no terreno, uma nota pública produzida pelos ocupantes era divulgada. Nela, os ativistas comemoravam o embargo da obra ordenado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), mas, em razão da validade de apenas cinco dias da decisão, prometiam permanecer acampados por tempo indeterminado. A condição para a desmobilização estava ligada ao atendimento de um conjunto de pontos de uma larga pauta negociada no interior do movimento, que envolvia reivindicações como a abertura dos portões do terreno, o direito de ir e vir dos ocupantes, a suspensão do alvará de demolição dos armazéns e do início das obras e a disposição das partes para uma reunião com o poder público e as empresas, que seguisse uma paridade de representação entre movimento e membros do consórcio.

A essas reivindicações mais imediatas e circunstâncias se articulavam mais três grandes demandas: a destinação de parte do projeto (ao menos 30%) para moradias populares, a discussão do projeto em audiência pública e, finalmente, a requalificação do espaço do Cais para uso misto, "que atenda às diversas camadas sociais com seus equipamentos artísticos e culturais, em seus estabelecimentos comerciais e conjuntos de habitações". A continuação da nota evocava a ideia de direito à cidade para justificar a luta em torno do Cais e explicava a disposição dos diversos grupos reunidos na ocupação: "Historicamente, não há qualquer direito que tenha sido cedido, mas conquistado na base da luta e contestação dos poderes hegemônicos. A nossa está aqui, no Cais".

Com efeito, se não perdemos de vista a inflexão propositiva que os movimentos recentes deram à noção de direito à cidade, as semanas que se seguiram ao início da ocupação e à redação da nota pública do movimento configuraram um pungente experimento coletivo com vistas a um uso efetivamente público do espaço do Cais. Durante a semana, os esforços se concentravam na execução de atividades de organização da ocupação (estrutura física, funcionamento interno, doações) e nas

---

<sup>163</sup> Na mesma data, à noite, o movimento conclamaria os apoiadores impossibilitados de comparecer pessoalmente à ocupação a realizarem um *tuitaço* em favor da luta, utilizando a *hashtag* #OcupeEstelita, a mesma usada nos créditos finais de *À margem dos trilhos*. Na publicação de *facebook*, podia-se ler: "sabemos o que a repercussão pública é capaz de fazer quando as vozes se manifestam".

discussões feitas em assembleia, normalmente realizadas à noite, tendo em vista as notícias e acontecimentos ocorridos ao longo do dia. Nos domingos, um grande *Ocupe* era realizado, nos moldes daqueles que ocorreram no decorrer de 2012 e 2013: atividades culturais (a presença do *Som na Rural*), debates, oficinas, aulões (sobre a disputa em torno do Cais, sobre o tema do direito à cidade), apresentações musicais (de artistas apoiadores como Otto, Karina Buhr, blocos carnavalescos como o *Eu acho é pouco*).

Destacamos, como indício e símbolo da importância das atividades audiovisuais para a luta, a realização do *#CineOcupe*, que em 7 de junho realizou uma edição dedicada aos filmes de Kleber Mendonça Filho, seguida de debate com a presença do diretor. Foram exibidos os filmes *Eletrodoméstica*, *Recife frio* e *Noite de sexta, manhã de sábado*. Também é importante registrar a exibição dos curtas *Velho Recife Novo* e *Desurbanismo #1* e *#2*, em 7 de junho, igualmente seguidos de debate com os realizadores. Naquelas semanas, estima-se uma circulação de dezenas de milhares de pessoas na região interna e externa do Cais José Estelita.

Durante esse período, os documentaristas engajados no movimento captaram algumas imagens, mas não as reuniram, de imediato, em nenhuma produção específica. Pedroso e Severien relatam que, por razões como o desconhecimento prévio de alguns grupos de pessoas entre si (eles próprios e os jovens ocupantes, por exemplo) e a resistência de muitos militantes em serem filmados, havia uma grande dificuldade de "abrir câmera" no interior do terreno: "Dentro do acampamento era sempre pisando em ovos", afirmam os realizadores. Tratava-se de uma medida de segurança assumida pelos militantes (que, caso filmados, poderiam ser reconhecidos e, eventualmente, perseguidos fora dali) e, ao mesmo tempo, de uma relutância em personalizar a participação no movimento (com a exposição de rostos individuais). Desse modo, os grandes ocupes realizados aos domingos, nos quais se constituía uma multidão praticamente indistinta de ocupantes e apoiadores, converteram-se em brechas para registrar as ações coletivas do movimento sem expor os seus integrantes. Com essas imagens, uma espécie de acervo foi sendo composto, que se revelaria útil após o processo de reintegração de posse que a ocupação viria a sofrer.

Pressionada pela ocupação física do terreno, a prefeitura do Recife decidiu criar uma instância de negociação em torno do projeto. Entidades e instituições (como o Conselho de Arquitetura e Urbanismo e a Universidade Federal de Pernambuco) foram chamadas a participar, juntamente com o movimento e o consórcio *Novo*

*Recife*. Araripe, Rafael e Varejão apontam que, além da "composição questionável", a prefeitura tentava se fazer passar por "'mediadora' do conflito, em uma posição de suposta neutralidade que a eximiria de culpa de ter aprovado um projeto ilegal e liberado a licença de demolição" (2016, p.301). O *Movimento Ocupe Estelita* e o consórcio *Novo Recife*, representando na composição montada lados diferentes do embate, foram autorizados a convidar, cada um, mais duas entidades, que fariam parte da elaboração de uma proposta de procedimentos para o projeto, visando, entre outras coisas, seu redesenho. Mas a assinatura do acordo (com o qual as entidades convidadas pelo movimento discordaram) trazia a reboque a possibilidade de acionamento da polícia militar para levar a cabo a desocupação do terreno, o que fez com que o movimento não concordasse com a proposta.<sup>164</sup>

A desconfiança do *Ocupe Estelita* em relação às reais intenções da prefeitura rapidamente se mostraria justificada. No dia do terceiro jogo da seleção brasileira na Copa do Mundo, 17 de junho de 2014, aproveitando-se do feriado na cidade e das atenções voltadas à partida, a reintegração seria realizada: às 5h15 da manhã o batalhão de choque da polícia militar invadia o terreno, em uma verdadeira operação de guerra, usando contra os ocupantes cassetetes, balas de borracha, spray de pimenta, chicotadas, cavalaria, fazendo intimidações e executando prisões, destruindo barracas e pertences dos ocupantes, desfazendo a estrutura que havia se organizado. As advogadas e advogados do movimento foram impedidos de entrar no local, enquanto os ocupantes foram impedidos de sair, restando acuados pela polícia: "o propósito não era, nem de longe, cumprir uma ordem judicial: era massacrar física e moralmente os

---

<sup>164</sup> A iminência da reintegração de posse era, aliás, uma realidade com a qual se convivia permanentemente. Apesar do reconhecimento da Justiça Federal da ilegalidade das obras e da sua suspensão imediata no dia seguinte à ocupação (a pedido do Ministério Público Federal de Pernambuco), no dia 29 de maio foi expedida uma ordem de reintegração, descrita pelo movimento como "violação direta do princípio do contraditório e inobservância dos preceitos legais aplicáveis" (ANDRADE, LEMOS, LINS, p. 147), e pelo MPF como monocrática. O Ministério Público, através da Procuradoria de Justiça, entrou então com um recurso para suspender a decisão, no dia 2 de junho. Contudo, os dias transcorriam e o recurso parecia ser ignorado pelo tribunal, o que abria espaço para que a medida acontecesse a qualquer momento. Diante disso, era preciso estar vigilante e atento a qualquer indício da execução da ordem, de modo a atender ao chamado de ajuda e comparecer imediatamente ao Cais, para proteger as pessoas, denunciar algum abuso, impedir a desmobilização. Se considerada a forma como em ocorrências recentes na cidade a polícia havia executado esse tipo de ordem (vide o caso da Vila Oliveira), a tendência era, efetivamente, a tentativa de entrada no terreno num momento em que a ocupação estivesse com o menor número de pessoas e talvez oferecesse menos resistência.

membros do Movimento Ocupe Estelita” (ANDRADE, LEMOS, LINS, 2014, p. 147).<sup>165</sup>

Por volta das 7h da manhã, com a reintegração no interior do terreno concluída, os ocupantes, expulsos e agredidos, se juntaram a um expressivo contingente de ativistas que se aglomeravam na parte externa do Cais para prestar apoio e auxílio a eles. Minutos adiante, a chegada de tratores das empreiteiras provocou a reação de alguns militantes e deu origem a uma nova investida repressiva da polícia. O batalhão de Choque do Estado promoveu, durante aquela manhã, uma sequência praticamente ininterrupta de ações violentas contra os integrantes do *Movimento Ocupe Estelita*: muitos foram violentados, baleados, feridos pelos estilhaços de bomba, recebendo spray de pimenta em seus olhos.<sup>166</sup>

Como relata Pedro Severien (2018), as imagens da violência perpetrada pela polícia naquela manhã, tomadas por diferentes pessoas, foram reunidas e montadas por Laíse Queiroz, sendo publicadas rapidamente sob o título de *Manhã de 17/06/14 no Estelita #OcupeEstelita*. Mas a violência prosseguiu também durante o turno da tarde, quando a "finalidade de acabar com o movimento" se evidenciava, ganhando uma espécie de "imagem-síntese": o ataque a uma assembleia constituída no calor da hora pelo movimento no gramado que fica em frente à entrada do terreno (ANDRADE, LEMOS, LINS, 2014). Muitos foram os relatos de perseguição e violência ao longo desse dia, um processo que durou até mais ou menos o pôr do sol. Realizadores e cinegrafistas ao mesmo tempo documentavam e buscavam escapar da repressão policial – constituindo o que Marcelo Pedroso chama de "câmera epidérmica" (que se confunde com o corpo do próprio cinegrafista) –, caso de Ernesto de Carvalho, que passou a colaborar a partir daí com os filmes do movimento. As imagens da violência policial durante a manhã, feitas por diferentes militantes, foram reunidas pelos documentaristas em um *pen drive* e somadas às imagens feitas pelos próprios realizadores durante a tarde. A urgência da situação fez com que terminassem uma montagem do material ainda durante a noite, originando o filme *Braço armado das empreiteiras*, publicado no dia seguinte nas redes sociais.

---

<sup>165</sup> Algumas imagens (que podem ser encontradas no *youtube*) registraram parte da ação policial no interior do terreno e também o tumulto que se estabeleceu na entrada, com o impedimento da atuação dos advogados e da saída pacífica dos ocupantes.

<sup>166</sup> Muitas fotografias associadas a relatos que, juntos, comprovam o uso desmedido da força pela polícia no dia podem ser encontradas no álbum da página de facebook do movimento.

No início de *Braço armado das empreiteiras*, o som direto das ruas invade a banda de áudio do filme, ainda sobre tela escura, e logo o título é inserido. Os gritos "Estelita!" e, especialmente, "abraçe o Estelita!" que escutamos contrastam com o que lemos: "Braço armado das empreiteiras". E a primeira imagem, da fileira do batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco, que circula em frente a uma aglomeração de pessoas, opõe visualmente – uns de um lado, outros do outro lado – aqueles que já representavam pólos de contraste na banda sonora: braços armados versus abraços no Estelita, policiais equipados para o enfrentamento versus ativistas pacíficos em defesa do Cais. Outros registros feitos por integrantes do *Ocupe Estelita* reportam a reintegração de posse conduzida pela polícia desde o começo da manhã de modo mais descritivo, encadeando acontecimentos. Em *Braço armado*, o que virá a primeiro plano é a atuação violenta da polícia contra o movimento e em prol das construtoras por trás do projeto *Novo Recife*.

Os ativistas, em protesto, entoam "Abrace o Estelita!" e fazem uma espécie de cordão humano em torno do terreno do Cais. Na cena seguinte, de mãos dadas, gritam "Ocupar! Resistir", um dos gritos de luta mais utilizados nas ações e protestos do movimento – que aparecerá com frequência também nos filmes, ecoando os slogans de mobilização coletiva. Como indicávamos no início do estudo, os filmes do *Movimento Ocupe Estelita* operam também na chave do reforço reiterativo de discursos já mobilizados pela militância, como forma de devolver a ela energias de luta que atravessaram sua própria realização (como testemunhava Pedro Severien após a realização de *À margem dos trilhos*). O cordão humano – pessoas de mãos dadas que conclamam a um grande abraço no Cais – vai circulando, como uma ciranda improvisada, e se ajustando à chegada de mais integrantes.<sup>167</sup>

O corte é seco para a ação da polícia – que atira balas de borracha contra os manifestantes e arremessa bombas em sua direção. A imagem seguinte irá expor, assim, o ponto de vista de muitos militantes, que corriam para escapar do ataque policial. Trata-se de um momento mencionado anteriormente, quando a entrada de tratores das empresas no interior do terreno provoca indignação dos militantes, o que, por sua vez, gera uma resposta repressiva da polícia. *Braço armados das empreiteiras* não está interessado em apresentar uma cronologia exata dos acontecimentos naquele

---

<sup>167</sup> O chamado em defesa do Cais, que acontecera na noite de 21 de maio, se repetiu nesse dia, através das redes sociais e contatos dos membros do movimento, fazendo com que mais e mais pessoas fossem ao local.

dia, mas em compilar sequências que façam o espectador ter uma dimensão da violência praticada pela polícia. Por isso, a cena seguinte, que mostra uma linha de escudos posicionando-se contra manifestantes que se sentam ao chão, para impedir o avanço da polícia, é montada depois da cena que acabo de mencionar, em que muitos militantes foram atingidos. Na realidade, a situação que colocou frente a frente manifestantes e batalhão de choque acontecera minutos antes.

Nela, vemos uma linha de escudos da polícia se organizar, do lado direito do plano, enquanto um grupo de ativistas se prostra diante dela, como forma de oferecer obstáculo à sua ação, guiados, de certo modo, por um deles, que grita: "Senta! Senta!". Os outros obedecem à ordem dada no calor da situação, de improviso, como método de resistência à conduta policial. No entanto, de trás da barreira de escudos ali montada, é disparado um longo jato de spray de pimenta, que atinge os olhos e corpos dos militantes que estavam mais à frente, sobretudo os daquele que gritara para os outros se sentarem. Um militante de um dos grupos que formavam o *Movimento Ocupe Estelita*, da Comissão Popular de Direitos Humanos (CPDH), entra em cena para retirar o atingido, que contrai as pálpebras buscando enxergar.



Fig. 149 – Momentos seguintes ao disparo de spray de pimenta feito pelo Batalhão de Choque contra os militantes.

Desenhava-se um estado de exceção no Cais, que repetia o que já era perceptível nas ações policiais em comunidades empobrecidas da cidade. Não só isso, mimetizava estratégias militares utilizadas na lida com movimentos sociais urbanos

nos últimos anos. O fato da ação se desenrolar exatamente no dia do terceiro jogo da seleção brasileira, feriado municipal decretado pela administração pública, não era uma casualidade, mas, sim, uma evidência da articulação entre representantes dos poderes públicos, grupos econômicos e forças policiais. Tal como sugerido no título do filme e para usar as palavras de Érico Andrade, Frida Lemos e Lina Cirne Lins (2014, p.147), a polícia mostrara "(...) a face coercitiva do capital".

Na sequência de *Braço armado*, a tropa de militares que atacara os manifestantes sentados se desvia do grupo e avança contra outro grupo de pessoas que se postara na avenida, com dificuldades de sustentar a faixa em que se lia "A cidade é nossa, ocupe-a", em razão do recuo forçado pela polícia. Um lado e outro ficam, mais uma vez, evidenciados nas imagens – uma luta que se materializava ali como de fato era em sua origem: uma luta territorial, por espaço. Ainda na avenida, a polícia realiza a prisão de uma manifestante<sup>168</sup> e produz uma nova onda de ataques, disparos de balas e bombas. Um conjunto de imagens das ações policiais, de diferentes câmeras e pontos de vista, na área do entorno do terreno, busca reforçar a ideia de uma violência ininterrupta e sistemática que caracterizou esse dia. As imagens conseguem mesmo, nos parece, sugerir que muitos manifestantes foram perseguidos e ficaram acuados (inúmeros relatos dão conta disso).

Apesar de tudo, de toda a violência denunciada no filme e da aparente dispersão provocada (intencionalmente, é claro) pela ação policial, o fim de *Braço armado* é povoado de gritos de protesto dos ativistas, que seguem entoando "Ocupar! Resistir". É a resistência, e não o triunfo da repressão, que, com esse gesto, se insinua. *Braço armado* foi postado ainda no dia 17 de junho no *Youtube* pelo canal pessoal de Pedro Severien e depois repostado por outro canal de um apoiador, somando, atualmente, mais de 30 mil visualizações. Também foi compartilhado na página do *Movimento Ocupe Estelita* e do grupo *Direitos Urbanos*, sendo espalhado através das redes de muitos militantes e apoiadores do movimento.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Não a vemos no filme, mas testemunhei a cena: a apoiadora havia parado seu carro impedindo o fluxo do trânsito, como forma de apoio ao movimento e, depois de algumas discussões, algemada à força pelos policiais.

<sup>169</sup> Cabe ressaltar que o *Ocupe Estelita*, na esteira do apoio das classes artísticas e do uso das redes sociais que viemos descrevendo desde o início do capítulo, sempre recebeu manifestações públicas de apoio. Durante os dias de ocupação, além dos artistas que realizaram apresentações no Cais, muitos outros de dentro e fora do Recife demonstraram apoio nos seus perfis pessoais, fosse em postagens com o uso da *hashtag* do movimento, fosse através de fotografias com a frase de ordem *Ocupe Estelita*, fosse na adoção da fotografia de perfil com a faixa-símbolo do movimento. Essa rede, cada vez mais expandida, foi fundamental para, a despeito do silêncio da mídia corporativa de Pernambuco, tornar o

Tendo realizado o vídeo-denúncia da violência policial, *Braço armado das empreiteiras*, ocorre aos cineastas aproveitarem as imagens que mostravam os modos pelos quais o movimento efetivou a ocupação do terreno, documentando a natureza do movimento e os tipos de ocupação pública defendidas por ele. As imagens produzidas nos grandes ocupes de domingo encontraram, com a reintegração de posse, uma utilidade prática, para além do registro da memória da ocupação. Se a ação direta de ocupar e o modo como ela se exercia era capaz de revelar, no presente, o que se desejava para o futuro do local, não deixa de ser sintomático que o título desse filme em gênese (*Ação e reação*) não simplesmente oponha a natureza das ações de militantes e policiais: ele as qualifica, estabelecendo a iniciativa da "ação" do lado do movimento.

*Ação e reação* é ainda mais curto que *Braço armado*, totalizando menos de três minutos de duração. A tentativa de uma comunicação rápida e direta das questões em jogo permanece no horizonte de intenções dos realizadores. De uma forma aberta e deliberadamente esquemática, o filme vai opor o *Ocupe Estelita* (com sua marca gráfica), com as atividades, sobretudo culturais, desenvolvidas durante os dias de ocupação da área interna do Cais, às construtoras integrantes do Consórcio Novo Recife e aos poderes públicos municipal e estadual (com suas respectivas marcas gráficas), por meio das imagens da ação violenta da polícia no dia de reintegração de posse. Uma trilha musical terna e branda sublinha nas imagens a tranquilidade e a comunhão experimentada por ocupantes e apoiadores do movimento nas atividades promovidas. Mas essa trilha musical é desviada por notas de apreensão e suspensão, talvez expectativa: daí serão inseridas as imagens da reintegração de posse, em som direto – disparos de tiros e, principalmente, explosão de bombas lançadas pela polícia, gritaria dos ativistas. De um lado, "Movimento Ocupe Estelita apresenta", de outro, "Moura Dubeaux, Queiroz Galvão Desenvolvimento Imobiliário, Estado de Pernambuco, Ara empreendimentos, GL empreendimentos e Prefeitura do Recife apresentam"; de um lado, imagens de um grupo de mulheres tocando maracatu, de outro, imagens da violência policial; de um lado, imagens da apresentação do bloco de carnaval "Eu acho é pouco", de outro, gritaria e prisão, e mais bombas; de um lado,

---

movimento conhecido nacional e internacionalmente (notícias foram veiculadas em *La republica*, *Le Monde*, *Al Jazira*, *El País*), colaborando para a divulgação dos materiais de comunicação e propaganda, aí incluídos os filmes.



ocupação política e cultural, que estabelece no presente o espaço efetivamente público que se deseja para o futuro da cidade como um todo; do outro, mais violência policial.



Fig. 150 e 151 – De um lado, a valorização da experiência de comunhão proporcionada pela ocupação tal como posta em prática pelo movimento.



Fig. 152 e 153 – Do outro, a exposição da violência empregada pela polícia contra o movimento.

A logomarca das empreiteiras vai se sucedendo em tela e um letreiro adiciona o conectivo "e", para evidenciar e enfatizar a aliança delas com os governos municipal e estadual, que deveriam representar os interesses públicos (e dos quais as logomarcas também são mostradas). Uma afirmação se segue, tomando esses agentes como sujeitos: "(...) são aliados político-eleitorais. Empreiteiras foram responsáveis por 60% das doações para o PSB na campanha de 2012". O som das bombas explodindo ecoa até o final dos créditos. *Ação e reação*, assinado por Pedro Severien e Marcelo Pedroso, foi postado por este último no seu canal de *Youtube* dois dias depois da reintegração de posse, em 19 de junho de 2014, e circulou amplamente nas redes sociais dos movimentos ligados à luta pelo Cais José Estelita, alcançando, atualmente, um total de mais de 10 mil visualizações.

Assim como as atividades desenvolvidas pelo *Movimento Ocupe Estelita* contrastavam com a violência da polícia no processo de expulsão dos ocupantes do terreno, o esforço de comunicação do movimento contrastava com a tímida cobertura

jornalística da imprensa pernambucana em relação à quebra dos protocolos de execução de ordens de reintegração de posse das Secretarias de Defesa Social e de Direitos Humanos, que visam garantir a desocupação pacífica e a integridade física dos ocupantes. Os próprios militantes iam se encarregando, portanto, desse trabalho de comunicação. Além das constantes postagens de textos e peças gráficas nas redes sociais e dos filmes produzidos, foi criada uma página de internet sobre os constrangimentos sofridos por jornalistas nas redações dos jornais locais,<sup>170</sup> impedidos de produzir e publicizar qualquer notícia sobre o *Movimento Ocupe Estelita*.

### 6.5 De dentro para fora: *Vida estelita*

O desfecho de *Braço armado das empreiteiras* – que, a despeito do caráter de denúncia da violência policial assumido no seu decorrer, optava por imprimir um tom de resistência (mencionávamos, por exemplo, os gritos de "Ocupar, resistir!") – sinalizou para algo que foi, efetivamente, realizado pelo movimento: a permanência da ocupação, dessa vez embaixo do viaduto Capitão Temudo, que faz vizinhança ao terreno do Cais. Na impossibilidade de seguir acampando no interior da área, ao lado das linhas férreas da antiga Rede Ferroviária Federal e dos grandes galpões que armazenavam açúcar, de onde foram arrancados, os militantes reorganizaram a ocupação do lado de fora, próximo à Avenida José Estelita, defronte a uma saída lateral do terreno (onde antes havia sido improvisada uma rota de circulação, pelo buraco de um muro).

Marcelo Pedroso e Pedro Severien contam que se encontravam até então, não raras vezes, numa espécie de encruzilhada. Próximos de membros do grupo *Direitos Urbanos*, mas não tão próximos, a princípio, dos ocupantes – que em muitos casos "sequer se conheciam entre si", como afirma Pedroso –, eles se viam em meio às

<sup>170</sup> A página foi batizada de "Cálice da imprensa pernambucana", numa referência à conhecida música de Chico Buarque que buscava driblar a censura para denunciar o próprio sistema de censura aos artistas instaurado pelos militares, na época da ditadura, e reuniu depoimentos dos próprios jornalistas, reproduzindo, sob anonimato (através de pseudônimos), situações ocorridas desde o momento da ocupação do terreno pelo movimento. No primeiro depoimento publicado na página, em 11 de junho de 2014, lemos: "No dia seguinte após o início da demolição do armazém do Estelita, fomos avisados logo cedo no jornal: 'Olha, não pode escrever sobre nada disso! Nada de Ocupe Estelita, Novo Recife, nada! A ordem é essa'". Algumas postagens depois, em 18 de junho, dia seguinte à reintegração de posse, podíamos ler: "O Ocupe Estelita se tornou um tabu no jornal onde trabalho". E mais adiante, uma semana depois, numa postagem de 25 de junho: "Não foi a única, mas foi, de longe, a censura mais cruel que sofri desde que comecei a trabalhar em redações", no que outro depoimento relatava: "Há uma censura velada", atribuindo-a a um direcionamento editorial determinado pelos donos dos jornais.

discussões sobre a preferência por uma atuação jurídico-institucional ou por uma atuação mais direta, discussão que parecia opor diferentes alas do movimento. No texto de Érico Andrade, Frida Lemos e Liana Cirne Lins (2014) a situação é descrita como um conflito "intergeracional" entre militantes que tendiam a uma discussão mais técnica sobre a disputa em torno do Cais (e não tinham necessariamente disposição ou disponibilidade para acampar no terreno) e militantes que, por outro lado, se inteiravam dos aspectos técnicos e históricos de algumas das discussões, mas possuíam enorme disposição para "emprestar" seus corpos à causa. Segundo Pedroso, os realizadores ficavam "(...) oscilando sempre entre essas duas matrizes": "simpatizando por ambas, buscando interlocução" – mas, sobretudo, "entendendo que eram duas forças complementares".

De um modo ou de outro, o momento de reintegração de posse, em que ambas as "matrizes" sofreram com a mesma violência, parece ter contribuído para fortalecer a coesão interna do movimento (como reconhecem os autores do texto citado acima), revertendo, como consequência, a resistência ao registro audiovisual que manifestavam alguns ocupantes, agora instalados do lado de fora. Pedro Severien destaca que "ter apanhado junto teve um efeito de ligação"; para o realizador, "se havia essa resistência à presença das câmeras que tavam construindo narrativas ali, nesse momento, pelo menos com a gente, se dissipou". Não por acaso, veremos que *Vida Estelita*,<sup>171</sup> filme possibilitado por essa aproximação entre os realizadores e os jovens ocupantes, foi o primeiro a ser publicado através do canal de *Youtube* do *Movimento Ocupe Estelita* (não mais pelos canais pessoais dos realizadores).

Um convite de Ednéia Alcântara conduziu os realizadores à primeira oportunidade de colher depoimentos dos ocupantes, circunstância que deu origem a *Vida Estelita*. Pesquisadora do tema da resiliência em movimentos sociais, Ednéia já mantinha uma espécie de grupo focal com militantes acampados no interior do terreno do Cais. Mas os registros feitos por ela se resumiam à gravação de áudio das conversas. O convite feito aos realizadores consistia em aproveitar esse grupo e, dessa vez, propor um registro também de imagens, convite que foi aceito por Pedroso e Severien. Mais do que oferecer um simples contexto prévio de realização do filme,

---

<sup>171</sup> Se considerássemos a cronologia exata dos filmes, *Vida Estelita* seria analisado apenas depois de *Ocupar, resistir, avançar*, pois a ocupação da prefeitura que motivou a realização deste filme aconteceu antes do término da produção de *Vida Estelita*. Porém, como já explicitado, seguimos uma linha do tempo do conflito que permite relacionar filmes a acontecimentos da luta, o que nos faz posicionar *Ocupar, resistir, avançar* junto a outros filmes que tratam do processo de negociação e redesenho do projeto junto à prefeitura.

tais circunstâncias, no entanto, foram fundamentais na forma que o filme veio a assumir. O formato da roda já era utilizado na interação com os ocupantes, que ficaram à vontade para se dispor no gramado situado em frente ao acampamento, e as preocupações de Severien com a captação de áudio (os realizadores dispunham apenas de um único microfone manual) foram solucionadas pelos próprios depoentes, que sugeriram passar o equipamento "de mão em mão". Assim, *Vida Estelita* apresenta, de saída, uma mise-en-scène radicalmente diferente daquela combativa, marcante em várias operações e motivos fílmicos presentes nos vídeos anteriores.

As inscrições poéticas gravadas num tecido estendido nas dependências da (nova) ocupação, presentes no primeiro plano do filme, já sinalizam para essa diferença de abordagem. As palavras "Amor", "resistir" e "transformar" se destacam. O verbo "resistir", que se faz presente com frequência nos filmes do movimento, agora aparece articulado visualmente, pela montagem, a verbos que sugerem outras dimensões da resistência – afetivas, subjetivas, poéticas talvez. A pergunta por detrás do que dizem inicialmente os jovens que depõem em cena (não incorporada à montagem) parece ser, mais ou menos: como a cidade incide sobre a subjetividade de pessoas que expressam formas de vida contra-hegemônicas?

Como resposta concreta a isso, a ocupação aparece como lugar de encontro e acolhimento, comunidade provisória na qual é possível afirmar-se individualmente e participar das escolhas coletivas. Encontro, acolhimento, troca e partilha entre pessoas pertencentes a diferentes classes e grupos sociais, que se organizam em torno de uma pauta comum. Exemplo de alguns jovens estudantes que ingressaram na universidade por meio de cotas, mas que só foram encontrar na ocupação um ambiente e pessoas com quem dialogar fora dos limites do campus. *Vida Estelita* parece lapidar, na versão do *Ocupe Estelita*, a hipótese de fundo válida para todos os casos estudados até aqui (mas experimentado de forma singular a cada vez): de que a luta transforma e é capaz mesmo de "produzir" (refundar, reconstituir) os sujeitos que dela participam.

São mostradas mais algumas inscrições, dessa vez de slogans reivindicatórios mobilizados com frequência pelo movimento, como "O urbanista do Recife é o capital" e "Aqui não é Dubai". Ao mesmo tempo, legendas informam sobre a remoção da ocupação da área interna do Cais e sua posterior instalação no terreno circunvizinho, sob um viaduto. Barracas, bicicletas, jardins: de fato, outras formas de vida que parecem não caber na cidade – que por ela são barradas ou dificultadas –, aqui ganham espaço de expressão. Se o filme nos mostra o acampamento em seus

detalhes, parece querer remetê-lo à ideia de uma habitação verdadeiramente comunitária, fora dos limites dos muros dos condomínios; se se detém para filmar também bicicletas, parece querer dizer que esse meio de transporte é tornado invisível em detrimento do protagonismo do transporte massivo por automóveis; se exhibe jardins, parece lembrar que estes costumam ser substituídos por concreto.



Fig. 154 e 155 – Acampamento e jardins em frente à ocupação montada sob o viaduto Capitão Temudo.



Fig. 156 e 157 – Plano aberto da ocupação, com faixas e barracas em evidência, e plano aproximado que mostra uma bicicleta recostada ao lado da placa de entrada do local.

Sobre a dimensão de partilha e, ao mesmo tempo, fundação de novas formas de convivência experimentada na ocupação, Cristina Teixeira de Melo afirma:

*Vida Estelita* eterniza em som e imagem as memórias, o jeito de viver e construir um comum daquela comunidade. Nesse contexto, o filme exhibe cenas de gente acampada, de pessoas ajudando umas às outras a montar novas barracas no terreno do acampamento, gente arrumando e varrendo o local, pés descalços no chão batido, mãos cozinhando, cartazes indicando a hora das refeições, uma bicicleta recostada num canto, roupas e faixas penduradas por trás de uma placa onde está escrito “Vila Estelita”. Tudo isso são signos de uma “Vida Estelita”. Nesse sentido, o título do vídeo é muito feliz a medida que traduz o anseio por novas formas de viver que permeia a fala dos entrevistados, uma vida coletiva, partilhada (MELO, 2016, p.70).

Por outro lado e ao mesmo tempo, a vida na ocupação, ao modo *Estelita*, se aproxima da vida em comunidades empobrecidas – de onde vêm muitos desses ocupantes –, seja pela familiaridade com a repressão policial, seja pela condição de criminalização. Estado de exceção experimentado pelas comunidades, estado de exceção passível de ser instaurado também em uma ocupação indesejável para os poderes instituídos. Talvez por isso, enunciam-se como vidas e corpos dispostos a pagar o preço por uma experiência efetivamente coletiva, não usual, de cidade. Pagar o preço não só da suspensão da vida cotidiana, mas também da ameaça, da perseguição, da violência. Não por acaso, vemos a bandeira do estado de Pernambuco manchada de vermelho (simbolizando, é provável, sangue) e, em seguida, articulando-se a ela, a inscrição: "Nossos sonhos são à prova de bala". Sonhos de cidade, "desejos de cidade" – como já indicava o nome de um dos grupos formados nas redes sociais em Recife no início da década, do qual participavam muitos dos que viriam a integrar o *Movimento Ocupe Estelita*.

Temos assim uma roda de conversa em que individualidades expressam singularidades em aliança, reunidas sob um horizonte comungado. Nesse formato, não se conversa diretamente entre si; contudo, uma cumplicidade entre os depoimentos revela uma conversação indireta permanentemente ativa, que jamais se desconecta do plano comum de experiências, ao modo de um laço (na imagem emprestada de Jean-Luc Nancy, já mencionada a propósito da produção audiovisual engajada de Recife) que passa por dentro e por fora de um tecido comum. Assentada na *mise-en-scène*, essa operação se materializa na decupagem filmica, alternando entre planos aproximados e planos de conjunto, criando um esquema visual para a relação entre as singularidades e sua articulação coletiva. A lógica seguida, portanto, não é linear ou progressiva, vertical ou hierárquica, mas circular: como o microfone que circula de mão em mão, a conversa vai e volta, avança em vivências específicas, volta em perspectivas compartilhadas, caminha em diferentes direções do mesmo terreno, sem que alguém assuma uma posição privilegiada de fala ou de conhecimento sobre os assuntos e experiências tratadas.



Fig. 158 – A mise-en-scène da conversa em círculo e sua articulação constroem uma ideia de partilha que está na base da própria experiência da ocupação.

Uma afirmação feita em meio a tal dinâmica circular sugere um devir coletivo: "Tá surgindo uma nova geração que vai mudar a sociedade como um todo partindo das cidades". Em *Vida Estelita*, afinal, a recusa ao modelo de cidade que vem sendo desenvolvido no Recife não aparece necessariamente através da exposição crítica desse modelo, mas da afirmação de um modo de vida diverso: a lógica dos prédios, condomínios e muros correspondendo a uma subjetividade privatizante, versus a lógica da rua, dos espaços públicos e da abertura, correspondendo a uma subjetividade abrangente, multiplicada.

As imagens das cercas e seguranças do terreno do Cais (que irão retornar em *Audiência Pública?*) reforçam essa ideia, fazendo uma conexão sutil entre a exposição crítica do modelo de desenvolvimento urbano presente nos outros filmes e a afirmação de outros modos de vida que as subjetividades em *Vida Estelita* delineiam. As torres gêmeas reaparecem – o modelo "de cima pra baixo" de cidade: verticaliza-se, mas, por enquanto, ainda não nessa enorme área verde no Centro, dizem as imagens. Os créditos finais mencionam os *Ocupes* ao redor do mundo e incluem Ednéia Alcântara como uma das realizadoras do filme – além de Ernesto de Carvalho, que já havia contribuído com imagens para *Braço armado das empreiteiras* e passara a colaborar permanentemente com a produção audiovisual do movimento.



Ainda que encontremos em *Vida Estelita* ricos depoimentos que apontam para questões fundamentais (não só sobre a luta específica em torno do Cais, mas também para a experiência de vida urbana na cidade do Recife atualmente), os realizadores afirmam que a conversa real, *in loco*, com tudo que ela permitiu discutir e vislumbrar, ultrapassou o que o filme pôde expressar: "a experiência da conversa foi muito mais potente que o filme", afirma Pedro Severien. Marcelo Pedroso explica o motivo: "a experiência do filme tá aquém da experiência da conversa porque a gente teve que recuar no caráter libertário das falas". Segundo os realizadores, a vivência da ocupação trouxe a muitos daqueles jovens a oportunidade de fruir de maneira radical outra experiência de cidade, o que veio junto, não raras vezes, com a possibilidade de experimentações individuais ligadas à sexualidade, ao uso de drogas, entre outros. Cristina Teixeira de Melo discorre sobre o dilema:

Familiarizados com o poder que uma imagem tem de atuar contra ou a favor de alguém, sabendo da inevitável extinção do acampamento e, conseqüentemente, da volta de todos aqueles jovens aos seus respectivos cotidianos, os realizadores demonstraram preocupação com uma possível hiperexposição dos personagens. A solução foi "cortar na carne" e não ir tão a fundo nos modos de vidas que ali estavam sendo reivindicados e experienciados. A preocupação ética fez com que os sujeitos filmados fossem resguardados (MELO, 2016, pp. 61-62).

Pela dificuldade ética dessa exposição, pelo delicado manejo dos depoimentos, *Vida Estelita* se tornou o único filme que foi exibido para o movimento em processo de montagem – não propriamente em assembleia, mas para o grupo focal que participara das entrevistas. O interessante desse processo parece ter sido o modo peculiar como os realizadores equilibraram as discussões internas ao movimento, nas quais estavam envolvidos, com a necessidade de comunicar para fora dele. Segundo Severien, no caso específico da reunião para assistir e discutir *Vida Estelita*, os membros do coletivo audiovisual foram "dispostos a ouvir", mas também "dispostos a defender (...) o caminho que estávamos trilhando", no que completa: "A gente nunca colocou filme em assembleia, pra assembleia decidir, não. A gente tomou a decisão por construir narrativas conscientes do que tava sendo discutido em assembleia, o que é bem diferente".

Com trajetória pregressa no campo do cinema, tanto ficcional quanto documental, nas circunstâncias experimentadas junto ao *Movimento Ocupe Estelita*,



os realizadores se viam confrontados constantemente com o que identificam como sendo uma dimensão autoral das produções, "o filme que a gente queria fazer e o filme que precisa ser feito naquele momento enquanto um filme militante". Tal tensão produtiva atravessava a escolha por realizar um determinado filme, em detrimento de outras propostas, e o processo de produção do mesmo, fazendo o "espaço autoral" conviver com a necessidade de assumir as produções como peças de propaganda do movimento, de persuasão de setores contrários ao movimento no debate público recifense, de pensamento sobre o que publicar e o que permanecer sem publicidade.

A propósito do processo singular de montagem de *Vida Estelita*, Marcelo Pedroso faz ainda uma significativa conexão entre seu percurso como realizador no campo do documentário e a experiência de participar da "guerra midiática" que a luta do *Movimento Ocupe Estelita* implicava:

(...) meu entendimento de cinema é esse: o que se elege pra ser visto e o que se elege pra não ser visto, o que entra na visibilidade, o que se subtrai da visibilidade. O que a gente tava fazendo lá era o tempo todo isso: o que tá dentro, o que tá fora. O que, em estando dentro, tem que ir pra fora, e o que deve permanecer lá. O que deve vir ao comum da cidade. Entendendo isso taticamente. No caso do *Vida Estelita*, se fosse um documentário autoral nosso, a gente queria todo aquele debate, mas enquanto militantes que tavam implicados pelo processo a gente entrava como fator de filtro.

Ao complementar a reflexão de Pedroso (ainda na conversa conduzida por Cristina Teixeira em 2014), Pedro Severien tanto aponta os dilemas sobre o que tornar visível e o que manter resguardado no processo de elaboração de *Vida Estelita*, quanto revela a existência de uma marca de continuidade nesse processo de mútua afetação entre audiovisual e militância em Recife que viemos apontando ao longo do estudo. Trata-se, nos parece, de um dado fundamental para entendermos a participação e caracterizarmos o trabalho do coletivo audiovisual que colaborou com o *Movimento Ocupe Estelita*.

A gente tentava também influenciar, ou seja, colocar um pouco de conteúdo nas lacunas. Em alguns momentos, o *Vida Estelita*, por exemplo, ele serviria para dar uma espécie de ânimo coletivo trabalhando sobre a ideia de um imaginário. 'Galera, a gente pensa isso aqui ó. Vamo se lembrar disso pra gente se manter unido e pra gente ter uma espécie de tranquilidade e harmonia para as próximas broncas que vão vir'. Então eram filmes que propunham também uma comunicação interna. Não só pra sociedade.

Segundo Marcelo Pedroso, a comunicação interna embutida em *Vida Estelita* (ao modo de um documento das "subjetividades políticas em devir", como define Cristina Teixeira em seu texto sobre o filme) também se fez notável em outro filme do coletivo, *Ocupar, resistir, avançar*. No entanto, nessa produção, embora objetivando o mesmo efeito de "ânimo" que fazia parte das intenções de *Vida Estelita*, aqui os caminhos narrativos que levam a esse efeito mudam substancialmente, como veremos. *Vida Estelita* também circulou nas redes sociais do movimento, em duas versões (uma em português, outra com legendas em inglês), alcançando, atualmente, mais de 5 mil visualizações.

#### **6.6 Tentativas de diálogo: *Ocupar: resistir, avançar, Audiência Pública?* e *Novo Recife - redesenho de uma mentira***

Sem perder de vista a linha do tempo estabelecida por Araripe, Rafael e Varejão (2016), chegamos ao período do conflito que corresponde às reiteradas tentativas do movimento de dialogar com a prefeitura – interferir sobre as discussões, ter representatividade nas negociações, participar do redesenho do projeto –, período que se segue à reintegração de posse e à instalação do acampamento na área externa do Cais. Podemos dizer, com os autores citados, que, à expulsão dos ocupantes da área interna do terreno, seguiu-se uma "perda de interesse em negociar" (p. 303) por parte do órgão municipal, na direção oposta ao que o documento de procedimentos elaborado com sua mediação poderia sugerir. Entre atos, debates e reuniões sobre o *Projeto Novo Recife*, ao longo do segundo semestre de 2014, o *Movimento Ocupe Estelita* realiza três filmes: *Ocupar: resistir, avançar, Audiência Pública?* e *Novo Recife - redesenho de uma mentira*.

A falta de disposição da prefeitura em dialogar lançou o movimento em mais uma tarefa de enfrentamento, "(...) outra ação direta para forçar um novo espaço de negociações: a ocupação do edifício sede da prefeitura" (2016, pp. 303-304). Sem desfazer o acampamento vizinho ao Cais, o *Movimento Ocupe Estelita* organizou uma ocupação temporária no saguão de entrada da Prefeitura do Recife, entre os dias 30 de junho e 1 de julho de 2014. Naquela manhã do final de junho, os militantes se misturavam aos transeuntes do prédio, fingindo-se meros cidadãos preocupados, como os outros, em resolver alguma demanda nas repartições públicas ali situadas. Por volta das 9h, o grito de luta do movimento, entoado coletivamente, rompeu o

burburinho da circulação de pessoas: "Não demorou para que as barracas começassem a sair das bolsas, instrumentos musicais aparecessem e o desejo de ocupar a prefeitura se tornasse realidade (...)", contam Érico Andrade, Frida Lemos e Liana Cirne (2014, p. 152).

*Ocupar, resistir, avançar* tem início com um letreiro que nos informa a respeito da ocupação da prefeitura e do seu curto período de duração. Porém, em vez da ocupação no seu desenrolar, a primeira imagem do filme nos mostra, em um plano aberto, o saguão esvaziado do órgão público. O desencontro entre o que o letreiro informa e a imagem do espaço, que não nos permite confirmar o que havia sido anunciado, dá pistas sobre o jogo temporal por meio do qual o filme é tramado. Assim, um movimento de câmera nos desloca para uma assembleia de rua do lado de fora da Prefeitura, em que vemos os militantes concentrados. Essa cena pública constituirá o eixo narrativo do filme. No momento em que somos introduzidos a ela, a palavra está com Cristina Gouvêa, urbanista integrante do *Direitos Urbanos* e do *Movimento Ocupe Estelita*, que explica, justamente, porque o movimento desocupara a prefeitura (saguão esvaziado) e um acordo fora feito.



Fig. 159 – Assembleia em plena rua em frente da prefeitura do Recife, realizada ao fim de dois dias de ocupação no prédio do órgão municipal.

Se o problema do diálogo com a prefeitura está no cerne do acontecimento filmado, está igualmente no centro de interesses de *Ocupar, resistir, avançar*. Mas se esse diálogo foi negado e os militantes obrigados a desocupar o prédio (como informa

Cristina), num acordo feito à revelia do movimento, é preciso inverter a cronologia do próprio acontecimento: partir do cenário vazio para o ocupado. Essa lógica, que estrutura a montagem do filme, não significa, apenas, sair da imagem do saguão esvaziado diretamente para a cena da assembleia, mas também mostrar, num recuo, registros da montagem de barracas no espaço e imagens do decorrer da ocupação, ou, num salto, trechos da passeata que encerrou a jornada de luta (no dia 1 de julho).

Trata-se, efetivamente, de tomar a assembleia como centro para jogar com a ordenação dos fatos, de modo que a narrativa jamais caminhe para um desfecho desmobilizador. Com isso, *Ocupar, resistir, avançar* ensaia uma alternância entre a cena lapidar da assembleia de rua, improvisada em frente ao prédio da prefeitura, e imagens que dão conta das ações diretas do movimento a partir da ocupação do espaço interno do prédio público, iniciada no dia anterior. Nesse sentido, o pequeno *flashback* com a montagem de barracas no espaço visa valorizar os fatos ocorridos naquelas aproximadamente 24 horas em que o movimento ocupou o prédio, e o salto para a passeata visa reverberar as energias de resistência e enfrentamento emanadas pelos militantes.

Nesse jogo de alternância, testemunhamos o tenso diálogo entre membros do *Ocupe Estelita* e o representante enviado pela prefeitura para reportar ao movimento as deliberações do prefeito. Este é cobrado pelos militantes, que se aglomeram ao seu redor pedindo explicações para as negativas ao diálogo pela prefeitura. Na sequência, vemos uma entrevista oferecida pelo representante a veículos de imprensa, notadamente à televisão local filiada da Rede Globo. À pergunta da repórter sobre o real motivo do poder municipal não sentar para negociar com o movimento, uma explicação suficientemente convincente não é apresentada. Assim, os discursos feitos em assembleia (mantendo-se em conexão com cenas de ação direta como essa) remetem a tal "lacuna" de diálogo, deixada sem resposta pelo representante do poder público.

Liana Cirne Lins, advogada integrante do *Ocupe Estelita*, enfatiza o fato do prefeito não ter aceitado assinar um documento com pontos acordados na reunião de seu secretário com militantes, ocorrida durante o dia anterior. Ela ecoa o discurso de Cristina Gouvêa, que abre o filme e reaparece ao longo dele, urbanista que afirma, sob a lembrança da recente violência policial praticada no dia da reintegração de posse: "A negação do diálogo é uma porrada mais forte do que a porrada da polícia". Cristina estava entre aqueles que dormiam no acampamento e foram retirados à força pelo

efetivo do Batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco. Essa espécie de marca viva era evocada para ser posta em relação com os novos acontecimentos da luta: a ausência de negociação real correspondia a uma violência, uma violência simbólica comparável àquela experimentada fisicamente na expulsão do terreno. A militante manifesta uma consciência: uma e outra ação se articulam, com o mesmo objetivo de fundo, desmobilizar o movimento.

Aliás, uma nova ordem de reintegração de posse havia sido expedida contra o *Ocupe Estelita*, dessa vez para retirar o movimento do prédio da prefeitura (ainda que este seja um espaço público e não "privado" como o Cais). Uma longa deliberação durante a noite/madrugada do dia 30 de junho levou o movimento a decidir por uma espécie de "caminho do meio" (entre desfazer a ocupação e perpetuá-la): sair pacificamente no momento em que o batalhão da polícia chegasse para executar a ordem de reintegração. Assim, não só se evitaria uma nova "marca" coletiva de violência física e simbólica, como a situação poderia ser revertida para gerar publicidade em torno da causa – o que Pedro Severien classificou de "exposição cênica" da situação: estaria evidente que, enquanto a prefeitura não se dispunha ao diálogo, a polícia se dispunha a reprimir, mais uma vez, o movimento.

A estrutura em idas e vindas temporais (do vazio para as ações diretas) e o esforço em revelar e afastar qualquer sentido que abalasse a mobilização do movimento (o discurso de Cristina Gouvêa e a passeata de desfecho) ganham aqui uma justificativa concreta. Apesar dessa "exposição cênica" ter sido levada a cabo (através da assembleia de rua e da passeata que a sucedeu), Pedroso e Severien relatam que a impossibilidade de dialogar com a prefeitura e a posterior decisão de expulsão do prédio produziram um clima de derrota para muitos militantes. Percebendo essa atmosfera, os realizadores (contando, dessa vez, não apenas com Ernesto de Carvalho, mas também com o trabalho de Luís Henrique Leal) decidem, com o filme, "injetar ânimo na militância": "não era pra dar recado pra fora, era pra dentro", segundo as palavras de Pedroso. Ao modo do que ocorrera em *Vida Estelita*, mas aqui não explorando tanto a relação de identificação subjetiva com o movimento, a partilha de uma experiência comum, e sim a capacidade de ação do mesmo.

A escolha da última cena do filme, em que os militantes saem em passeata, é, portanto, bastante significativa. Além do sentido de encadeamento, o modo encontrado pelos documentaristas para filmá-la, dando ênfase a alguns aspectos da interação com os militantes, também são reveladores, reforçando a leitura aqui

sugerida. O primeiro desses aspectos é o registro do tradicional grito de luta do movimento (Ocupar! Resistir!), que mobiliza todos os militantes numa espécie de jogo de grito e resposta. Ele funciona como disparador da passeata e, ao mesmo tempo, ponto de partida fundamental da cena. O segundo se refere à posição da câmera na relação com os corpos dos militantes, quando estes seguem em frente, caminhando. Num gesto prático e simbólico de conclamação à continuidade da luta, o cinegrafista se posta em sentido contrário aos manifestantes, que avançam, deixando-se ultrapassar por eles, fazendo o filme se encerrar entre os corpos em protesto dos integrantes do movimento.



Fig. 160 – Câmera deixa-se ultrapassar pela passeata que encerra a jornada de lutas diante da prefeitura e o próprio filme, ficando entre os corpos dos militantes em protesto.

Pedro Severien lembra que, embora muitos meios de comunicação tenham feito a cobertura da ocupação na prefeitura (como pudemos perceber através das imagens do próprio filme), a caminhada final não foi registrada por nenhum veículo de imprensa. Se o acontecimento da passeata já aportava importantes sentidos para o movimento e, potencialmente, para o filme a se construir, sua invisibilização midiática colaborou para a inclusão na montagem, reforçando para o coletivo audiovisual a tarefa de operar "onde a mídia corporativa apagava", de "colocar na luz o que não tava sendo dito, sendo visto". De certa forma, são esforços semelhantes àqueles empregados nos filmes seguintes do movimento, *Audiência Pública?* e *Novo Recife - redesenho de uma mentira*. À tentativa da prefeitura de construir um

simulacro de diálogo, forjando mecanismos de participação, os cineastas parecem responder com filmes que, na *mise-en-scène* (performando em cena) e na montagem (remontando tempos), se empenham em revelar o caráter farsesco dos debates e negociações mediadas pelo órgão público.

Antes da realização de novas produções, no entanto, o *Movimento Ocupe Estelita* experimentou importantes deslocamentos. A despeito dos shows (como do *rapper* Criolo, que compôs uma música para o movimento) que reuniam milhares de pessoas na praça Abelardo Rijo, em frente ao acampamento, dos apoios públicos (cantores, atrizes e intelectuais nacionalmente conhecidos como Lenine, Leticia Sabatella e Jean Willys), do prosseguimento de atividades culturais (apresentações artísticas, mostras de fotografias), oficinas (sobre iniciação ao audiovisual, saúde, reciclagem, maracatu), aulões e conversas coletivas (sobre comunicação pública, movimentos populares, sobre o direito à cidade, luta pelo Estelita e o *Projeto Novo Recife*), no dia 10 de julho de 2014, o coletivo emitia uma nota comunicando a desestruturação da ocupação sob o viaduto Capitão Temudo. Mas, apesar da pressão discursiva (através de propagandas e notícias negativas na mídia local) e física (os ataques direcionados à ocupação continuavam acontecendo) que tinham provocado a decisão (junto ao desgaste natural de 50 dias de ocupação), o movimento proclamava o sucesso das ações e apontava para sua continuidade:

A ocupação, que teve como objetivo inicial a proteção do espaço contra os atos iminentes de demolição, manteve-se resistente, e ampliou-se para um convite à cidade para discutir o projeto “Novo Recife”, e a destinação do espaço urbano. Não há dúvidas de que os objetivos da ocupação foram alcançados: hoje a cidade e o mundo discutem o Cais José Estelita; a cidade e o mundo discutem o Recife. Apesar de todos os desafios de conduzir um movimento custeado apenas por autogestão popular, que enfrenta um projeto bilionário e uma estrutura perversa de poder que mescla interesses empresariais e governamentais indistintamente e de forma antiética, e de ter que lidar com grupos que promovem discursos e atos de incitação ao ódio e à violência contra as/os militantes, após 50 dias de ocupação, o movimento #OcupeEstelita propõe uma nova forma de ocupar a área do Cais e do Recife.

Em resumo, a proposta para a continuidade consistia em "investir nas atividades em outros lugares da cidade, assimilando avanços da mobilização e da metodologia de ação alcançados após o período de ocupação" (ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, 2016, p. 304), enfatizando-se as atividades *políticas, educativas e*

*culturais*. Com efeito, os eventos organizados por diferentes alas do movimento se proliferaram na cidade e até mesmo fora dela: uma assembléia aberta no Parque 13 de maio (um dos mais importantes da cidade, localizado na região central), um aulão sobre a disputa em torno do Cais no Parque da Jaqueira (zona norte da cidade) e um aulão-assembleia no Parque Dona Lindu (Zona Sul), além de uma série de debates na Praça São Salvador (no Rio de Janeiro), inclusive com exibição de vídeos. A colaboração das atividades audiovisuais nas ações de luta prosseguia (não só no exemplo da sessão no Rio de Janeiro): no dia 11 de agosto, o Cinema da Fundação Joaquim Nabuco (um dos mais importantes e tradicionais espaços de exibição do Recife) promovia uma sessão de filmes sobre o *Ocupe Estelita*, na qual as produções realizadas pelo coletivo audiovisual aqui estudado foram exibidas.

Mas, já na semana seguinte à nota pública, apresentava-se o primeiro grande desafio de mobilização pós-ocupação: a audiência pública do *Projeto Novo Recife*. No dia 4 de julho, uma reunião técnica definira que o Instituto Pelópidas Silveira, ligado à prefeitura, apresentaria propostas que guiarão novas diretrizes para o redesenho do projeto. Entidades que já haviam participado de algumas das reuniões, como a Ordem de Advogados do Brasil (OAB), foram então convidadas para o evento que aconteceria no dia 17 daquele mês. O consórcio, que havia declarado para o Jornal do Comércio, através de seu representante Eduardo Moura, ter a intenção de "ouvir o que a sociedade tem a dizer", num "espírito" de "diálogo e entendimento", no entanto, organizou caravanas compostas por moradores do Coque que desconheciam a natureza do projeto, acordando gratificações pessoais para que eles manifestassem apoio ao empreendimento. A estratégia foi detectada ainda no início do dia pelos membros do movimento, que chegavam cedo para conseguir lugar no pequeno auditório da Faculdade Frassinetti do Recife (Fafire), no bairro da Boavista.

A abertura de *Audiência Pública?* coloca lado a lado imagens da periferia do Recife e imagens da propaganda publicitária feita pelas construtoras. A tela dividida opõe crianças brincando (justamente) na comunidade do Coque e os arranha-céus (vinte torres de quarenta andares aproximadamente), tal como projetados pelas empreiteiras do projeto *Novo Recife*. Uma forma de ocupar dá lugar a outra, na montagem proposta, a experiência popular no espaço público dando lugar ao empreendimento de luxo. Trata-se de uma ênfase na oposição e no antagonismo entre os atores envolvidos na luta em torno do Cais e as vivências de cidade que o empreendimento imobiliário produz, aposta já trabalhada em documentários



anteriores, como *Ação e reação* e mesmo antes da ocupação, em *Velho Recife Novo*. Aqui, seus termos são repostos para introduzir a pergunta objetiva: "quem poderá morar no Novo Recife?". A forma da indagação é fundamental para o filme, que irá se revelar, aos poucos, como uma espécie de filme-indagação: seus diversos procedimentos caminham no sentido de desconstruir a aparência imediata dos acontecimentos filmados (a audiência, a participação popular, os conflitos entre as partes) e os discursos que os animam.

Migramos para uma breve sequência de fotografias antigas do centro do Recife. Ela parece dialogar de perto com o uso de arquivos, tal como praticado nos curtas do coletivo *Contravento*, em que a história da urbanização do Recife é contada como sendo a de um fechamento cada vez mais incisivo dos espaços públicos de convivência na cidade. Em *Audiência Pública?*, o uso de tais fotografias aponta especificamente, ao nosso ver, para um processo concomitante a esse fechamento, pelo qual o subterfúgio do *novo* reproduz irrefutáveis injustiças sociais. Nesses arquivos, é a paisagem urbana que vai sendo desfigurada e provoca exclusão, transformando, por sua vez, a paisagem social, em estreita articulação com o antagonismo apresentado de maneira deliberadamente esquemática na abertura – algo que a trilha sonora, em clima de tensão e ameaça, vem reforçar. A marcha (ou "voragem", como dizia Éder Sader) do progresso eminentemente urbano (em direção a uma modernidade da cidade), como na imagem do trem que corta as ocupações por moradia em *À margem dos trilhos*, a esfacelar o tecido social.

À importante pergunta, associada por essa montagem de arquivos, "Em nome de quê se destrói o velho para construir o novo?", desdobra-se uma complementar: "Em nome de quem?" – e o título do filme. O título, no entanto, se apresenta num primeiro momento com inflexão afirmativa, para em seguida ser acrescido de uma interrogação, entre parênteses, e uma data (17 de julho de 2014, um mês depois do fatídico dia da reintegração de posse). A audiência pública parece estar sob suspeita no filme do *Movimento Ocupe Estelita* e, com ela, o presente dos acontecimentos (um presente entre parênteses). Imagens de um futuro sombrio – publicidade do projeto *Novo Recife* –, imagens do passado – Recife em constante modificação de sua paisagem –, e imagens do presente – as placas de "obra embargada" no Cais – são assim alternadas e prefiguram como o filme vai articular esses tempos históricos ao longo de sua narrativa: o passado serve à crítica de uma suposta modernização do

espaço, o futuro como uma iminente ameaça e o presente como objeto de incessante litígio e disputa.

Três momentos posteriores a essa abertura parecem fundamentais para se compreender a associação entre as imagens produzidas no contexto urgente da audiência, que compõem parte expressiva do filme, e as demais sequências: a chegada dos moradores do Coque ao evento organizado pela prefeitura, a transição entre essa chegada e o início das discussões ao microfone do auditório, e a exibição das imagens captadas ao longo do dia na comunidade do Coque, um mês depois. Enquanto o primeiro e segundo momentos se desenrolam no dia mesmo da audiência, mantendo a característica de forte inscrição no presente, marca de filmes como *Braço armado das empreiteiras* e *Ação e reação*, o terceiro explora uma quebra temporal (um salto de um mês), à semelhança das possibilidades abertas com *Ocupar, resistir, avançar*. Como afirmávamos, um e outro caminho expressivo parecem estreitamente sintonizados com as exigências dos acontecimentos da luta em curso.

No primeiro desses momentos, o espírito inquisidor que já se insinua na introdução do filme é encarnado na performance do documentarista (Marcelo Pedroso) em cena, na sua relação com as pessoas que chegam ao auditório reservado para a audiência. Na primeira pergunta lançada por ele, na entrada do auditório, e deixada sem resposta pelo interlocutor, a tensão surgida da constatação de que estão ali representando posições contrárias logo se faz notar – constatação marcada, na montagem, pelo congelamento da imagem com o folheto em que se lê "A verdade sobre o Projeto Novo Recife", distribuído por aquele a quem Pedroso se dirige. Tem início, com esse registro, uma espécie de interrogatório sistemático que tem sua intensidade regulada pela interpelação do cineasta: cada recusa dos que chegam em grupo em apresentar seus motivos para defender o *Projeto Novo Recife* deve se tornar uma evidência de que foram impelidos a estar ali em troca de dinheiro. Trata-se, afinal, do que podemos considerar como um trabalho investigativo desenvolvido *in loco*, sob urgência, como forma de revelação da "encenação de participação popular" que marcava o acontecimento (ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, 2016, p. 305).



Fig. 161 – Documentarista inquire moradores do Coque que chegam para participar da Audiência Pública sobre o projeto *Novo Recife*.

Se o preço de expor o falso apoio ao *Projeto Novo Recife* não deixa de ser a exposição das pessoas, as discussões entre militantes do movimento e moradores do Coque (segundo momento ao qual nos referíamos) revelam que a divergência que os opõe naquele momento pode estar situada apenas num nível aparente – ora, se estão ali motivadas por troca de favores ou pelo ganho pessoal de benefícios materiais, isso pode significar que não necessariamente aprovam o projeto. Ao mesmo tempo, os gritos de "comprado" proferidos contra um dos envolvidos na ida dos moradores do Coque à audiência sugerem o caráter frágil desse possível antagonismo, que parece montado mais por influência das construtoras, por meio de lideranças locais, do que por uma real divergência de pontos de vista.



Fig. 162 – Integrante do *Movimento Ocupe Estelita* discute com "liderança" da comunidade do Coque.

Mas é o salto temporal, que nos conduz à exibição e discussão das imagens da audiência no Coque, um mês depois (terceiro momento), que explicita de modo mais evidente a tentativa do filme de expor o caráter farsesco da audiência e desconstruir os argumentos de seus adversários. Vemos moradores do Coque, que não estavam presentes na audiência, assistindo às entrevistas colhidas pelos documentaristas do coletivo audiovisual do movimento. Uma dessas moradoras relata que dias antes da audiência um dos líderes comunitários que aparece nas imagens defendendo o *Projeto Novo Recife* (de nome Renê) ofereceu dinheiro para que ela fosse à audiência prestar apoio ao projeto. Além disso, revela que questionou a relação deste líder com as empresas construtoras, acusando-o de jogar "dos dois lados" e de, portanto, atuar por interesses pessoais.



Fig. 163 – Moradora do Coque, em sessão com as imagens do dia da audiência, revela que as "lideranças" comunitárias que aparecem defendendo o projeto possuem relação com as construtoras.

Certo “descompasso” visual se apresenta, no entanto, porque mesmo “pagas” para apoiar o *Novo Recife*, as pessoas na audiência são consideravelmente mais numerosas do que aquelas que o movimento reuniu no Coque um mês depois, para a exibição e discussão dos acontecimentos daquele dia. O filme convive dessa maneira, até aqui, com o risco de que a imagem da comunidade do Coque possa ser vinculada mais às pessoas que vão à audiência do que àquelas que descontroem esse apoio na exibição realizada posteriormente, porque, no limite, as suas presenças e opiniões em uma e outra ocasião se encontram em disputa no interior mesmo do filme. É para afastar essa possibilidade de que a imagem do Coque seja subsumida ao possível apoio ao projeto *Novo Recife* que *Audiência Pública?* busca "reconquistar terreno" – com as entrevistas de Valdimarta (ainda do lado de fora do auditório) e os discursos dela, de Matuto e Cacau, durante o transcorrer da audiência, nas dependências internas do auditório.

O discurso de Ivan Moraes ao microfone, conhecido comunicador militante do *Ocupe Estelita*, verbaliza esse impasse que marcou o acontecimento e com o qual o filme esteve, incontornavelmente, às voltas. Ele reflete sobre quem seriam os "reais adversários" do conflito instaurado, afirmando que a versão forjada de que movimento e parte dos moradores estavam em lados opostos é uma "tática do capital": "como se houvesse um embate real (...), como se o povo pudesse ficar contra o povo". Mas, com essa constatação, restam perguntas que poderiam ser direcionadas

ao filme, ele mesmo: seria então necessário expor as pessoas dessa forma na montagem? Não seria possível informar os fatos de outro modo, já que se sabe que as pessoas não são "reais" defensoras do projeto?

A sequência final volta a exibir imagens das placas colocadas nos portões que dão acesso à área do Cais, com os dizeres "obra embargada", combinando-as mais uma vez com a publicidade do *Projeto Novo Recife*. A montagem as divide na tela, as imagens publicitárias em cima e abaixo das imagens do Cais. Aqui, o único futuro que se pode avistar é exatamente aquele que se opõe às aspirações e propostas do movimento: uma cidade tomada por arranha-céus e pela lógica de exclusão que eles implicam. Paira sobre o presente a sombra de um futuro ainda mais difícil, o que parece justificar a concentração de esforços no manejo das operações fílmicas – confronto das ideias em cena, confronto das ideias pela montagem – no sentido de produzir uma crítica dos acontecimentos que se desenrolam no presente. Propaganda e contra-propaganda do projeto, narrativa e contra-narrativa. Não por acaso, o poderio publicitário do consórcio é mencionado nos letreiros finais (a disputa de sentidos na cidade segue em curso).

Pedro Severien observa, na entrevista que utilizamos como referência nesse estudo, sobre as indagações levadas a cabo por Marcelo Pedrosa em cena, de que em *Audiência Pública?* "(...) o limite entre ativista e documentarista se foi". Sem considerar o que já se faz presente nas outras produções, essa afirmação parece se aplicar não apenas aos momentos de interpelação conduzidos pelo documentarista, mas, como dizíamos, a todo o filme. E caracteriza também *Recife – redesenho de uma mentira*, filme publicado dias antes (em 4 de novembro de 2014) de *Audiência Pública?*, mas que trata de um processo posterior, a divulgação das diretrizes para o redesenho do *Projeto Novo Recife*, ocorrida em 10 de Setembro de 2014. Filmado, principalmente, numa reunião a portas fechadas com os maiores meios de comunicação da cidade, o filme só se tornou possível pela infiltração de Ernesto de Carvalho na sala onde o evento transcorria.

*Novo Recife - Redesenho de uma mentira* é um filme extremamente posicionado, recoberto de críticas e adjetivações ao projeto *Novo Recife*, ao poder público e ao modelo de cidade que estes agentes têm posto em prática na cidade. A primeira parte do filme consiste numa narração que apresenta a área do Cais (exibida num *travelling* diagonal feito através de um veículo locomotivo), o projeto elaborado pelo consórcio para ela (com as imagens da maquete virtual que já se tornaram

constantes nos filmes do movimento, classificadas aqui de "horrorosas") e a "reação" dos cidadãos que discordam do projeto – notadamente, por meio do *Movimento Ocupe Estelita*. O tom tende ao genérico, os detalhes dos processos ficam de fora em nome de uma descrição geral já influenciada por uma tomada de partido em relação às questões em jogo.

"(...) Foi assim que a prefeitura anunciou que o projeto seria redesenhado. Mas o redesenho é uma mentira" – essas frases introduzem a segunda parte do filme, em torno da coletiva de imprensa feita a portas fechadas na prefeitura, organizada, ao que tudo indica, para evitar a pressão dos movimentos sociais e a participação popular. Promessas de mais ruas e de diminuição da altura das torres foram algumas das mudanças apresentadas na reunião registrada pelo documentarista. O "erro" que eliminaria qualquer discussão, segundo ele, pode ser formulado de maneira "simples": o valor de alguns apartamentos no empreendimento do consórcio já corresponderia ao valor de compra do terreno, outrora pertencente à união. Além disso, ainda de acordo com o texto-guia elaborado, muitos são os impactos ambientais, históricos, paisagísticos e de circulação da obra.

O filme chama atenção, ao modo de uma fita que é rebobinada – quebra, recuo temporal e repetição –, para um trecho específico do discurso do secretário de desenvolvimento e controle urbano da prefeitura, em que este admite que as novas diretrizes, levadas em conta na reelaboração do projeto, atendem às solicitações do consórcio *Novo Recife*. Embora *Ocupar, resistir, avançar, Audiência Pública?* e *Novo Recife – redesenho de uma mentira* trilhem caminhos formais completamente diferentes, todos fazem recurso a operações de recomposição temporal para investir suas narrativas das críticas necessárias ao processo de diálogo, negociação e reelaboração do projeto *Novo Recife*. Aqui, em linha com a tônica estabelecida desde o início, a quebra introduzida enseja o retorno do comentário em *off* do narrador.



Fig. 164 – Trecho da reunião a portas fechadas com a imprensa, na qual Ernesto de Carvalho se infiltra, para expor os conchavos entre prefeitura e consórcio no suposto redesenho do projeto *Novo Recife*.

Se a primeira parte do filme é expositiva, assentada no olhar construído pelo documentarista-narrador e a segunda articula o tom expositivo a um exame observacional, direto, do discurso dos representantes da prefeitura (ambas expressando uma notável tomada de posição em relação às questões apresentadas), a terceira parte do filme opta por uma inflexão reflexiva, analítica. Isso se dá por meio da entrevista com Leonardo Cisneiros, integrante do *Movimento Ocupe Estelita* e do grupo *Direitos Urbanos*, que faz uma avaliação da conduta da prefeitura durante o processo de negociação em torno do projeto. Cisneiros, do lugar de militante, formula em palavras o enunciado que está na raiz das motivações que levam à realização tanto de *Audiência Pública(?)* quanto de *Novo Recife - redesenho de uma mentira*: o "(...) processo está sendo uma grande farsa, um grande teatro da participação". Segundo ele, o trabalho da prefeitura apenas serviu para aperfeiçoar o trabalho dos arquitetos do *Novo Recife*, sem modificar substancialmente a lógica original.

Um grande risco vermelho na transversal sobre o paredão de prédios, acompanhado do retorno da locução crítica ao projeto, encerra o filme. A iconografia publicitária do projeto sofre, dessa vez, intervenção gráfica – o risco vermelho de negativa, advertência –, em mais uma tradução do posicionamento do movimento em um filme. Embora realizado por Ernesto de Carvalho (com a contribuição de Marcelo Pedroso, Leon Sampaio, Keila Vieira e Rapha Oliveira), como informado na descrição do vídeo no canal de *youtube* do movimento, nos créditos finais a produção



não é assinada, aparecendo apenas a *hashtag* do movimento e o endereço de sua página de *facebook*.<sup>172</sup>

Ainda em 2014, em outubro, uma sessão realizada no cinema da Fundação Joaquim Nabuco reuniria os filmes até então produzidos pelo coletivo de realizadores ligados ao movimento, como *À margem dos trilhos*, *Braço Armado das Empreiteiras*, *Vida Estelita e Ocupar, resistir e avançar*, seguindo-se de uma conversa com os documentaristas. A entrevista com Marcelo Pedroso e Pedro Severien que utilizamos no decorrer desse estudo, conduzida por Cristina Teixeira de Melo, foi feita poucos dias antes dessa sessão. Cristina nos parece ter sido a responsável, a partir formulações acadêmicas iniciadas à época, por sugerir a nomenclatura de Brigada Audiovisual do *Movimento Ocupe Estelita* para o grupo, termo que gostaríamos de compartilhar daqui em diante, já que entendemos que, a essa altura da luta em curso, o grupo já se consolidara enquanto tal. Sinal disso é que em dezembro, em mais uma edição do cineclube LecGeo, batizada de "Direitos Urbanos e Ocupe Estelita - Novos desafios", mais uma vez os filmes do coletivo audiovisual do *Ocupe Estelita* foram reunidos e debatidos, dessa vez com a presença dos realizadores Ernesto de Carvalho e Leon Sampaio (que já havia participado da realização de *Audiência Pública(?)* e colaborado com *Novo Recife - redesenho de uma mentira*).<sup>173</sup>

### **6.7 Contraplanos urbanísticos: Recife: cidade roubada, Cabeça de prédio e outros**

Ainda no mês de novembro, a Brigada Audiovisual do *Movimento Ocupe Estelita* lançaria mais um filme. *Recife: cidade roubada* estava em produção há

<sup>172</sup> Na esteira da contaminação mútua entre realização e militância, vale registrar a ocorrência de importantes debates públicos movidos no segundo semestre de 2014 por agentes ligados ao *Ocupe Estelita*, em meio aos processos de tentativa de diálogo com a prefeitura. Destacamos, em primeiro lugar, o seminário "Urbanismo, Mídia e Mobilização Popular: pensando o Recife a partir do #OcupeEstelita", ocorrido na Fundação Joaquim Nabuco ainda em agosto. Além das mesas "Direito à cidade, diversidade de manifestações" e "A cidade que se pensa: planejamento urbano transparente e inclusivo", que contaram com a exposição de militantes e intelectuais engajados no debate em torno do Cais José Estelita, também foi organizada a mesa "Mídia, mobilização popular e liberdade de expressão", na qual o documentarista colaborador do movimento Marcelo Pedroso foi um dos debatedores.

<sup>173</sup> Algo interessante e importante de se notar – em estreito diálogo com nossa hipótese de que parte expressiva da produção audiovisual recifense avança por uma mútua afetação com o terreno da militância social – é o modo como procedimentos utilizados em obras individuais dos cineastas terminam por nutrir os filmes coletivos produzidos no processo de engajamento em disputas urbanas. Por outro lado, características dos trabalhos coletivos fomentam, de volta, as obras individuais. A máscara de Eduardo Campos utilizada pelo personagem do curta *Em trânsito* (2013), dirigido por Pedroso e fotografado por Luís Henrique Leal, reaparece como recurso no clipe *Novo Apocalipse Recife* (que ainda iremos abordar), para caracterizar o prefeito Geraldo Júlio, como lembra Pedro Severien (2018). O estilo ao mesmo tempo expositivo e analítico de *Novo Recife - redesenho de uma mentira*, por sua vez, parece encontrar eco em *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho.

alguns meses e se propunha a ser, nas palavras dos próprios realizadores, uma "contra-propaganda" do *Projeto Novo Recife*. O tom expositivo registrado em *Novo Recife - redesenho de uma mentira* irá retornar, dessa vez encarnado em uma figura pública capaz de chamar atenção para a causa do *Ocupe Estelita*, o ator Irandhir Santos, âncora que conduz a linha argumentativa do filme. Se o *Movimento Ocupe Estelita* já se utilizava sistematicamente da visibilidade concedida por artistas e figuras famosas através de manifestações públicas de apoio, especialmente via redes sociais, agora os realizadores a serviço do movimento traziam para dentro de um filme o rosto e o corpo de um dos atores contemporâneos mais conhecidos do Brasil, atuante em papéis de destaque tanto na televisão quanto no cinema.

As imagens publicitárias do *Projeto Novo Recife* perpassam o conjunto de produções do *Movimento Ocupe Estelita*, constituindo pontos de referência de debate em relação aos quais o movimento elabora contrapontos. Eles podem ser contrapontos imagéticos – espaço público ocupado por populares no início de *Audiência Pública(?)* opondo-se aos espaços vazios em áreas verticalizadas da cidade –, discursivos – argumentação verbal em torno dos pontos negativos do projeto, em *À margem dos trilhos*, opondo-se à retórica de venda do empreendimento –, ou gráficos – risco vermelho que corta transversalmente o paredão de prédios projetados em *Novo Recife - redesenho de uma mentira*. Em *Recife: cidade roubada* essa contraposição parece guiar a própria lógica de construção do documentário, nas escolhas de mise-en-scène e de montagem, fazendo-o erigir-se, de fato, como uma expressiva peça contra-propagandística do movimento em relação ao consórcio.

Ora, já no início do filme, uma TV sobre o aparador de um cômodo exibe o que sabemos ser a propaganda do *Novo Recife*; no contracampo, uma mulher e sua filha, sentadas no sofá, assistem o que se passa na tela; um plano de conjunto mostra a sala inteira, onde podemos ver mais uma criança – trata-se de um espaço pequeno e aparentemente humilde, talvez pertencente a alguém que será, como as crianças e adultos presentes em filmes anteriores, afetado diretamente pelo projeto. Uma voz *over* (por enquanto, seu dono ainda não ganhou corpo) apresenta o projeto – desde já sob o ângulo do questionamento ao leilão de origem da compra do terreno, associando as construtoras integrantes do consórcio (que arrematou a área) às campanhas eleitorais no Estado e na cidade de Recife. A imagem, com a menção ao consórcio, não demora a expor as logomarcas espalhadas pela cidade das empresas que o compõem. Prédios de luxo contrastam com favelas ao redor. O tom é didático e

explicativo e as imagens seguem a mesma linha, apresentando-se como ilustrativas em relação à narração. A montagem nos faz retornar à sala onde a pequena família assiste à propaganda.



Fig. 165 – Família assiste a TV que exibe a propagando do projeto *Novo Recife*.

Tratava-se, até aqui, de uma breve sequência introdutória aos temas e questões a serem tratados, mas o tom da locução que a conduz se "desvia", inclinando-se para a indagação irônica. "Isso é novo?", "Isso é novo?": a pergunta se repete algumas vezes, no entanto, é a inflexão da voz que importa. Assim, o conteúdo da locução explica aquilo que o tom de voz já havia insinuado: "Nem tudo que é novo é bom e nem tudo que é novo é novo. O *Projeto Novo Recife* nem é novo e nem é bom". O ator Irandhir Santos aparece em cena. Ele empresta sua voz, seu rosto, em suma, seu corpo para o filme. Na disputa simbólica em torno do projeto para o Cais José Estelita, o tipo de aliança que seu apoio e sua presença sugerem, uma reconhecida figura pública, mostra-se fundamental. Parece ser um gesto semelhante – trazer para junto de si um importante aliado – o que move os realizadores no recurso à entrevista com o diretor Kleber Mendonça Filho e na inserção de sua participação ainda no início do documentário. Embora seus filmes tratem de problemas urbanos vivenciados no Recife (*O som ao redor*, *Aquarius*), Kleber não é propriamente um cineasta engajado nas lutas urbanas travadas na cidade, tampouco um especialista nesses assuntos. Por outro lado, sua presença atua no sentido de capitalizar apoio, demonstrando que

outras figuras públicas influentes na cidade e fora dela não concordam com o *Projeto Novo Recife*.

A estrutura narrativa do filme é sóbria. À medida que o texto conduzido por Irandhir avança por certos temas, alterna-se para análises tecidas em cena por entrevistados, depois das quais a montagem faz retornar para o ator, que tem por tarefa amarrar, de maneira didática, o assunto anteriormente abordado. Lucas Alves, membro do *Direitos Urbanos*, fala sobre a "negação do espaço público"; Leonardo Cisneiros sobre a Via Mangue, seus problemas e a quem sua construção parece interessar. Irandhir retoma o fio: o novo do *Novo Recife* é como o novo dos shoppings, das torres gêmeas, que levaram a problemas como os apontados pelos personagens ora escutados. O didatismo intencional permite uma espécie de grande balanço dos problemas urbanos recifenses, que vinham sendo tratados, na militância e nos filmes, em textos e imagens, muitas vezes separadamente. Aqui estão reunidos, explorados e destrinchados, em uma espécie de tratado de desagravo ao urbanismo conduzido "pelo capital".

O filme parece se dirigir a uma opinião pública média da cidade, o que se comprova no cuidado em dizer que o movimento não deseja ver a área abandonada (argumento utilizado no debate público por muitos de seus detratores), e, sim, constitui-se na indagação de que um projeto de luxo pode não ser a ocupação ideal. E o que o *Movimento Ocupe Estelita* propõe? Valdimarta Lino, cuja voz animara parte das reflexões de *Às margens dos trilhos* (as imagens desse filme também retornam) e que participa como entrevistada em *Audiência Pública(?)*, é responsável por responder: habitações populares, moradia para quem sofre com o déficit da cidade. Sua fala é contundente e parece condensar muito do que está em jogo na luta pelo Cais Estelita, do ponto de vista material e simbólico, concreto e de visibilidade: "Nós temos o direito de fazer parte daquela imagem, daquela cena, daquela paisagem".

À entrevista da militante moradora do Coque, seguem-se entrevistas com a urbanista Norma Lacerda e a professora de direito Liana Cirne Lins. *Recife: cidade roubada* não compila apenas argumentos e motivos discursivos, mas também imagens e motivos visuais. Na deixa fornecida pela fala de Liana, que afirma "Não fosse o *Movimento Ocupe Estelita...*", mantendo o didatismo característico do filme, imagens dos vários filmes feitos anteriormente pelo coletivo audiovisual são exibidas. Em seguida, Irandhir retorna e somos colocados diante de mais uma variação da apropriação das imagens publicitárias do *Projeto Novo Recife* pelos filmes, dessa vez

elaborada na forma de animação e contando com efeitos especiais: as torres do projeto são antropomorfizadas, sombreiam e destroem ferozmente a cidade.



Fig. 166 e 167 – Imagens de outros filmes são retomadas (à esquerda, trecho de *Audiência Pública*) e Irandhir reaparece para "amarrar" a argumentação discursiva.



Fig. 168 e 169 – A narração do ator oferece a deixa para a introdução de mais uma apropriação a partir do projeto *Novo Recife*, dessa vez por meio de uma animação que mostra o impacto da construção do paredão de torres sobre a cidade.

Tom explicativo, relação de demonstração com as imagens, ritmo dinâmico, apropriação da linguagem audiovisual e da iconografia hegemônica – *Recife: cidade roubada* se apresenta como panfleto acessível para todas e todos aqueles que estão insatisfeitos com os rumos da urbanização da cidade. Não por acaso, o filme se encerra com uma espécie de coro, formado por entrevistados e ativistas do movimento. Eles aparecem em cena individualmente, mas repetem a mesma frase, como se constituíssem uma só voz: "sou contra o *Projeto Novo Recife*, sou a favor do projeto Recife". Ao final, Irandhir conclama a cidade a ocupar-se a si mesma, tomando as rédeas de seu próprio destino.

O tom é sintomático do desejo de ampliação da comunicação que, ao final daquele ano, caracterizava a luta do movimento. Para tanto, uma estratégia especial de divulgação foi planejada para *Recife: cidade roubada*. Em vez de ser lançado exclusivamente nas páginas do movimento, o filme seria lançado em ação conjunta com a página da revista *Carta Capital*, que publicaria uma matéria sobre o *Ocupe*

*Estelita*. De fato, o vídeo rapidamente alcançou no *youtube* um número de visualizações que os outros não haviam alcançado em meses, tendo chegado (em números atuais) a quase 200 mil visualizações, um recorde para os vídeos do movimento. Na postagem da revista no *facebook*, na qual as participações do cineasta Kleber Mendonça Filho e do ator Irandhir Santos são destacadas, o vídeo alcançou mais um milhão e setecentas mil visualizações, além de quase 50 mil compartilhamentos. Conseguiu perfazer também outros caminhos de exibição, como aponta Pedro Severien (2018), sendo exibido em TVs públicas, festivais e mostras de cinema (trataremos de uma dessas ocasiões mais à frente).

Entre fins de 2014 e início de 2015, a prefeitura do Recife demonstra-se insegura em relação à legitimidade dos processos de discussão e redesenho que ela própria havia levado a cabo, optando pela elaboração de um Plano Urbanístico para a área do Cais. Entretanto, produzido num curto tempo, o texto parecia "mimetizar" (ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, 2016) o *Projeto Novo Recife*, sob a aparência de um projeto de lei, invertendo a lógica de regulação urbanística: ao invés de um projeto adaptado de acordo com o plano mais amplo, entregava-se um plano que obedecia às linhas principais do projeto. Inspirados pela ideia de um "contraplano piloto", proposta por Wellington Cançado (2014) em sua leitura dos filmes de Adirley Queirós (notadamente, *Braco Sai, Preto fica*), podemos dizer que *Recife: cidade roubada*, em sua inclinação panfletária, assim como o conjunto de filmes e ações seguintes do *Ocupe Estelita*, caminham no sentido de elaborar uma espécie de "contraplano urbanístico". Mas, enquanto no filme de Adirley trata-se de destruir o "plano, a noção de projeto e sua violência intrínseca", representados pelo "vitorioso" Plano Piloto de Brasília, nos filmes do *Movimento Ocupe Estelita* trata-se de desmascarar e disputar os planos para o futuro da cidade do Recife.

Decorre que, à repetição do *modus operandi* das etapas de discussão e redesenho, através do qual o executivo municipal força a aprovação do referido Plano Urbanístico no âmbito do Conselho de Desenvolvimento Urbano (precisamente um dia após o carnaval), engatilhando sua aprovação na Câmara de Vereadores do Recife, o *Movimento Ocupe Estelita* responderia com novas mobilizações:

A aprovação do Plano Urbanístico aconteceu em sessão fechada na Câmara Municipal do Recife, no dia 04 de maio de 2015, depois de pouco mais de um mês de tramitação, o projeto foi colocado em votação, extra pauta, e mais uma vez o rolo compressor da gestão mostrou sua força. O presidente da casa, vereador Vicente André

Gomes, conduziu de maneira autoritária a aprovação, sem conceder direito de fala e o pedido de vistas feito por outros vereadores. A votação aconteceu antes mesmo das pessoas chegarem à Câmara, que já estava fechada. O movimento ocupou a área externa do prédio à tarde e se manteve noite adentro quando, depois de muita negociação, foi decidido em assembleia pela desmobilização da ocupação da área externa da Câmara dos vereadores e outro ato foi marcado para o dia seguinte (ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, 2016, p. 309).

Este foi o início de uma série de três grandes atos do movimento em repúdio à aprovação do Plano Urbanístico. Em todos eles, a atuação do coletivo audiovisual é incisiva. O primeiro, uma passeata que atravessa a cidade (inclusive, em frente às Torres Gêmeas) e se encerra com uma manifestação em pleno Shopping Rio Mar, deu origem ao vídeo *Salve o Estelita, com direito a rolezão no Shopping Rio Mar*. Seguindo a proposta dos chamados rolezinhos, de atrair a atenção pública para um problema ou conflito social em curso, o vídeo circulou nas redes sociais imediatamente após a ação, como forma de amplificar suas ressonâncias. O segundo ato consistiu numa ocupação montada em frente ao prédio do prefeito Geraldo Júlio, numa região residencial do bairro da Torre, sem histórico algum de protestos e ocupações. Com duração de alguns dias, a ação permitiria, entre outras coisas, a produção de imagens que seriam incorporados ao filme *Cabeça de prédio*, lançado pelo movimento meses mais tarde.

O último ato,<sup>174</sup> também realizado numa região da cidade que não costuma registrar manifestações, mirou o prédio da construtora Moura Dubeaux (uma das integrantes do consórcio *Novo Recife*), no bairro de Boa Viagem. Lá, os militantes fizeram uma projeção, na fachada do prédio da empresa, do recém-realizado *Novo Apocalypse Recife*, clipe satírico que toma como alvo a relação do poder municipal, na figura do prefeito, com as empreiteiras. No debate "Cinema, engajamento e invenção de formas", realizado no âmbito do 19º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, em outubro de 2017, dentre as várias produções do *Movimento Ocupe Estelita*, Marcelo Pedroso optou por exibir o clipe *Novo Apocalypse Recife* e o descreveu justamente como uma tentativa articulada do coletivo de, ao mobilizar um

---

<sup>174</sup> Segundo Luana Varejão, Rodrigo Rafael e Vitor Araripe (2016), um número aproximado de 5 mil pessoas estiveram envolvidas nessas mobilizações. Além disso, vale ressaltar que, assim como na ocupação da prefeitura ou na reunião de apresentação do redesenho do projeto, integrantes do coletivo audiovisual faziam também transmissões ao vivo para a internet, via *streaming*, permitindo que outros militantes pudessem acompanhar de casa ou do trabalho os acontecimentos.

processo de produção e repertórios audiovisuais ainda não explorados, alcançar públicos não atingidos pelas produções anteriores do movimento.<sup>175</sup>

Parece-nos que tais possibilidades poderiam ser levadas em conta também na análise da experiência do vídeo *Acorda*. Descrito, na publicação no canal de *youtube*, como uma obra "sem personificações", de autoria coletiva, o vídeo explora visualmente os corpos dos militantes como forma de criar uma metáfora para seus esforços de luta: a disputa em torno do Cais José Estelita consistiria num cabo de guerra cujos protagonistas dispõem de reservas desiguais de poder. Enquanto os apoiadores do *Movimento Ocupe Estelita* contam "apenas" consigo mesmos, seus opositores fazem valer diferentes mecanismos de imposição. Por outro lado, o cabo de guerra encenado pelos militantes é posto em relação na cena com a *performance* de um grupo de dançarinos, que parece simbolizar o recurso a estratégias de luta simbólicas, artísticas, lúdicas – culturais, afinal.

*Novo Apocalipse Recife e Acorda*, processos de realização partilhados, em forte diálogo com outros campos de referência, como a *performance*, a música e as artes visuais, parecem ensejar a reflexão sobre a importância do caráter cultural do *Movimento Ocupe Estelita*. Nesse sentido, vale a pena lembrar a comparação feita, na mídia nacional, entre a produção artística do movimento e o *Mangubeat*. Numa publicação do jornal *O Globo*, a jornalista Mariana Figueroa, ainda no final de 2014, chamava atenção para o fato "incomum" de que artistas e intelectuais compraram "a briga e se envolvem a ponto de compor canções, fazer shows, filmes, artes visuais, liberar direitos autorais, destinar cachê e renda de seus produtos em prol da causa", fazendo proliferar uma produção artística tão rica quanto aquela que notabilizou a cidade no cenário nacional através de artistas como Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S/A e Eddie.

Ainda no período de lançamento de *Acorda*, o festival Janela Internacional de Cinema do Recife dava mostras de que essa convergência de energias entre os campos artístico-culturais e dos movimentos e coletivos sociais constituía, de fato, uma das forças decisivas para os enfrentamentos travados na cidade. Num espaço aberto em sua programação, o festival realizava a mostra "Ocupe Estelita – audiovisual como combate". Além de retomar filmes que precederam a constituição da ocupação no

---

<sup>175</sup> Com efeito, o clipe, valendo-se de operações diversas daquelas utilizadas nas produções eminentemente documentais, atingiu apenas no *youtube* um patamar de visualizações quase 5 vezes maior do que a média dos demais (à exceção de *Recife: cidade roubada*, que contou com um esquema de divulgação diferenciado, como vimos).



Cais José Estelita, como *[projetotorresgêmeas]* e *Velho Recife Novo*, a curadoria programou também produções da Brigada Audiovisual do movimento, como *Recife: cidade roubada*, *Novo Apocalipse Recife* e o próprio *Acorda*.

A composição da sessão parece ter sido produtiva para o debate, em que diversas formulações importantes surgiram, como a resposta da fotógrafa Ana Lira sobre a importância do *[projetotorresgêmeas]* (classificado por ela como um "catalisador") para a produção posterior, ou a reflexão de Cristiano Nascimento sobre a "influência" de *Velho Recife Novo* no debate público, experiência descrita como um fortuito encontro entre "academia" e "mundo real". Ambos retomavam uma questão lançada anos antes em meio ao debate "Cinema e espaço urbano do Recife": o que podiam os filmes diante de um processo tão violento e poderoso como o capitaneado pelas construtoras em aliança com a prefeitura na cidade? Enquanto Ana Lira chamava atenção para o fato de que, até aquele momento (novembro de 2015), o *Projeto Novo Recife* ainda não havia saído do papel, Cristiano Nascimento mencionava uma ideia apresentada por ele naquela ocasião anterior: de que os filmes engendravam, eles mesmos, "planejamento urbano" – ideia que parece ecoar nossa sugestão dos filmes como "contraplanos urbanísticos", obras capazes de criar litígios e propor alternativas ao discurso publicitário do consórcio *Novo Recife*.<sup>176</sup>

Uma espécie de olhar geral lançado a essa produção, elaborado por Kleber Mendonça Filho (que naquela noite exibia o seu *A copa do mundo no Recife*) na sequência do debate, salientava a importância daquilo que o acúmulo das diferentes contribuições audiovisuais e das discussões por elas geradas estava proporcionando:

Queria só lembrar uma coisa que me chama atenção vendo essa coleção de 'filhotes' (...) de um determinado momento histórico da cidade. Primeiro, uma espécie de contrabando interno de imagens. Eu tava fazendo o filme da Copa (...), eu não tava no dia da remoção violenta através da polícia: 'Ernesto, o que você tem aí da

---

<sup>176</sup> Também nesse debate, o "potencial pedagógico" (explicativo, capaz de engajar nas discussões) era identificado não só nas produções audiovisuais que organizam argumentos e slogans do *Movimento Ocupe Estelita*, mas também na experiência singular do clipe *Novo Apocalipse Recife*. À pergunta de Cristina Texeira, que lembrava dos muitos comentários ao vídeo na internet, em que as pessoas diziam finalmente compreender a disputa em torno do Cais e a luta do *Ocupe Estelita*, Petrus Tibúrcio ressaltava o deslocamento de uma pedagogia constituída de referências técnicas, legais e urbanísticas para uma pedagogia mais "acessível", conectada a um repertório popular (ligado ao humor, à música brega), que teria se refletido nos mais de 1 milhão de compartilhamentos do vídeo nas redes sociais. Além disso, Chico Ludermir, militante do movimento e um dos colaboradores de *Acorda*, ressaltava a centralidade do "corpo" no vídeo, que abria espaço para um trabalho com as contradições efetivamente vivenciadas no movimento, sem "maniqueísmos" ou "caricaturas".

remoção do movimento? (...) Eu vejo as imagens, mas elas já apareceram no filme de Marcelo, mas não tem problema. E depois elas apareceram mais em dois filmes. (...) As imagens são de todo mundo que tá fazendo alguma coisa em relação a isso. (...) O que eu queria destacar em relação a todos esses últimos cinco, seis anos – e que é uma coisa que já virou tão normal e ninguém fala mais, que fica mais uma conversa em cima da estética e da linguagem – (...) eu acompanho muito a produção audiovisual no Brasil e não existe nenhuma outra cidade, nenhum outro momento audiovisual mesclado com política que tenha produzido o que tá sendo feito aqui, especificamente no caso do *Ocupe Estelita* e do pensamento do espaço da cidade. Na verdade, essa sessão é uma pequena mostra do que tem sido feito, tem muito mais coisa.

Ainda em novembro de 2015, uma notícia inesperada para o movimento viria a confirmar um dos argumentos centrais sustentado pelos que animavam sua luta: a partir de uma ação de 2011, o juiz Roberto Wanderley Nogueira, da Justiça Federal de Pernambuco, anunciava a nulidade do leilão por meio do qual o consórcio *Novo Recife* havia arrematado o terreno do Cais em 2008. Por mais que a sentença tenha sido revertida cerca de um mês depois, pelo desembargador Edílson Nobre, a sua divulgação teve efeito de fortalecimento para o movimento, tanto internamente (nos "ânimos" que a decisão injetou) quanto externamente, no reforço aos argumentos utilizados nos debates na esfera pública da cidade.

No meio tempo entre a publicação da sentença e seu cancelamento, o *Ocupe Estelita* lançava mais um filme. Utilizando imagens gravadas na ocupação em frente ao prédio do prefeito Gerlado Júlio, e perpetuando o movimento de partilha da autoria, é lançado em 21 de dezembro daquele ano *Cabeça de prédio*. O vídeo trabalha a apresentação dos "grandes personagens" envolvidos na disputa em torno do Cais José Estelita. Para tanto, lança mão de um recurso técnico, que se desdobra numa operação narrativa frequente nos filmes do movimento: o uso do *drone* como maneira de ver a cidade de cima, numa espécie de grandioso *travelling* em plongé. Uma visada de cima porque destinada a questões macro, macroproblemas com impacto amplo sobre a vida na cidade e sobre seus cidadãos.

Na narração conduzida de forma semelhante à de *Recife: cidade roubada*, notamos a ampla utilização de pronomes de tratamento para fazer referência aos "personagens" (Polícia Federal, Prefeitura, Gerlado Júlio) citados e mostrados nas imagens. É numa dessas menções ilustradas pelas imagens que vemos os registros da residência do prefeito produzidos na época da ocupação da área em frente ao seu prédio, no mês de maio daquele ano. Embora sem escapar de uma abordagem

documental – as imagens exibem personagens e situações reais envolvidos com problemas sociais de fato existentes –, o tom da narrativa cria uma atmosfera diferente, como numa fábula ou conto fantasioso<sup>177</sup> sobre a cidade do Recife.

Aqui, mais dois atores (uma atriz e um ator) emprestam sua voz e imagem públicas para um filme do movimento: Erivaldo Oliveira, do grupo de teatro Magiluth, e Maeve Jinkings, atriz de cinema e televisão atuante em diversas produções nos últimos anos. Quando a narrativa parte dos macroproblemas para exemplificá-los, abordando a reforma no Terminal Integrado de Joana Bezerra, no Coque (que causou remoções sobre as quais tratou a série *Despejos*, do Coque (R)existe), a câmera desce ao nível da rua (sendo "puxada" pelo ator Erivaldo Oliveira). Não permanecerá até o final do filme nessa "escala humana": daí em diante, o filme trabalha uma variação, como um jogo de olhares, que ora adota o ponto de vista "de cima", por meio das imagens de *drone*, ora adota a perspectiva "ao nível da rua", com os atores em cena conduzindo a exposição de argumentos.

Essa variação talvez seja mesmo uma tentativa de articular as duas perspectivas (olhar de cima e olhar de frente) sobre o problema. Parece-nos que é exatamente o que está em jogo na cena em que vemos a atriz Maeve Jinkings em frente ao prédio do Supremo Tribunal Federal, em Brasília. Filmada frontalmente, em plano médio, com o prédio ao fundo, ela se dirige à câmera com uma reflexão que traz os "grandes personagens" envolvidos na disputa em torno do Cais para uma discussão comum, *entre* cidadãos:

Mas que sentido faz o destino do Recife ser decidido aqui em Brasília, no Supremo Tribunal Federal? Porque do jeito que as coisas andam, é aqui que vai parar, num jogo técnico-legal pra ver quem tem os melhores advogados, quem tem maior influência jurídica, pra tentar se safar de um leilão que até a Polícia Federal afirma ser fraudulento. E o pior é que, ainda que a justiça determine, em última instância, que o *Projeto Novo Recife* é ilegal – além de imoral –, nada garante que até lá esse projeto não tenha sido construído e que a cidade tenha sido ainda mais prejudicada por essas construtoras. Pode ser tarde demais, porque a história nos mostra que empreiteiras, construtoras e grupos econômicos poderosos acham que não precisam respeitar as leis.

---

<sup>177</sup> Tom que nos faz refletir se o O "absurdo" das relações de cumplicidade entre poder público e capital imobiliário não faz o próprio discurso do filme flertar, de modo deliberado, com um tom de absurdo.

*Cabeça de prédio* parece ser, portanto, uma espécie de gíria inventada para designar não apenas uma lógica de urbanização da cidade – a lógica da verticalização –, mas também a relação de poder dos que estão no "andar de cima" em relação aos habitantes da cidade. Nesse sentido, como as variações de perspectiva do filme nos mostram, é preciso olhar de cima para estar "frente a frente" com esses poderosos, sem, contudo, jamais deixar de estar "ao nível" das pessoas e dos problemas que vivenciam – pois essa é, afinal, a perspectiva que deve importar.

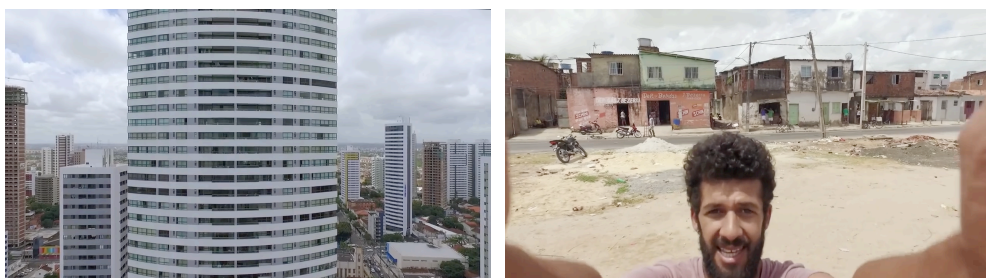


Fig. 170 e 171 – *Drone* capta imagens dos locais que representam os "grandes personagens" envolvidos na disputa pelo Cais (à esquerda vemos o prédio onde mora o prefeito Geraldo Júlio). Mais à frente, é trazida ao "nível da rua" por um dos narradores, Erivaldo Oliveira.



Fig. 172 e 173 – Maeve Jinkings em frente do prédio do Superior Tribunal Federal em Brasília e, na sequência, imagens do centro histórico do Recife.

Ao final, um chamado à ação direcionado precisamente aos habitantes da cidade ("a cidade é sua, ocupe-a") é vocalizado pelos atores-locutores, num procedimento semelhante ao utilizado em *Recife: cidade roubada*. Suas vozes se misturam nesse chamado, ao que se segue a logomarca do movimento e os créditos finais. Neles, registra-se mais uma vez a lógica coletiva de realização: quase vinte pessoas assinam o filme. Entretanto, a exemplo do que indica Pedro Severien a respeito do videoclipe *Novo Apocalipse Recife*, "sem assumir as divisões de funções no método tradicional de produção (...) que guarda conexões com o sistema industrial de produção" (2018, p. 102). Abaixo da lista de nomes das realizadoras e realizadores

do filme (membros do coletivo que produziu os trabalhos anteriores, mais um grupo extenso de militantes), uma frase explica que o filme foi realizado de forma colaborativa pelo movimento e não contou com qualquer aporte financeiro para isso.

### **6.8 Desdobrando caminhos**

Na medida em que o *Movimento Ocupe Estelita* precisou tomar novos caminhos, a produção audiovisual feita a partir dele também trilhou outros rumos. Um deles, que nos parece dos mais importantes, foi a tentativa de "pulverizar essa espécie de conceito" em causa nas produções audiovisuais do movimento, na expressão dos realizadores: compartilhar os aprendizados adquiridos nas filmagens em contextos de urgência, na circulação e divulgação desses materiais; dividir as experiências de realização coletiva; propagar as formas possíveis de colaboração entre audiovisual e lutas urbanas; fomentar a associação entre realizadores e não-realizadores na produção de filmes, bem como formar novos documentaristas dispostos a atuar nas lutas; perscrutar as formas de intervenção do audiovisual nas lutas; oferecer ferramentas para os movimentos sociais.

Constatamos essa tentativa de "pulverização" (expansão, compartilhamento, troca) nas diversas oficinas que os membros da brigada ministraram a partir da experiência junto ao *Ocupe Estelita*. Batizada, no mais das vezes, de "Curso de Documentário Urgente", a atividade foi promovida pela primeira vez, ao que consta, ainda em 2014, no âmbito da Semana de Audiovisual Universitário (SUA); meses depois ela era oferecida na Universidade Federal de Pernambuco, e ainda no Festival de Documentários de Cachoeira (Cachoeira.doc), na Bahia, e no Centro Audiovisual Norte e Nordeste (CANNE) da Fundação Joaquim Nabuco, entre setembro e outubro de 2015. Na ementa elaborada pelo coletivo, a oficina se apresentava como "uma reflexão teórica e uma experimentação prática acerca do documentário e suas possibilidades, com ênfase em processos de conflito, participação social, disputa por visibilidade, resistência". A partir daí, indagava-se, entre outras perguntas: "como podemos pensar o audiovisual para falar e intervir no presente?".

Também podemos notar a penetração do trabalho do coletivo audiovisual no ambiente acadêmico. A elaboração da pesquisa "Cinema de ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade em Recife", de Pedro Severien, bem como da presente pesquisa, cujo projeto de origem foi iniciado no calor dos acontecimentos em torno do Cais José Estelita, são exemplos

disso, mas também artigos e outras reflexões.<sup>178</sup> Notamos ainda a reverberação dos aprendizados e discussões gerados a partir do coletivo audiovisual do movimento em ocasiões nas quais estava em jogo justamente o encontro e o diálogo entre as dimensões práticas e teóricas dessa experiência, como a roda de conversa com colaboradores do coletivo e professores, realizada no âmbito do "Seminário Internacional Faces da Resistência", ocorrido em Recife em abril de 2015.

As ações audiovisuais ligadas ao *Movimento Ocupe Estelita* parecem evidenciar a potência dos filmes como catalisadores de uma discussão pública sobre os rumos da cidade e, ao mesmo tempo, como propulsores da participação política nessa discussão e nas instâncias decisórias de poder. Se, como afirmam Araripe, Rafael e Varejão, a principal característica do *Movimento Ocupe Estelita* é a prática do "debate público no espaço público" (p. 313), no campo do cinema esse processo encontra eco no esforço notável dos realizadores e realizadoras de usar os filmes como ferramenta de registro, elaboração e publicização dos debates sobre a cidade. Mas, antes de catalisadores de uma discussão pública, os filmes foram, eles mesmos (em seus conteúdos, formas e circulação), agentes de publicização do debate. Se a ocupação física é uma forma de "retomar" um determinado espaço da cidade, restituindo-o ao uso comum, a produção audiovisual feita a partir da ocupação parece ser uma maneira de publicizar (expandir e partilhar) os debates, ideias, valores, questionamentos, entre outras "invenções", possíveis apenas com a ocupação. Assim, poderíamos dizer que, enquanto a ocupação "publiciza" o espaço, no sentido de produzi-lo coletivamente (à diferença de quando este é privatizado), o audiovisual "publiciza" a ocupação – expandindo a proposta desse outro espaço para a cidade, dessa outra cidade possível para toda a cidade.

As evidências desse processo de publicização dos debates sobre o espaço urbano do Recife, no contexto do qual a luta pelo Cais José Estelita é decisiva, estão precisamente na forma como o *Movimento Ocupe Estelita* acolheu, deu força e fez proliferar outras lutas na cidade. Mesmo com a desarticulação da ocupação física, o movimento colaborou para a manutenção de um estado dinâmico de permanente mobilização dos atores sociais em luta por pautas urbanas. Os exemplos disso são expressivos, mas, para mostrarmos como tal reverberação se perpetua até o presente

---

<sup>178</sup> Exemplo notável dos textos de Cristina Teixeira de Melo, que, além do já citado artigo sobre *Vida Estelita*, escreveu sobre as relações entre os filmes da brigada e o cinema militante latino-americano, e do texto de Bárbara Lino e Cristiano Nascimento.

(da nossa escrita), uma das articulações de movimentos mais combativas em atuação hoje em Recife é formada por diversos militantes e grupos que estiveram na linha de frente da luta pelo cais, a Articulação Recife de Luta. Composta por membros do *Ocupe Estelita*, da Comissão Popular de Direitos Humanos, do Coque (R)existe, de movimentos de luta por moradia, entre outros, a articulação tem se concentrado em pautas fundamentais, como a revisão do plano diretor da cidade.

Ora, em um debate aberto recente (14/03/2019), organizado justamente pela Articulação Recife de Luta, intitulado de "A conjuntura do país e o direito à cidade", Ermínia Maricato refletia sobre alguns dos pontos que assinalávamos acima a respeito do *Movimento Ocupe Estelita*. De acordo com o relato publicado por Leonardo Cisneiros, a fundadora do Ministério das Cidades chamou atenção não só para a quantidade de trabalhos acadêmicos produzidos sobre a luta no cais, mas também para o reconhecimento nacional e internacional conquistados. Para a urbanista "nenhuma luta urbana no país conseguiu ir tão longe no enfrentamento do poder imobiliário" quanto a do *Movimento Ocupe Estelita*, constituindo assim um "marco nacional".

## 7. Considerações finais

Gostaríamos de aproveitar esse espaço de conclusão para retomar, de maneira sintética, alguns dos modos de participação dos filmes documentais nos casos estudados, buscando apontar, sem perder de vista nosso problema de pesquisa, algumas das características singulares de cada processo, mas também relações, similaridades e diferenças entre eles. Procuramos também relacionar de modo mais direto as experiências analisadas nos estudos àquelas trabalhadas no primeiro capítulo da tese, que aborda os modos de participação das imagens documentais nas lutas urbanas em décadas passadas.

A colaboração entre Carlos Pronzato e o *MPL* no Brasil nos revela, antes mesmo de qualquer tipo de interferência no curso da luta por transporte público, uma participação basilar na constituição mesma da identidade do movimento. Isso se deu por meio do filme *A Revolta do Buzú* (2003), em pelo menos dois sentidos. Primeiramente, na medida em que registrou de maneira detida os rumos da revolta estudantil contra o aumento da tarifa de transporte nas ruas de Salvador, o filme participou da própria construção do relato histórico sobre o acontecimento. Como lembra Manoel Nascimento, autor das "Teses sobre a Revolta do Buzú", havia enorme dificuldade dos participantes em ter uma dimensão exata dos protestos, bem como uma compreensão mais precisa dos seus sentidos, em função da envergadura que alcançaram e do fato de que muitos deles se desenrolaram em regiões da cidade distantes das áreas centrais. As "Teses sobre a Revolta do Buzú", texto que foi amplamente disseminado e debatido por militantes que viriam a fundar os *MPLs* ao redor do Brasil, se vale em muitos trechos das imagens do filme de Pronzato, seja para trazer fatos desconhecidos à luz, seja para refletir de modo mais aprofundado sobre alguns dos acontecimentos.

Em um segundo sentido, ao documentar com atenção especial os modos horizontais de organização (como assembleias feitas em plena rua) e estratégias pautadas na ação direta (bloqueios, barricadas), utilizados pelos estudantes, distintos daquelas induzidos pelas chamadas lideranças estudantis e das práticas em voga em entidades e partidos políticos, *A Revolta do Buzú* foi determinante para o *MPL* forjar sua identidade e as práticas que orientariam sua atuação. Tal fato pode ser assinalado a partir dos usos dados ao filme no contexto das duas "Guerras da Tarifa" em Florianópolis (em 2004 e 2005), inspirando os estudantes nos protestos, que levaram, justamente, à fundação do *MPL* na ocasião do Fórum Social Mundial de Porto Alegre,



mas também, a partir disso, ao surgimento do *MPL* em cidades como Brasília e São Paulo, onde se registraram inúmeras exibições e debates sobre o filme.

No caso do *MPL-DF*, uma interessante nuance se revela. A importância do filme de Pronzato fez com que o realizador fosse convidado para debatê-lo em uma das atividades da campanha pelo passe livre realizada pelo movimento em 2005. Mas a presença do documentarista na cidade coincide com a intensificação dos protestos desdobrados a partir da campanha. Isso faz com que militantes do *MPL-DF*, também ligados ao Centro de Mídia Independente local, se juntem a Pronzato para realizar um filme sobre as manifestações em curso, decisivas para toda uma geração de jovens militantes na cidade. Assim tem origem o filme *O distúrbio está só começando* (2005), que, na esteira das incidências sobre a constituição do movimento, aporta novas formas de colaboração, destacadamente a produção de obras cujo intuito era fornecer visibilidade às lutas locais dos diversos *MPLs* a partir de um arranjo de produção que envolve documentarista e militantes.

Entre 2006 e 2013, é possível dizer que Carlos Pronzato e os diferentes *Movimento Passe Livre* no Brasil mantiveram trajetórias autônomas, sem estabelecer nenhum tipo de colaboração definida. No entanto, durante esse período, os filmes do documentarista não se tornam menos importantes para o movimento, pelo contrário. Como é notável, sobretudo, na atuação do *MPL* de São Paulo, *O distúrbio está só começando*, e, especialmente, *A Revolta do Buzú*, passam a ser usados no que os militantes chamavam de atividades de base: oficinas de formação realizadas em colégios da cidade junto a estudantes secundaristas. Esse uso pedagógico do filme, que vinha a se coadunar com a ênfase na dimensão processual já cultivada pelo movimento, foi decisivo para fortalecer as campanhas pelo passe livre e os protestos contra os aumentos de tarifa ocorridos, por exemplo, em 2011, que desembocariam nas jornadas de Junho de 2013.

É justamente com a explosão das jornadas, iniciadas sob impulso das manifestações puxadas pelo *MPL-SP*, que o movimento e o documentarista irão se reaproximar. Esse reencontro resultará, mais uma vez, em um filme<sup>179</sup>: *Por uma vida sem catracas* (2014), cujo subtítulo leva o nome do movimento. Fora do Brasil no momento de eclosão dos protestos, Pronzato decide, em seu retorno, fazer entrevistas com integrantes do núcleo de São Paulo, numa tentativa de fornecer uma versão dos

---

<sup>179</sup> Posteriormente, o documentarista fará uma versão mais extensa do material, também lançada como filme: *A partir de agora - As jornadas de junho no Brasil* (2014).

fatos (muito disputados e debatidos na esfera pública) mais próxima do movimento. Trata-se de uma narrativa em que as Jornadas aparecem como desdobramento direto das lutas do *MPL*, numa contribuição à elaboração de uma versão da história deliberadamente ignorada ou negada pela grande mídia e pelas instâncias governamentais.<sup>180</sup>

A colaboração entre Vladimir Seixas e a *Frente de Luta Popular* do Rio de Janeiro nos conduziu a outras trilhas. Em primeiro lugar, nos parece que *Hiato* (2008), produzido a partir do interesse do documentarista pelo ato político promovido pela *Frente* no shopping Rio Sul, permitiu não só a aproximação entre o realizador e os trabalhadores sem teto. Ao propiciar, nas numerosas ocasiões de exibição, a discussão acerca das implicações concretas e simbólicas da invisibilidade social que recai sobre as populações em luta por moradia, o filme parece ter sinalizado, no contexto de um ascenso de ocupações no centro do Rio, a possibilidade de uma produção próxima aos movimentos, que articulasse, numa frente, a denúncia da violência policial e a proteção dos ocupantes, diante das forças antagônicas que atuam para devolvê-los às zonas de invisibilidade social, e outra, a explicitação das injustiças vividas pelos trabalhadores à construção de outra visibilidade para eles.

A sessão de lançamento "Cinema ocupado", no Cine Odeon, em que membros de diversas ocupações compareceram para assistir e debater *Hiato*, parece emblemática desse horizonte e foi uma das circunstâncias que motivaram o convite da *Frente de Luta Popular* para que Vladimir Seixas se tornasse um apoiador, a partir do campo das imagens, do movimento. A partir de então, a participação do documentarista na luta dos trabalhadores parece se abrir em dois caminhos entrecruzados, a que correspondem os seus filmes posteriores: por um lado, o engajamento concreto no registro das ocupações promovidas pela *FLP* e também das remoções sofridas por famílias ligadas ao coletivo, desenvolvendo usos das imagens ligados à denúncia e à proteção física dos trabalhadores; por outro, a abordagem de problemas marcantes da experiência social dos grupos precarizados instalados no centro da cidade do Rio de Janeiro no final da década passada, explicitando injustiças e elaborando outras visibilidades para os sujeitos por elas atingidos.

---

<sup>180</sup> A relação entre Carlos Pronzato e o *Movimento Passe Livre* guarda algum paralelo com o tipo de relação constituída por alguns cineastas brasileiros de gerações anteriores com as lutas políticas de seu tempo, como Silvio Tendler. Sem se vincularem formalmente a um movimento, buscaram oferecer colaboração a partir do campo do cinema, numa tentativa de unificação das lutas através e estabelecimento de possíveis pontes de solidariedade entre elas.

Em *Choque*, o realizador tematiza a repressão sofrida por trabalhadores informais. Mas, enquanto em *Hiato* as violações e violências aos trabalhadores eram o foco central da narrativa, aqui alguns procedimentos utilizados por Vladimir indicam uma abordagem em que o reconhecimento das injustiças sofridas convive com a indicação de uma forma para sua superação, a luta coletiva organizada por meio de um movimento social. Ora, em *Entre*, em que Vladimir acompanha o processo de entrada em um imóvel vazio que deu origem à ocupação Machado de Assis, trata-se justamente de acentuar a tônica de valorização da luta. Esforçando-se para esquematizar o passo-a-passo de uma ocupação do ponto de vista daqueles que ocupam, o filme elabora uma visibilidade que já não se resume à exposição de problemas, mas, sim, se detém sobre a indicação de forças a enfrentar e sobre o desnudamento das principais medidas de organização que compõem a luta mesma dos trabalhadores, fazendo-a assim entranhada na própria organização narrativa e nos sentidos produzidos por ela.

Mesmo que não realizados a partir da colaboração com a *FLP, Ruído Negro* (2009) e *À sombra da marquise* (2010) funcionam como fonte de algumas das questões e problemas abordados em *Atrás da porta*, cujo processo de realização ocorreu simultaneamente aos três curtas antecedentes (aí incluído também *Entre*). As relações entre esses filmes vão além do compartilhamento dos processos de feitura e do diálogo entre formas expressivas. *Atrás da porta* radicaliza a possibilidade despontada em *Hiato*, da utilização do aparato de produção da imagem como forma de garantir o processo de ocupação, ao mesmo tempo em que consolida um uso delineado em *Entre*, a proteção à vida dos trabalhadores, no momento preciso em que essas vidas põem em prática uma recusa à exclusão e à invisibilidade a que são reservadas. Vladimir Seixas e Chapolim, ao tomar parte no conflito no papel de documentaristas, buscam fornecer garantias e resguardo frente ao risco enfrentado pelos militantes na ação direta.

Em meio aos processos acompanhados em *Atrás da porta*, outra importante participação das imagens se descortina, vindo a se alinhar com a leitura de *Entre* como filme que se organiza e propõe sentidos a partir das coordenadas e desafios vividos pelos ocupantes. Ela se revela na iniciativa dos militantes da ocupação Chiquinha Gonzaga de exibirem o filme como forma de instruir os Guerreiros do 510 a respeito da metodologia de ocupação de imóveis vazios no centro. *Entre* funciona para orientar e preparar as famílias de trabalhadores na nova tentativa de estabelecer

moradia, operando numa dimensão pedagógica ligada a uma estratégia constituinte do "repertório comum" dos movimentos. *Atrás da porta*, em que vemos o processo de ocupação executado por essas famílias e depois um novo despejo sofridos por elas, cumpre um importante circuito: é exibido em greves, ocupações, universidades, escolas e até mesmo na fachada da casa de Eduardo Paes, responsável por perseguir e criminalizar os movimentos de moradia.<sup>181</sup>

O caso do *Ocupe Estelita* designa uma experiência na qual os documentaristas atuaram a partir de dentro<sup>182</sup> do movimento desde a constituição da ocupação física que o fundou, fato sintomático da intensa participação das imagens nas lutas urbanas que já vinha sendo e continuaria a ser experimentada em Recife. Parece-nos que esse papel duplo (ao mesmo tempo militantes e cineastas), desempenhado de saída pelos realizadores, só se tornou possível porque, ao longo dos anos anteriores, eles buscaram se engajar e entrelaçar aos filmes, de maneiras variadas, o debate sobre os problemas decorrentes do modelo de expansão urbana da cidade. Forjou-se aos poucos, em interação com tais problemas, uma mútua e crescente afetação entre o ambiente da militância e o terreno das imagens

A produção nascida da ocupação do Cais atesta a consolidação dessa mútua afetação: os filmes parecem responder aos acontecimentos de luta e participam em maior ou menor medida da alteração dos seus rumos, em um jogo de ressonâncias de difícil apreensão em sua plenitude. Essa afetação se revela no manejo de motivos argumentativos e motivos visuais que os filmes vão incorporando e traduzindo, a partir dos discursos, slogans e cânticos de luta em voga no movimento e, ao mesmo tempo, que os filmes alimentam, produzindo eles mesmos discursos, slogans e imagens assumidas pelo movimento no decorrer de sua luta. Contudo, embora carregando esses traços gerais, essa produção audiovisual demonstra nuances em seus modos de participação.

---

<sup>181</sup> A colaboração de Vladimir Seixas com a *FLP* pode ser situada numa linha de continuidade com as experiências de produção audiovisual que se proliferaram nas periferias urbanas na década passada. Isso parece ocorrer em razão de características como a busca por superar uma precariedade material no que diz respeito às condições de produção, o acionamento de arranjos não convencionais, a tentativa de visibilizar modos de vida contra-hegemônicos, a aposta em questões como a do reconhecimento social e o estímulo à auto-representação de grupos historicamente marginalizados.

<sup>182</sup> Nesse sentido, a experiência do *Estelita* parece se comparar à aproximação entre profissionais da área de cinema e militantes de movimentos sociais na época do vídeo popular, no sentido de seu desdobramento em produções que buscavam perspectivas de dentro dos movimentos, na elaboração de uma comunicação para dentro e para fora dos coletivos. Não por acaso, a ideia de "direito à cidade", que será permanentemente mobilizada pelo *Ocupe Estelita*, começa a ser mobilizada pelos movimentos sociais urbanos nos anos 1980, justamente como consequência da aproximação entre intelectuais e integrantes dos movimentos, características também presentes no coletivo recifense.

Alguns exemplos podem ser encontrados no modo como *Braço Armado das empreiteiras* é usado para denunciar, de maneira rápida e na lacuna de informações deixada pela grande imprensa, a arbitrariedade e truculência policiais no processo de reintegração de posse; no modo como *Vida Estelita* funciona como registro de uma memória da vivência da ocupação, conseqüentemente como documento sobre outras possibilidades de ocupar o Cais e os modos de vida contra-hegemônicas a elas relacionados; também no modo como *Ocupar, resistir, avançar* é utilizado para produzir um recado interno, de maneira a não permitir que a desmobilização forçada da ocupação da prefeitura fosse sentida como uma derrota pelo movimento; ou ainda no modo pelo qual *Recife: cidade roubada* se oferece como uma espécie de tratado ou panfleto de desagravo em relação ao modelo de desenvolvimento urbano do Recife, compilando, condensando e apresentando didaticamente os principais argumentos do *Movimento Ocupe Estelita*.

Como eixo que atravessa as diferentes produções em suas nuances, relacionado às diversas ocasiões em que elas foram exibidas (ao longo da ocupação e depois dela), veiculadas e partilhadas nas redes sociais, encontramos uma característica comum: os filmes como propulsores de uma discussão pública sobre os rumos da cidade e, ao mesmo tempo, como fomentadores da participação política e nas instâncias decisórias de poder. Parece-nos que os filmes produzidos pelo *Movimento Ocupe Estelita* tornaram-se agentes da prática do "debate público no espaço público" (ARARIPE, RAFAEL, VAREJÃO, p. 313), constituindo-se como importante meio de publicização das discussões sobre a cidade. Enquanto a estratégia da ocupação física passa por efetivar o uso público do espaço, no sentido de abri-lo à construção coletiva, o audiovisual aqui exercitado atua no sentido de "publicizar" a experiência mesma em jogo na ocupação – buscando expandir a proposta de outra possibilidade de uso do espaço para outros cidadãos, de uma outra cidade possível para a cidade como um todo.

Diante das observações já feitas ao longo da tese, é possível afirmar que cada um desses três conjuntos de experiência de colaboração entre documentaristas e movimentos sociais urbanos engendra gestos de escrita de histórias ignoradas ou deliberadamente apagadas pelos poderes instituídos (Estado, grupos econômicos, forças policiais). No entanto, tal gesto se constrói em cada experiência de uma forma singular (e, mesmo no interior do mesmo conjunto, de maneiras diversificadas). No caso dos filmes feitos por Carlos Pronzato em colaboração com o *MPL*, o conjunto se

constitui no decorrer de muitos anos (mais de uma década), com penetração mais incisiva nos círculos e grupos específicos de militância pela pauta do passe livre/tarifa zero de diferentes cidades, ao ritmo das campanhas, ciclos de protestos e formações organizadas por esses grupos.

No caso dos filmes feitos por Vladimir Seixas a partir da colaboração com a *Frente de Luta Popular*, a visibilidade construída para as lutas abordadas em seus filmes ganhou mais espaço, de um lado, em ambientes específicos de militância por moradia na cidade do Rio de Janeiro, notadamente ocupações e afins, e, de outro, num circuito de festivais, gerando algum debate e atenção públicos para os problemas vividos pelos trabalhadores sem teto, denunciando injustiças e buscando angariar apoio para sua superação. No caso do *Ocupe Estelita*, a construção de outra versão para os conflitos urbanos em curso parece ter surgido como desdobramento inevitável de uma produção feita sob a marca da urgência de contra-informar. Seja para se contrapor à propaganda publicitária do consórcio *Novo Recife*, seja para desconstruir o discurso oficial dos órgãos públicos, ou ainda atuando na lacuna deixada pelos meios de comunicação locais, os filmes do movimento acabaram por privilegiar a circulação rápida nas redes sociais e se concentrar nos dias posteriores aos acontecimentos de luta. Não à toa, a maioria deles foi produzida entre 2014 e 2015, quando a disputa em torno do Cais se intensificou enormemente.

Parece-nos salutar tentar promover algumas aproximações entre as experiências estudadas de modo ainda mais específico, de acordo com os usos que despontaram nas análises – não para exauri-las, mas no sentido de apontar algumas possibilidades que podem ser melhor aprofundadas em desdobramentos desse trabalho. Modos de participação em alguma medida comuns às diferentes experiências, mas que adquirem, de acordo com a especificidade da luta, inflexões variadas. Em primeiro lugar, da perspectiva de um modo de participação das imagens no processo de constituição de um movimento, podemos sugerir um cotejo entre a experiência de Carlos Pronzato junto ao *MPL* e a experiência do *Ocupe Estelita*.

Como vimos, o documentário *A Revolta do Buzú* tornou-se um agente fundamental na gênese do *Movimento Passe Livre* em diferentes cidades do Brasil. As discussões, reflexões e problemas abordados na produção audiovisual engajada nas disputas urbanas em Recife também parecem ter sido determinantes para o *Movimento Ocupe Estelita* em sua própria constituição. Mas, enquanto na primeira situação, trata-se da incidência direta de um filme específico, que na esteira da

importância da "Revolta do Buzú" (enquanto acontecimento) ganhou uma centralidade nas discussões fomentadas pelos militantes, no caso recifense trata-se, a nosso ver, de uma contribuição mais difusa e indireta, ligada à participação na construção de um ambiente de debate que, por sua vez, favoreceu a intensificação das lutas, o enfrentamento da disputa em torno do cais e o surgimento do *Ocupe Estelita* (a partir do qual novos filmes de luta seriam realizados).

Também é possível aproximar (para melhor discernir) os usos pedagógicos atribuídos aos filmes de Carlos Pronzato no contexto das formações conduzidas pelo *MPL* (especialmente no núcleo paulistano) e a forma como o curta documental *Entre* é utilizado para transmissão de conhecimentos a respeito das estratégias de ação entre trabalhadores sem teto ligados à *FLP*, no Rio de Janeiro. Neste segundo caso, trata-se de um uso também pedagógico, mas que foi acionado com o objetivo específico de instruir a respeito de uma metodologia de ação voltada a famílias com urgência de moradia – enquanto no primeiro caso estava em jogo a introdução gradual do debate acerca da pauta do transporte público junto a jovens secundaristas em processo de formação política.

Em meio a essas possíveis aproximações, notamos também uma importante singularidade, ligada ao uso do aparato do cinema como forma de proteção à integridade física dos militantes.<sup>183</sup> Seu uso parece especialmente importante para a luta travada pela *FLP*, com a qual Vladimir Seixas colaborou. Mas se isso ocorre, em diferença ao que assinalamos nos outros casos, talvez seja justamente em função das dificuldades e desafios encontrados pelos trabalhadores sem teto em sua luta. Não é possível negar que a perversa invisibilidade que incide sobre eles, suas condições precarizadas de vida, a discriminação social e racial que sofrem, a exclusão quase completa do mundo do trabalho, a criminalização levada a cabo pelas forças policiais, todos esses fatores explicam, em alguma medida, uma menor possibilidade de interferência das imagens sobre sua situação social. Nesse caso, pode-se especular que os limites para a participação das imagens na luta são os mesmos limites sociais que segregam as populações precarizadas e marginalizadas.

Com efeito, as lutas urbanas enfrentam pesados desafios. No momento preciso em que escrevo essas últimas linhas da tese, novos acontecimentos transcorrem no

---

<sup>183</sup> Tal uso difere da denúncia da violência policial, pois tem a ver com a tentativa de impedir a própria consecução da violência, fazendo da presença da câmera uma espécie de escudo diante das forças que ameaçam os militantes.

Cais José Estelita. O levantamento arqueológico conduzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) foi concluído no dia 18 (de março de 2019), fazendo com que o embargo estabelecido pelo órgão, que impedia a demolição dos armazéns e o início das obras, expirasse. Uma semana depois de expirado (25/03/19), a prefeitura do Recife concedeu autorização às construtoras para que voltassem a trabalhar no terreno. Parece não haver limites para a nociva relação entre poderes públicos e grupos econômicos. Vigilante desde o fim do embargo, o *Movimento Ocupe Estelita* esteve atento às movimentações do consórcio. Um alerta foi compartilhado nas redes sociais e algumas imagens, dando conta da possível demolição, foram publicadas, ao modo das fotografias que motivaram a ocupação do Cais cinco anos atrás.



Fig. 174 – Retroescavadeira do consórcio e seus funcionários se movimentam para reiniciar as obras no Cais em imagem usada para manter a militância vigilante.

Quando as retroescavadeiras começaram a derrubar novamente os armazéns, ainda no dia 25/03/19, mais uma mobilização foi iniciada, resultando numa nova ocupação.<sup>184</sup> Mais uma vez, o *Movimento Ocupe Estelita* está mobilizado. Na nova ocupação, a forma da luta se vê adaptada às exigências do momento (por exemplo, ocorre dessa vez na lateral murada do terreno). Também com ela se adaptam as formas expressivas presentes nas imagens – basta ver o vídeo-convocação para

<sup>184</sup> Além de ações judiciais em trânsito, o projeto *Novo Recife* é alvo também de questionamentos em relação aos trâmites na prefeitura.



reocupar o Cais utilizado pelo movimento. Enquanto um *drone* sobrevoa o terreno, entre outras palavras de ordem, o título de um dos filmes, *Recife: cidade roubada*, é utilizado como letreiro sobre as imagens; ao final, o equipamento ricocheteia para baixo, num gesto inédito nos filmes, que parece indicar a urgência "aqui e agora" da luta. Embora sinalize algumas características, trata-se apenas de um vídeo-chamado: o tempo e as circunstâncias dirão como as imagens, a partir daqui, serão retomadas/utilizadas.

Se os desafios são notáveis, novos acontecimentos como esses parecem demonstrar a atualidade e a importância da luta dos movimentos sociais urbanos, especialmente num momento histórico em que o ataque aos direitos dos trabalhadores volta à carga com toda força e a assim chamada "crise" é lançada sobre os ombros das classes de baixa renda, direitos sociais são tratados como privilégios, modos de vida contra-hegemônicos e minoritários são combatidos e violentados, e a criminalização e perseguição aos movimentos sociais, seus militantes e lideranças, se acentua e se escancara.

Na abertura dessa tese, fizemos uma dedicatória às/aos integrantes de movimentos sociais assassinados no Brasil nos últimos quatro anos.<sup>185</sup> Aqui escrevo seus nomes, na crença de poder colaborar para que suas histórias sejam lembradas e seu legado siga adiante: Paulo Sérgio Almeida Nascimento, um dos líderes da Associação dos Caboclos, Indígenas e Quilombolas da Amazônia (Cainquiama); George de Andrade Lima Rodrigues, líder comunitário em Recife; Carlos Antônio dos Santos (o "Carlão"), um dos líderes do Assentamento PDS Rio Jatobá, em Paranatinga, no Mato Grosso; Leandro Altenir Ribeiro Ribas, líder comunitário na ocupação Vila São Luís, em Porto Alegre; Márcio Oliveira Matos, um dos integrantes da direção do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, morador do Assentamento Boa Sorte, na Bahia; Valdemir Resplandes (o "Muleta"), líder do MST no Pará; Jefferson Marcelo do Nascimento, líder comunitário em Madureira, no Rio de Janeiro; Clodoaldo do Santos, líder do Movimento SOS-Emprego de Sergipe; Jair Cleber dos Santos, líder de acampamento no Pará; Fabio Gabriel Pacifico dos Santos (o "Binho dos Palmares"), líder do quilombo Pitanga dos Palmares, na cidade de Simões Filho, Bahia; José Raimundo da Mota de Souza Júnior, líder do Movimento

---

<sup>185</sup> Levantamento feito pelo historiador Fernando Horta, compartilhado na página: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/49021/nao-e-so-marielle-conheca-mais-24-casos-de-liderancas-politicas-mortas-nos-ultimos-quatro-anos>

dos Pequenos Agricultores (MPA) na Bahia; Rosenildo Pereira de Almeida (o “Negão”), líder comunitário da ocupação na Fazenda Santa Lúcia, no Pará; Eraldo Lima Costa e Silva, líder do MST no Recife; Valdenir Juventino Izidoro (o “Lobó”), líder camponês de Rondônia; Luís César Santiago da Silva (o “Cabeça do Povo”), líder sindical do Ceará; Waldomiro Costa Pereira, líder do MST no Pará; João Natalício Xukuru-Kariri, liderança indígena de Alagoas; Almir Silva dos Santos, líder comunitário no Maranhão; José Bernardo da Silva, líder do MST em Pernambuco; José Conceição Pereira, líder comunitário no Maranhão; Edmilson Alves da Silva, líder do Movimento de Libertação dos Sem Terra (MLST), Nilce de Souza Magalhães (a “Nicinha”), líder comunitária e membro do Movimento dos Atingidos por Barragem (MAB) em Rondônia; Simeão Vilhalva Cristiano Navarro, liderança indígena Guarani-Kaiowá no Mato Grosso; Paulo Sérgio Santos, líder quilombola do acampamento Nelson Mandela, em Helvécia, na Bahia; Marielle Franco, vereadora do Partido Socialismo e Liberdade pelo Rio de Janeiro.

## 8. Referências bibliográficas

AB'SABER, Tales. *Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação)*. In: O que resta da ditadura: a exceção à brasileira. Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs). São Paulo: Boitempo, 2010.

ACIOLI, Máira. *Otto encerra o Abril pro Rock vestindo camisa do #ocupeestelita*. 2012. Disponível em: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/2012/04/23/otto-encerra-o-abril-pro-rock-vestindo-camisa-do-ocupeestelita/>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

ALI, Tarik (vários autores). *Occupy – Movimentos de protesto que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo: Carta maior, 2012.

ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história*. Salvador: EDUFBA, 2017.

\_\_\_\_\_. *Vídeo e experimentação social: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil* (Dissertação de Mestrado) Campinas: IA/Unicamp/PPG em Mídias, 2004.

AMORIM, Eduardo. *Autores do [Projeto Torres Gêmeas] têm reunião durante a I Mostra Direitos Urbanos, nesta segunda*. 2012. Disponível em: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/2012/05/20/autores-do-projetotorresgemeas-tem-reuniao-durante-a-i-mostra-direitos-urbanos-nesta-segunda/>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. *Nesta segunda, São Luiz recebe a I Mostra Direitos Urbanos*. 2012. Disponível em: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/2012/05/20/nesta-segunda-sao-luiz-recebe-a-i-mostra-direitos-urbanos/>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. *Centenas de pessoas participaram da I Mostra Direitos Urbanos*. 2012. Disponível em: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/2012/05/22/centenas-de-pessoas-participaram-da-i-mostra-direitos-urbanos/>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

ANDRADE, Érico; LINS, Liana Cirne; LEMOS, Frida. *Nem solitárias, nem amargas: a luta pelo direito à cidade para e pelas pessoas – O caso do #OcupeEstelita*. In: Junho: Potência das ruas e das redes. Orgs: MORAES, Aline et al. São Paulo: Friederich Ebert Stiftung, 2014.

ANDRADE, Érico. *Recife em ebulição: os Direitos urbanos, Ocupe Estelita e as novas formas de atuação política*. Rio de Janeiro: Revista Insight Inteligência, n66, ano XVI, 2014b.

ARARIPE, Vitor; RAFAEL, Rodrigo; VAREJÃO, Luana. in: DE OLIVEIRA, Fabricio Leal et al. *Planejamento e conflitos urbanos - Experiências de luta*. Letra Capital Editora LTDA, 2016.

ASSIS, Ocupação Machado de. *Sobre a ocupação Machado de Assis*. 2010. Disponível em: <<http://ocupacaoma.blogspot.com/p/sobre-ocupacao-machado-de-assis.html>>. Acesso em: 2 dez. 2018.

BARROSO, Herom. *Problemas do Minha Casa, Minha Vida reforçam necessidade de reforma urbana*. 2013. Disponível em: <<http://averdade.org.br/2013/04/problemas-do-minha-casa-minha-vida-reforcam-necessidade-de-reforma-urbana/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

BENEDICTO, Danielle Barros de Moura; MARQUES, Guilherme José Amilcar Lemos. *Pan Rio 2007: manifestações e manifestantes*. Anais do XIII Encontro Nacional da ANPUR, 2009.

BENTES, Ivana. In: MIGLIORIN, Cezar (Orgs). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. P. 45-63.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras, 2003.

BESANCENOT, Olivier; LÖWY, Michael. *Afinidades revolucionárias: nossas estrelas vermelhas e negras*. Por uma solidariedade entre marxistas e libertários. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

BEZERRA, Cláudio. *Tradição e ruptura no audiovisual: Um estudo de linguagem do vídeo popular em Pernambuco na década de 1980*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2001.

BONDUKI, N. *Política habitacional e inclusão social no Brasil: revisão histórica e novas perspectivas no governo Lula*. Brasil em Desenvolvimento. Estado, Planejamento e Políticas Públicas. Brasília, IPEA, 2009.

BONDUKI, Nabil; ROLNIK, Raquel. *Periferias: ocupação do espaço e reprodução da força de trabalho*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1979.

BOULOS, Guilherme. *Porque ocupamos. Uma Introdução à luta dos sem-teto*. 3ª ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2015.

BRAGA, Ruy. *A pulsão plebeia: trabalho, precariedade e rebeliões sociais*. São Paulo: Alameda, 2015.

BRENEZ, Nicole. *História das formas. Recine - Revista do Festival Internacional de Cinema de arquivo*. Ano 3, número 3. Arquivo Nacional, dezembro de 2006.

\_\_\_\_\_. *Political cinema today: the new exigences – For a Republic of the imagens*. Melbourne, 28 septembre 2011.

\_\_\_\_\_. *René Vautier: devoir, droits e passion des imagens*. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/41-lfu-14/121-nicole-brenez-rene-vautier-devoirs-droits-et-passion-des-images>. Acesso em 20 de março de 2018.

CACHOEIRADOC. *Curso de documentário urgente*. 2015. Disponível em: <http://cachoeiradoc.com.br/2015/oficinas-e-cursos/curso-de-documentario-urgente/>. Acesso em: 20 mar. 2019.

CAFRUNE, Marcelo Eibs. *O direito à cidade no Brasil: construção teórica, reivindicação e exercício de direitos*. Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos, v. 4, n. 1, p. 185-206, 2016.

CAMELÔS, Movimento Unido dos. *O que é o MUCA?* 2003. Disponível em: <https://movimentounidodoscamelos.wordpress.com/about/>. Acesso em: 20 nov. 2018.

CARLA, Ana; CARIBÉ; LUAMORENA. *Carta de desligamento do Tarifa Zero Salvador e do MPL*. 2015. Disponível em: <https://passapalavra.info/2015/05/104551/>. Acesso em: 20 fev. 2018.

CARLOTTO, Maria Caraméz. *Entrevista com o Movimento Passe Livre – Lucas Oliveira, Movimento Passe Livre São Paulo*. Revista Fevereiro: Teoria, política, cultura. n.6. p. 1-19, 2013.

CARNEIRO, Henrique Soares (vários autores). *Occupy – Movimentos de protesto que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo: Carta maior, 2012.

CAVALCANTI, Raiza. *“Como Construir o Comum”*. 2013. Disponível em: <https://direitosurbanos.wordpress.com/2013/12/04/como-construir-o-comum/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

CENTRO DE CULTURA PROLETÁRIA. *O que é o Centro de Cultura Proletária?* 2003. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/fcpataxo/CCProletaria.htm>>. Acesso em: 20 out. 2018.

CESAR, Amaranta. *Ocupar, resistir, ressurgir*. In: Catálogo do forumdoc. bh. 2015. BH, Filmes de Quintal/FAFICH UFMG.

CISNEIROS, Leonardo. *Algumas considerações sobre o Projeto Novo Recife (v 1.0)*. 2012. Disponível em: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/2012/03/28/algumas-consideracoes-sobre-o-projeto-novo-recife-v-1-0/>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

COELHO, Lígia. *Cresce número de ocupações no Rio de Janeiro*. 2006. Disponível em: <<http://www.renajorp.net/2006/07-ocupacoes-rj.html>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

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

CORRÊA, Marcos. *Filmar operários: registro e ação política de cineastas durante a ditadura militar no Brasil*. 1ª edição. Curitiba: Appris, 2016.

COUTINHO, Carlos Nelson. A hegemonia da pequena política. In: *Hegemonia às avessas: economia política e cultura na era da servidão financeira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

CRONOLOGIA do pensamento urbanístico. *Criado o Fórum Nacional da Reforma urbana*. Disponível em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1406>. Acesso em 20 de janeiro de 2018.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. Editora Companhia das Letras, 2001.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DANIELS, Cristina; BEVERARI, Rafael. *03 JULHO 2015 (BR-SP) Carta de desligamento do MPL-SP*. 2015. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2015/07/105177/>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

DE FREITAS, Alexandre Simão; NETO, João Pereira VALE. *Governamentalização e criminalização da pobreza: constituição do discurso jornalístico sobre um bairro do Recife em três décadas (Diário de Pernambuco, 1970-2000)*. VII Encontro Nacional de História da Mídia: Mídia Alternativa e Alternativas Midiáticas. Fortaleza, 2009.

DE MELO, Cristina Teixeira Vieira. *Desafios éticos e políticos no vídeo Vida Estelita, subjetividades políticas em devir*. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. n. 32, 2016.

DE OLIVEIRA, Vinícius Andrade. *Ocupar com o cinema – escrita da história das lutas urbanas em Ressurgentes – um filme de ação direta*. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. n. 35, 2017.

DERRUBADA do Estelita Atuação da PM. Direção de Direitos Urbanos. Recife, 2014. Color.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural*. In: NAZARÉ, Leonor; SILVA, Rodrigo (orgs). *A república por vir: arte, política e pensamento para o Século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

\_\_\_\_\_. *Imagem-montagem ou imagem-mentira*. In: *Imagens apesar de tudo*. KKYM: Lisboa, 2012.

EDUARDO, Cleber; VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz. *Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões*. 2011. Disponível em: <[http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo\\_completo.pdf](http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo_completo.pdf)>.

ENRIQUE, Fagner. *MPL, a ritualização da autonomia*. 2015. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2015/06/105129/>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

ENTREVISTA Ocupação Chiquinha Gonzaga. Rio de Janeiro. AINFOS, 28 fev. 2005. Disponível em: [www.ainfos.ca/05/feb/ainfos00415.html](http://www.ainfos.ca/05/feb/ainfos00415.html). Acesso em 10 dez. 2018.

ENTREVISTAS Ocupação Zumbi dos Palmares. Rio. de Janeiro. AINFOS, 28 abr. 2005. Disponível em: [www.ainfos.ca/05/apr/ainfos00490.html](http://www.ainfos.ca/05/apr/ainfos00490.html). Acesso em 10 dez. 2018.

ESTELITA, Movimento Ocupe. *Movimento#OcupeEstelita*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MovimentoOcupeEstelita/>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. *NOTA DOS OCUPANTES SOBRE O #OCUPEESTELITA*. 2014. Disponível em: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/2014/05/22/nota-dos-ocupantes-sobre-o-ocupeestelita/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. *Vai ter no Estelita*. 2014. Disponível em: <<http://vaiternoestelita.tumblr.com/?fbclid=IwAR2BS5I2efsP3tkH6ayW7u66XKcJUL>>

sGPHegWzEPGLQoO-Kjh1SyM-mQV3w>. Acesso em: 20 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. *Cálice da imprensa pernambucana*. 2014. Disponível em: <<https://calicerecife.tumblr.com/?fbclid=IwAR25kvyfiB-y8DISD77qVv-jMu7ab4ZclYB-CJMmgPiqpy0c1Sb8CgnGAo8>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. *Ocupe Estelita, Ocupe a Cidade!* 2014. Disponível em: <[https://medium.com/@OcupeEstelita/ocupe-estelita-ocupe-a-cidade-51abcf6754fe?fbclid=IwAR20J4Brf9pPHfMwaV0595R6ZyJCv25GdTwxqzx0IWdvZoz2yJI\\_53HmRmY](https://medium.com/@OcupeEstelita/ocupe-estelita-ocupe-a-cidade-51abcf6754fe?fbclid=IwAR20J4Brf9pPHfMwaV0595R6ZyJCv25GdTwxqzx0IWdvZoz2yJI_53HmRmY)>. Acesso em: 20 fev. 2019.

FELDMAN, Ilana. "Um filme de": *dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental*. In: Revista Devires - Cinema e Humanidades. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, v.9., n.1, jan/jun 2012, p. 50-65.

FELTRAN, Gabriel. *O valor dos pobres – a aposta no dinheiro como mediação para o conflito social contemporâneo*. CADERNO CRH, Salvador, v. 27, n. 72, p. 495-512, Set./Dez. 2014.

FERNANDES, Adriana. *Cidade da Cidade: ocupação e gesto na zona portuária carioca*. POLÊMICA, v. 11, n. 1, p. 82 a 96, 2012.

FERNANDES, André. *Debate sobre o documentário HIATO*. 2008. Disponível em: <<https://www.anf.org.br/debate-sobre-o-documentario-hiato/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

FILGUEIRAS, Mariana. *Produção cultural do Movimento Ocupe Estelita ganha fôlego no Recife e já é chamada de 'novo mangue beat'*. 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/producao-cultural-do-movimento-ocupe-estelita-ganha-folego-no-recife-ja-chamada-de-novo-mangue-beat-14730838?fbclid=IwAR1uxpI1vsXQAXw7GZDaqPI16F6ftX1fv-8f9q1fnjxAsQ8Fk15NEaABZgE>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

FIX, Mariana. *São Paulo cidade global. Fundamentos financeiros de uma miragem*. São Paulo: Boitempo, 2007.

FOLHA ONLINE (São Paulo) (Org.). *Leia íntegra de carta de Lula para acalmar mercado financeiro*. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u33908.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2018.



FORTES, Fernanda. “*Ocupe Estelita – Audiovisual como combate*” – *Audio do debate na íntegra*. 2015. Disponível em: <<http://www.revistacardamomo.com/ocupe-estelita-audiovisual-como-combate-debate-na-integra/>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

FRASER, Nancy. *Redistribuição ou reconhecimento? Classe e status na sociedade contemporânea*. *Interseções–Revista de Estudos Interdisciplinares*, p. 7-32, 2001.

FREITAS, Kênia Cardoso Vilaça de. *A Ressonância das Imagens: A Emergência da Multidão no Egito, na Espanha e no Brasil*. Tese de Doutorado, UFRJ, 2015.

FREITAS, Vladimir Passos de. *Operação Choque de Ordem pretende limpar o Rio. 2009*. Disponível em: <[https://www.conjur.com.br/2009-jan-11/segunda\\_leitura\\_operacao\\_choque\\_ordem\\_limpar\\_rio\\_janeiro](https://www.conjur.com.br/2009-jan-11/segunda_leitura_operacao_choque_ordem_limpar_rio_janeiro)>. Acesso em: 10 nov. 2018.

G1 SÃO PAULO (São Paulo). G1 (Ed.). *Conheça a história dos 'rolezinhos' em São Paulo: Shoppings são contra aglomerações de jovens marcadas via redes sociais. Encontros ganharam repercussão na capital paulista em dezembro de 2013*. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/01/conheca-historia-dos-rolezinhos-em-sao-paulo.html>>. Acesso em: 14 out. 2018.

GAMA, Antonia. *Cidadania e Audiovisual: algumas reflexões sobre a Central Única das Favelas*. 2010.

GLOCK, Clarinha. *Leitura Crítica da Mídia: Pré-Rolezinho (do Observatório da Imprensa)*. 2014. Disponível em: <<http://claraglock.blogspot.com/2014/02/leitura-critica-da-midia-pre-rolezinho.html>>. Acesso em: 15 out. 2018.

GOHN, Maria da Glória. *Teorias dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. Edições Loyola, 1997.

\_\_\_\_\_. *Movimentos sociais no início do século XXI: antigos e novos atores sociais*. Vozes, 2003.

GOMES, Juliano. *Quando as imagens tomam posição*. In: *Catálogo O novo cinema permambucano*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014.

GOUVEIA, Cristina; CISNEIROS, Leonardo. *Ativistas do Direitos Urbanos explicam por que são contra o Novo Recife | #Painelaurora*. 2012. Disponível em: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/2012/04/24/ativistas-do-direitos-urbanos-explicam-por-que-sao-contr-o-novo-recife-painelaurora/>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

GRAEBER, David. *Direct Action: An Ethnography*. Oakland: AK Press, 2009.

GRAMSCI, Antonio; COUTINHO, Carlos Nelson. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GRANJA, Patrick. *Choque de ordem é crime contra o povo*. 2009. Disponível em: <"Choque de ordem" de Paes é crime contra o povo>. Acesso em: 10 nov. 2018.

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

GUIMARÃES, Victor. *O cinema no olho do furacão*. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. *Catálogo do 18o Festival do filme documentário e etnográfico/ Fórum de Antropologia e Cinema*, 2015. p. 155-157.

HADDAD, Sérgio. *Novas formas de ativismo social: O que há por trás das mobilizações de rua? o movimento passe livre de são paulo (mpl-sp)*. Revista e-Curriculum, v. 14, n. 2, 2016.

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

HOLANDA, Karla. *Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história*. Devires: Cinema e Humanidades, 2004, vol. 2, nº 1, pp. 86-10.

IMAGINA COLETIVO (São Paulo). *Documento imagina: Rolezinhos*. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=37ITFy7DUGU&t=445s>>. Acesso em: 14 out. 2014.

KILNK, Jeroen. ROLNIK, Raquel. *Crescimento econômico e desenvolvimento urbano*. In: Novos Estudos, CEBRAP 89, março 2011. p. 89-109.

KIRALY, Cesar. *Perguntas a Vladimir Seixas sobre os documentários Hiato e Atrás da porta*. Revista Estudos Políticos, v. 3, 2011/2012. p. 79-85.

KOWARICK, Lúcio; REZENDE, Tomás. *Escritos urbanos*. Editora 34, 2000.

KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. Editora Paz e Terra, 1980.

KUNSCH, Graziela (ed.). *Urbânia 5*. São Paulo: Editora Pressa, 2014.

LEANDRO, Anita. *O tremor das imagens Notas sobre o cinema militante*. Devires - Cinema e Humanidades, v. 7, n. 2, p. 98-117, 2016.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Espaço e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luciana; ORTELLADO, Pablo; POMAR, Marcelo [et al]. *Vinte centavos: a luta contra o aumento*. São Paulo: Veneta, 2013.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Zahar, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LINO, Barbara; NASCIMENTO, Cristiano. *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.

LUTA, Articulação Recife de. *Articulação Recife de Luta*. 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/recifedeluta/>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

MAGRO, Maíra. *Bloco da ordem: Prefeitura do Rio começa a retirar mendigos das ruas para fazer um Carnaval sem bagunça, mas foliões temem que festa perca espontaneidade*. 2009. Disponível em: <[https://istoe.com.br/6298\\_BLOCO+DA+ORDEM/](https://istoe.com.br/6298_BLOCO+DA+ORDEM/)>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MARICATO, Erminia. *A bomba relógio das cidades brasileiras*. Revista Democracia Viva, v. 11, p. 3-7, 2001.

\_\_\_\_\_. *Dimensões da tragédia urbana*. Acessado em janeiro de 2017 em: <http://www.comciencia.br/comciencia/>

\_\_\_\_\_. *O impasse da política urbana no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MARKMAN, Luna. *No Recife, projeto imobiliário no Cais José Estelita gera debate acalorado*. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/peernambuco/noticia/2012/03/no-recife-projeto-imobiliario-no-cais-jose-estelita-gera-debate-acalorado.html>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

MARTINS, Caio et al. *A experiência da Poligremia – autocrítica em busca de um sentido histórico no movimento secundarista*. 2012. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2012/06/60822/>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

MARTINS, Caio; CORDEIRO, Leonardo. *Revolta popular: o limite da tática*. 2014. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2014/05/95701/>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

MARX, Karl. O Capital: Livro 4. *Teorias da Mais-Valia: História crítica do pensamento econômico*. 1983.

MESQUITA, Cláudia. *Retratos em diálogo – notas sobre o documentário brasileiro recente*. Novos estudos. Cebrap. 86. Março, 2010.

\_\_\_\_\_. *A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta*. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. *Catálogo do 18o Festival do filme documentário e etnográfico/ Fórum de Antropologia e Cinema*, 2014. p. 215-225.

\_\_\_\_\_. *O presente como história - estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo*. 2018.

MIGLIORIN, Cezar. *Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro*. DEVIRES-Cinema e Humanidades, v. 8, n. 2, p. 12-27, 2016.

MONDZAIN, Marie-Jose. *Nada Tudo Qualquer coisa Ou a arte das imagens como poder de transformação*. In: NAZARÉ, Leonor; SILVA, Rodrigo (orgs). *A república por vir: arte, política e pensamento para o Século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

MOREIRA, Marianna et al. *Guerreiros do 510, do 234, da rua....* 2009. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2009/07/9098/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

MOVIMENTO PASSE LIVRE (São Paulo). *“Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo”*. In: MARICATO, Ermínia et al. *Cidades Rebeldes: Passe Livre as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial: Carta Maior, 2013.

NASCIMENTO, Manoel. *Teses sobre a Revolta do Buzú*. Cadernos do CEAS: Revista crítica de humanidades, n. 231, p. 31-45, 2016

NOBRE, Marcos. *Imobilismo em movimento: da abertura democrática ao governo Dilma*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A Brodagem no cinema em Pernambuco*. UFPE: Tese de Doutorado, 2014.

OCUPAÇÃO *Guerreiros do 510 resiste! Centro de Mídia Independente*, 10 jan. 2009. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2009/01/437152.shtml>. Acesso em 10 dez. 2018.

OCUPAÇÃO Machado de Assis completa um mês. Agência de Notícias das Favelas. Disponível em: [www.anf.org.br/2008/12/18/ocupacao-machado-de-assis-completa-](http://www.anf.org.br/2008/12/18/ocupacao-machado-de-assis-completa-)

um-mes/. Acesso em 10 dez. 2018.

OCUPAÇÃO Zumbi dos Palmares comemora 1 ano. CMI, 2 mai. 2006 Disponível em: [www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/05/352188.shtml](http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/05/352188.shtml). Acesso em 10 dez. 2018.

OCUPAÇÃO Quilombo das Guerreiras ameaçada de despejo no RJ. MTST Movimento dos Trabalhadores Sem-teto. Disponível em: [http://www.mtst.info/ocupacao\\_quilombo\\_das\\_guerreiras\\_rj](http://www.mtst.info/ocupacao_quilombo_das_guerreiras_rj). Acesso em 10 dez. 2018.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial (2003).

\_\_\_\_\_. *Hegemonia às avessas*. In: *Hegemonia às avessas: economia política e cultura na era da servidão financeira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

OPERÁRIA, Partido da Causa. *Documentário: Atrás da Porta: Entrevista com Vladimir Seixas, diretor do documentário Atrás da Porta*. 2013. Disponível em: <https://jornalgn.com.br/noticia/documentario-atras-da-porta/>. Acesso em: 30 dez. 2018.

PANTOJA, Leila Saraiva. *Não leve flores: crônicas etnográficas junto ao Movimento Passe Livre-DF*. Dissertação de Mestrado. UNB, 2017.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos-1971-1982*. Centro de Memória-UNICAMP, 1999.

PEDROSO, Marcelo. *Três suposições sobre a adversidade no documentário*. In: *Revista Devires - Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, v.10., n.2, jul/dez 2013, p. 24-41.

PEDROSO, Marcelo. *Filmes como oposição a formas de vida: o cinema como sintoma e não cura*. Disponível em: [http://www.alumbramento.com.br/?p=tres\\_filmes.html](http://www.alumbramento.com.br/?p=tres_filmes.html). Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

PELBART, Peter Pail. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PENNA, Mariana Affonso. *Socialistas libertários e lutas sociais no Rio de Janeiro: Memórias, Trajetórias, e Práticas (1985-2009)*. 2010. Tese de Doutorado. Dissertação – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História. Niterói.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. *A extrema direita venceu. Feministas, antirracistas e LGBTs também*. 2019. Disponível em:

<<https://theintercept.com/2019/01/08/extrema-direita-feministas-antirracistas-lgbts/>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

POCHMAN, Marcio. *Nova classe média?: o trabalho na base de pirâmide social brasileira*. Boitempo Editorial, 2012.

PORTAL INVERTA (Rio de Janeiro) (Ed.). *Operação “Choque de Ordem” no Rio de Janeiro*. 2009. Disponível em: <<https://inverta.org/jornal/edicao-impressa/432/movimento/operacao-201cchoque-de-ordem201d-no-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

PROJETOTORRESGÊMEAS. *Projeto*. 2010. Disponível em: <<https://projektorresgemeas.wordpress.com/>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. *Porto Maravilha*. 2018. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/portomaravilha>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

PRONZATO, Carlos. *Los Traidores e o cinema combativo de Raymundo Gleizer*. Revista O Olho da História. n.18, Salvador, julho de 2012.

R7 (Rio de Janeiro) (Ed.). *Shopping do Rio teve rolezinho de sem-teto há 13 anos; relembre: Para pesquisadora, a ocupação de centro comercial em 2000 revelou preconceito velado*. 2014. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/shopping-do-rio-teve-rolezinho-de-sem-teto-ha-13-anos-relembre-16012014>>. Acesso em: 15 out. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed.34, 1996.

RAIZ CULTURAL (Rio de Janeiro) (Ed.). *Hiato, por Vladimir Seixas*. 2008. Disponível em: <<https://raizculturablog.wordpress.com/2008/12/03/hiatoporvladimir-seixas/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

RECIFE, Janela de Cinema do. Janela 2011 - *Video-registro 5: O cinema e o espaço urbano do Recife*. 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/31899765>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

RIBEIRO, Stephanie. *Rolêzinho, um ato de resistência política*. 2014. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2014/01/13/rolezinho-ato-de-resistencia-politica/>>. Acesso em: 14 out. 2018.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. RJ/SP: Ed. Record, 2000.

ROLNIK, Raquel. *Guerra dos Lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANTAYANA, Mauro. *De rolézinhos a rolexzinhos: Conquistará o futuro quem souber unir rolexzinhos e rolezinhos em um projeto de nação, e isso só ocorrerá com a redução da desigualdade e a melhora da educação*. 2014. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Coluna/De-rolezinhos-e-rolexzinhos/30042>>. Acesso em: 14 out. 2018.

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. Summus Editorial, 1989.

\_\_\_\_\_. In: Wilq Vicente (Orgs). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2014.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la Memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores, Argentina, 2005.

SALLES, Marcelo. *Uma ocupação chamada Zumbi*. 2006. Disponível em: <<http://fazendomedia.org/novas/movimentos280506.htm>>. Acesso em: 30 out. 2018.

SEIXAS, Vladimir; RAMOS, Fabrício. *Entrevista com Vladimir Seixas, realizador do documentário independente "Atrás da Porta"*. 2012. Disponível em: <<https://bahiadoc.com.br/2012/04/27/entrevista-com-vladimir-seixas-realizador-do-documentario-independente-atras-da-porta/>>. Acesso em: 15 out. 2018.

SEIXAS, Vladimir; DIP, Andrea. *Documentário "Atrás da Porta" foca despejos na capital dos megaeventos*. 2012. Disponível em: <<http://www.direitoamoradia.fau.usp.br/?p=14379&lang=pt>>. Acesso em: 15 out. 2018.

SEIXAS, Vladimir. *Exibição do longa Doc. Atrás da Porta, projetado nos muros da casa do prefeito Eduardo Paes*. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201932096340904&set=p.10201932096340904&type=3&theater>>. Acesso em: 5 jan. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local do testemunho*. In: Tempo e Argumento - Revista do Programa de Pós-graduação em História. Florianópolis: Udesc, v.2., n.1, jan/jun 2010, p. 3-20.

SENRA, Stela. In: MIGLIORIN, Cezar (Orgs). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. P. 97-121.

SEVERIEN, Pedro. *Cinema de ocupação - uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife*. UFPE: Dissertação de mestrado, 2018.

SILVA, Maria Carolina Granato da. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)*. UFF/Niterói: doutorado, 2008.

SILVA, Gustavo Souza da. *Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política*. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SIMONE. *Uma «Carta aberta»: aberta para quê?* 2013. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2013/09/84768/>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. Editora UNESP, 2018.

SIMÕES, Guilherme; CAMPOS, Marcos; RAFAEL, Rud. *MTST - 20 anos de história - Luta, organização e esperança nas periferias do Brasil*. São Paulo (SP): Autonomia Literária, 2017.

SINGER, André. *Os sentidos do Lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SINGER, André; LOUREIRO, Isabel. *As contradições do Lulismo: a que ponto chegamos?*. Boitempo Editorial, 2017.

SPINA, Paulo Roberto. *O Movimento Passe Livre São Paulo: da sua formação aos protestos de 2013*. (2016)

TATAGIBA, Luciana. 1984, 1992 e 2013. *Sobre ciclos de protestos e democracia no Brasil/1984, 1992 and 2013*. *Política & Sociedade*, v. 13, n. 28, p. 35, 2014.

TATAGIBA, Luciana; PATERNIANI, Stella Zagatto; TRINDADE, Thiago Aparecido. *Ocupar, reivindicar, participar: sobre o repertório de ação do movimento de moradia de São Paulo*. *Opinião pública*, v. 18, n. 2, p. 399-426, 2012.

TARGINO, Maria das Graças; DE CARVALHO, Cristiane Portela; GOMES, Alisson Dias. *Centro de Mídia Independente Brasil: jornalismo cidadão e democracia representativa*. *Comunicação & Inovação*, v. 9, n. 16, 2010.



TARGINO, Rafael; SEREZA, Haroldo. *Não é só Marielle: conheça mais 24 casos de lideranças políticas mortas nos últimos quatro anos*. 2018. Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/49021/nao-e-so-marielle-conheca-mais-24-casos-de-liderancas-politicas-mortas-nos-ultimos-quatro-anos>>.

Acesso em: 31 mar. 2019.

TAVARES, Krishna Gomes. *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós*. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

TAVOLARI, Bianca. *Direito à cidade: uma trajetória conceitual*. *Novos estudos*, n. 104, p. 92, 2016.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Cinema e movimentos sociais: as estratégias audiovisuais do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto*. Rio de Janeiro: Iluminárias, 2011.

TELLES, Vera. *A experiência do autoritarismo e práticas instituintes*. Dissertação de mestrado. USP, 1984.

\_\_\_\_\_. *Direitos sociais afinal do que se trata?*. UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. *Nas dobras do legal e do ilegal: Ilegalismos e jogos de poder nas tramas da cidade*. *Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social* Vol. 2 - nº5-6 - Jul/Ago/Set/Out/Nov/Dez 2010 - pp. 97-126.

UCHOAS, Leandro. *Choque de Desordem*. 2010. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/node/2333/>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

URBANOS, Direitos. *Sobre*. Disponível em: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

URBANOS, Direitos. *Sobre a entrega da carta do Direitos Urbanos aos órgãos de patrimônio em defesa do Cais José Estelita*. 2012. Disponível em: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/2012/04/25/entregadascartas/>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

URBANOS, Direitos. *Carta aberta ao povo do Recife em apoio e solidariedade às famílias da comunidade Vila Oliveira*. 2013. Disponível em: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/2012/11/09/carta-aberta-ao-povo-do-recife-em-apoio-e-solidariedade-as-familias-da-comunidade-vila-oliveira/>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

VAINER, Carlos. *Os liberais também fazem planejamento urbano? Glosas ao “Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro”*. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, p. 105-119, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro*. 2011. Disponível em: <http://memoriadasolimpiadas.rb.gov.br/jspui/handle/123456789/193>

VICENTE, Wilq (org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2014.

VINICIUS, Leo. *A guerra da tarifa (2004)*. Faisca Publicações Libertárias, 2004.

\_\_\_\_\_. *A guerra da tarifa (2005)*. Faisca Publicações Libertárias, 2005.

VIOLÊNCIA, Rede Contra. <Http://redecontraviolencia.org/start/print/431.html>. 2009. Disponível em: <<http://redecontraviolencia.org/start/print/431.html>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

VPS12345. *Hiato: cinema ocupado*. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bx9IFsjhIfs>>. Acesso em: 20 out. 2018.

ZANETTI, Daniela. *O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social*. Tese de Doutorado, UFBA, 2012.

ZENATO, Caroline; SILVA, André Souza. *Requalificação de Espaços Residuais Portuários no Brasil: Os Casos do Porto Maravilha e do Cais José Estelita*. Cidades. Comunidades e Territórios, n. 35, 2017.

ZIZEK, S. Problemas no Paraíso. In: MARICATO, Ermínia et al. *Cidades Rebeldes: Passe Livre as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial: Carta Maior, 2013.

### **Filmografia estudada**

À MARGEM dos trilhos. Direção de Marcelo Pedroso e Pedro Severien. Recife, 2014. (7 min.), color.

A REVOLTA do Buzú. Direção de Carlos Pronzato. Salvador, 2003. (70 min.), color.

À SOMBRA da marquise. Direção de Vladimir Seixas. Rio de Janeiro, 2010. (8 min.), color.

AÇÃO e reação. Direção de Marcelo Pedroso e Pedro Severien. Recife, 2014. (3 min.), color.

ACORDA. Direção de Movimento Ocupe Estelita. Recife, 2015. (6 min.), color.

ATRÁS da porta. Direção de Vladimir Seixas e Chapolim. Rio de Janeiro, 2010. (92 min.), color.

AUDIÊNCIA Pública?. Direção de Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Recife, 2014. (18 min.), color.

BRAÇO armado das empreiteiras. Direção de Ernesto de Carvalho, Juliano Dornelles, Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Recife, 2014. (4 min.), color.

CABEÇA de prédio. Direção de Movimento Ocupe Estelita. Recife, 2015. (6 min.), color.

CHOQUE. Direção de Vladimir Seixas. Rio de Janeiro, 2009. (18 min.), color.

ENTRE. Direção de Vladimir Seixas. Rio de Janeiro, 2009. (14 min.), color.

HIATO. Direção de Vladimir Seixas. 2008. (20 min.), color.

MAIO Baiano. Direção de Carlos Pronzato. Salvador, 2001. (20 min.), color.

NOVO Apocalipse Recife. Direção de Movimento Ocupe Estelita. Recife, 2015. (6 min.), color.

NOVO Recife - redesenho de uma mentira. Direção de Ernesto de Carvalho. Recife, 2014. (7 min.), color.

O DISTÚRBO está só começando. Direção de Carlos Pronzato e CMI-DF. Brasília, 2005. (20 min.), color.

OCUPAR, resistir, avançar. Direção de Ernesto de Carvalho, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Recife, 2014. (6 min.), color.

POR uma vida sem catracas - Movimento Passe Livre São Paulo. Direção de Carlos Pronzato. São Paulo, 2014. (40 min.), color.

RECIFE: cidade roubada. Direção de Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien. Recife, 2014. (13 min.), color.

RUÍDO Negro. Direção de Vladimir Seixas. Rio de Janeiro, 2009. (15 min.), color.

VIDA Estelita. Direção de Ednéia Alcântara, Ernesto de Carvalho, Marcelo Pedroso e Pedro Severien. Recife, 2014. (10 min.), color.