

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Rafael de Amorim Albuquerque e Mello

CINEMA QUE INVENTA O TERRITÓRIO:
ocupações urbanas através de auto encenações da juventude

Belo Horizonte, 2022.

Rafael de Amorim Albuquerque e Mello

**CINEMA QUE INVENTA O TERRITÓRIO:
ocupações urbanas através de auto encenações da juventude**

Versão final

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Cardoso
Mesquita

Belo Horizonte, 2022

301.16 Mello, Rafael de Amorim Albuquerque e.
M527c Cinema que inventa o território [manuscrito] : ocupações
2022 urbanas através de auto encenações da juventude / Rafael de
Amorim Albuquerque e Mello. - 2022.
186 f. : il.
Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

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

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

"O cinema inventando o espaço: ocupações urbanas através de auto-encenações da juventude"

Rafael de Amorim Albuquerque e Mello

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profª Cláudia Cardoso Mesquita - Orientadora
DCM/FAFICH/UFMG

Prof. César Geraldo Guimarães
DCM/FAFICH/UFMG

Profª Ângela Cristina Salgueiro Marques
DCM/FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cardoso Mesquita, Professora do Magistério Superior**, em 07/11/2022, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angela Cristina Salgueiro Marques, Professora do Magistério Superior**, em 07/11/2022, às 15:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes, Professor do Magistério Superior**, em 09/11/2022, às 12:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1812360** e o código CRC **E0868747**.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho está sendo finalizado em meio a uma sucessiva onda de ataques ao orçamento das universidades públicas brasileiras. Nas últimas semanas, o governo federal tentou novo corte de R\$2,4 bilhões do orçamento do Ministério da Educação. Dedicamos esta dissertação a todos aqueles que acreditam na educação pública, acessível, inclusiva, de qualidade e emancipatória. O processo de escrita acadêmica, por muitas vezes, é solitário, esconde o emaranhado de vozes que se articulam para que um trabalho como esse seja possível.

Agradeço e dedico essa obra ao Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste e ao Movimento de Luta nos Bairros Vilas e Favelas. Muito mais do que simples “objetos”, o contato com esses movimentos mudou profundamente a forma como enxergo o cinema, assim como o que o cinema é capaz de fazer. Agradeço a todos os integrantes desses movimentos com quem tive a oportunidade de ter trocas mais próximas mediante entrevistas, Aiano Bemfica, Anderson Lima, Edinho Viera, Mekson Dias e Odara Canuto, me recebendo com imensa afetividade, que procuro humildemente retribuir através desse texto.

Agradeço à professora Cláudia Mesquita, pois, sem ela, essa pesquisa não seria possível. Claudinha me orientou sempre pacientemente, com generosidade crítica e cuidadosa, desde que nos conhecemos, quando anotou seu telefone celular no meu caderno e disse que poderia contar com ela. E assim é desde então. Até hoje guardo tal caderno.

Agradeço aos colegas que entraram comigo na turma de mestrado da UFMG, Leonardo Câmara, Letícia Bispo, Pedro Rena e Fábio de Carvalho, com os quais pude partilhar a loucura de realizar uma pós-graduação no meio de uma pandemia global. Agradeço aos professores da Linha de Pesquisa Pragmáticas da Imagem, André Brasil, César Guimarães, Eduardo de Jesus, Luciana Oliveira e Roberta Veiga, que acreditaram na pesquisa e constroem juntos um ambiente inventivo e singular para o estudo e a pesquisa da produção de imagens no país. A Leandro Lopes, Glaura Vale, Fábio Filho, Luís Flores e todos os colegas do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, que possibilitaram, mesmo à distância, conversas e debates imprescindíveis para a realização desta pesquisa, contribuições muitas vezes “imprevistas”, que nem sempre aparecem formalmente no texto, mas foram indispensáveis para que ele seja do jeito que é.

Ao Selo PPGCOM/UFMG, na figura do professor Daniel Melo Ribeiro, sempre solícito e atencioso, projeto no qual pude participar durante dois anos como bolsista na área de diagramação,

experiência que, além de permitir que a pesquisa fosse possível, me deu acesso a inúmeras produções acadêmicas de diversas áreas de estudo, contribuindo para minha formação transversal em Comunicação Social.

Agradeço a Cristina Teixeira, professora do Departamento de Comunicação da UFPE, cujas aulas são fonte de inspiração até hoje, e foi quem primeiro me deu oportunidade de pesquisar cinema, durante um Projeto de Iniciação Científica.

Agradeço ao meu pai, Paulo, que me despertou o gosto pela pesquisa, pelo cinema feito perto da gente e que sempre me apoiou a buscar o que acredito. À minha mãe, Valéria, que me ensinou que todo lugar é lugar de arte e que a transformação do mundo começa na nossa rua. Às minhas avós, Augusta e Marly, que me mostraram a importância de ver o mundo com ternura. Agradeço a minha companheira Aline, por quem minha admiração se transforma em inspiração. Agradeço a Felipe, Ingrid, Julie, Luiza, Mikhaela, Natália, Wagner e tantos outros amigos desde a época da graduação, parceiros com quem compartilho visões de mundo, inseguranças, afetos e alegrias que aprendo todos os dias.

*Voam
como flechas
os pássaros que
sabem
o céu que lhes
cabe*

Aloysio Raulino

Resumo

A pesquisa parte de experiências audiovisuais envolvendo o Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste, criado na comunidade de mesmo nome, em Recife (PE), e o MLB (Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas) de Minas Gerais. Por meio de oficinas de realização fílmica, fica evidente como a juventude aparece como um ator decisivo na busca por reconhecimento e construção de uma autoimagem coletiva, em meio a situações de luta pelo direito à moradia digna, ameaçado pelo avanço da especulação imobiliária nas comunidades filmadas, seja por ofensivas vindas da iniciativa privada ou do estado. Propomos um movimento de cotejo entre os filmes, aproximando-os segundo as relações entre as *mise-en-scènes* da juventude e a construção do espaço social. Buscamos examinar os gestos, movimentos e posturas de crianças e jovens, valorizando as nuances presentes nas cenas fílmicas. Também será tecida uma breve genealogia histórica investigando auto encenações da juventude no cinema brasileiro, em sua relação com os espaços sociais, com o objetivo de adensar a análise das experiências de coletivos contemporâneos, colocando-as em perspectiva histórica. Mais precisamente, convocaremos os filmes *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) e *Lacrimosa* (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, 1969) como corpus expandido. O elo entre filmes aparentemente tão distantes se firma na juventude, ponto comum de figurações populares que colocam em cena opressões e conflitos catalisados pela desigualdade social, que emerge na tela através das experiências audiovisuais. Propomos vizinhanças a partir de arranjos cênicos que permitam o cotejo e o desenvolvimento de análises comparadas entre os filmes. São propostos dois arranjos cênicos centrais: Corrida e Rosto.

Palavras-chave: juventude; cinema brasileiro; auto-*mise-en-scène*; cinema comparado; espaços sociais.

Abstract

The research is based on audiovisual experiences involving the Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste, from a community with the same name in Recife, and the MLB of Minas Gerais. Through filmmaking workshops, it is evident how the youth appears as a decisive actor in the search for recognition and construction of a collective self-image in the midst of dispute scenarios, in the case of these films, involving the right to housing threatened by the advance of real estate speculation in the respective locations. We make a comparison movement, bringing these films closer to other productions made in different times, places and contexts of modern Brazilian cinema. Precisely, we bring the films *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) and *Lacrimosa* (Aloysio Raulino and Luna Alkalay, 1969). The link between apparently so distant films reveals itself in youth as a common point of a popular figuration placed in a conflict catalyzed by the wide-ranging social inequality in our country, which emerges to the screens in audiovisual experiences. Faced with the differences between the films, we propose a risky neighborhood that crosses the modulations in which this youth plays himself in front of the camera in scenes of conflict. We will focus on the gestures, movements, looks, postures of these actors/actresses-characters who stage themselves in order to form scenic arrangements that allow the comparison and development of the analysis of the films. Three central scenic arrangements are proposed, namely the Corrida, Rosto and Coletivo.

Keywords: Youth; brazilian cinema; *auto-mise-en-scène*; comparative cinema; social spaces

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Imagem aérea retirada do Google Maps. Reprodução do autor.	18
FIGURA 2: Imagem aérea retirada do Google Maps. Destaque para a comunidade Caranguejo Tabaiães.....	18
FIGURA 3: Imagens das movimentações na comunidade.....	19
FIGURA 4: Imagem da Vila Corumbiara (1995).....	21
FIGURA 5: Respectivamente, cena final de <i>Ocupar, Resistir, Construir</i> (2016), cena inicial de <i>Casa com Parede</i> (2019) e momento de <i>Casa na Marra</i> (2015) em que passagem da criança interrompe o rumo da entrevista.	22
FIGURA 6: À direita faixa que reivindica conjunto habitacional em Caranguejo ao prefeito do Recife.....	31
FIGURA 7: Registro dinâmicas da oficina que resultou no videoclipe <i>Sem Destruição</i> . Nas duas primeiras imagens, os jovens compõem a sonoridade de um vídeo ao vivo. A terceira registra o momento de discussão do roteiro.	34
FIGURA 8: Foto de mãe amamentando criança durante ocupação da Prefeitura de Belo Horizonte.	38
FIGURA 9: Registro de umas das oficinas de fotografias que acontecerem na Izidora em 2014, Edinho Vieira na parte superior esquerda, ao centro, Aiano Bemfica	42
FIGURA 10: Linhas de atuação de Comunicação e Registro do MLB-MG.....	43
FIGURA 11: Visão geral da prancha	51
FIGURA 12: Aproximação sobre eixo <i>Corrida</i>	51
FIGURA 13: Continuação de aproximação sobre eixo <i>Corrida</i>	52
FIGURA 14: Aproximação sobre eixo <i>Rosto</i>	52
FIGURA 15: Frames de <i>Sem Destruição</i> , <i>A Rua é Pública</i> e <i>Aniversário e Castigo</i> em que a câmera é colocada “à altura” dos jovens, frontalmente ou por trás.....	54
FIGURA 16: Em <i>Tabaiães</i> . A câmera enquadra o grupo de jovens de frente, mas assumindo o ponto de vista dos jovens que declamam a poesia. Em <i>Lacrimosa</i> , trata-se de um encontro frontal com o <i>outro</i>	56

FIGURA 17: No filme a câmera focaliza a jovem que diz “querem tirar nossos prédios, então fizemos um <i>bregaprotesto</i> ”. Depois da fala, ela aponta em direção aos outros jovens, e a câmera “obedece” ao seu comando.....	57
FIGURA 18: Em <i>Tabaiães</i> e <i>Couro de Gato</i> , o ambiente urbano é enquadrado ao fundo das histórias; nestes frames percebemos como os prédios são tratados como algo distante, como um <i>outro</i>	57
FIGURA 19: Ainda que em contextos muito distintos, as crianças se divertem ao serem gravadas em conjunto, tanto em <i>A Rua é Pública</i> como em <i>Lacrimosa</i>	58
FIGURA 20: Jovens improvisam traves com tocos de madeira em <i>A Rua é Pública</i> , emulando o fincar de estacas que funda ocupações.	59
FIGURA 21: Cenas em que jovens são filmados em grupo em <i>Sem Destruição, Aniversário e Castigo</i> e <i>A Rua é Pública</i>	59
FIGURA 22: Aproximação sobre <i>Arranjo Coletivo</i> , que acabou não integrando as análises da pesquisa.	60
FIGURA 23: Após nos conduzir pela Ocupação Vitória, João Vitor aparece caminhando pela rua. Seu andar e semblante são firmes, ao fazer um gesto para a câmera; em locução <i>off</i> , ele se despede dos espectadores	69
FIGURA 24: Tomadas de <i>Rio, 40 Graus</i> . As crianças da favela transitam pela cidade, pelos morros, parques, zoológicos, estádios e jogam futebol na rua.	75
FIGURA 25: De formas distintas, em <i>Aruanda</i> e <i>O Profeta da Fome</i> o corpo nu das crianças aparece como exposição de sua vulnerabilidade, no documentário e na ficção, respectivamente	77
FIGURA 26: Cena final de <i>O Desafio</i>	78
FIGURA 27: Frames do começo de <i>Fábula</i> (1965), onde a criança da imagem da esquerda, filmado em <i>close-up</i> , empina uma pipa do alto dos morros carioca, e a criança da direita encontra uma esperança entre os arbustos da ocupação onde vive.	78
FIGURA 28: Frames de <i>Nelson Cavaquinho</i> . Percebe-se forte presença das crianças no filme, muitas vezes desempenhando ações secundárias nas “bordas” do assunto principal, mas visualmente relacionadas ao sambista.	80
FIGURA 29: Fragmentos de <i>Greve!</i> , em que o grupo de crianças atravessa a rua olhando para a câmera.....	80

FIGURA 30: Frames que destacam a centralidade das crianças e jovens nos ambientes do acampamento em <i>A Classe Roceira</i>	81
FIGURA 31: Imagens de <i>A Fumaça Misteriosa</i> mostram o grupo de crianças que interagem com o grupo de bonecos	82
FIGURA 32: Cena de <i>Retrato em Branco e Preto</i> na qual crianças negras que ficam nos sinais de trânsito sorriem ao perceberem que estão sendo filmadas.	83
FIGURA 33: Cenas de <i>Mulheres no Front</i> , <i>Em Dias de Alforria</i> e <i>Tabaiaries</i> em que as crianças “insistem em aparecer”	83
FIGURA 34: Frames de filmes do <i>Nuevo Cine</i> que reforçam o movimento de fazer aparecer e dignificar os rostos invisibilizados do continente. Respectivamente, <i>El Mégano</i> (Julio Garcia Espinosa, Cuba, 1955), <i>Arraial do Cabo</i> (Paulo César Seraceni, Brasil, 1965), <i>Yawar Mallku</i> (Jorge Sanjinés, Bolívia, 1969), <i>Chicarles e Nuestra Voz de Tierra</i> <i>Memória y Futuro</i> (Marta Rodriguez e Jorge Silva, Colômbia, 1972 e 1982).	86
FIGURA 35: Frames de depoimentos de Dona Zezé em <i>Casa na Marra</i> , na qual a personagem interrompe a entrevista para fazer referência a uma criança que corre por trás dela na ocupação, em Diadema.	97
FIGURA 36: Cena final de <i>Ocupar, Resistir, Construir</i>	98
FIGURA 37: Cena Inicial de <i>Casa com Parede</i>	98
FIGURA 38: Prólogo de <i>Aniversário e Castigo</i>	100
FIGURA 39: Cenas iniciais de <i>Papagaio Verde</i> e <i>Palmilha</i> , que são marcadas por corridas das crianças.	100
FIGURA 40: Cena inicial de <i>Tabaiaries</i> , em que as crianças correm vindas do fundo do beco.	100
FIGURA 41: Cenas iniciais de <i>Couro de Gato</i> , <i>Palmilha</i> e <i>A Rua é Pública</i>	102
FIGURA 42: Crescer no quadro em <i>Tiré Dié</i> e <i>A Rua é Pública</i>	106
FIGURA 43: Jovens que vem ao encontro da câmera em <i>Sem Destruição</i>	109
FIGURA 44: Vinda à cena pelos becos de Caranguejo em <i>Tabaiaries</i>	110
FIGURA 45: Cena de <i>Tabaiaries</i> em que a câmera faz uma panorâmica pelo córrego da ocupação e uma menina “segue” o movimento da câmera.	110

FIGURA 46: Cenas de <i>Aniversário e Castigo</i> e <i>Palmilha</i> , em que as crianças vem de fora da cena buscando a câmera pelas ruas da ocupação Izidora.....	111
FIGURA 47: Cena de <i>Aniversário e Castigo</i> em que as crianças correm para pôr em prática a fuga de Lucas.....	112
FIGURA 48: O salto é o que antecipa o plano de fuga de Lucas e a fuga dos meninos em <i>Couro de Gato</i>	113
FIGURA 49: Frames de cena de <i>Lacrimosa</i> na qual as crianças fogem da câmera invasora....	115
FIGURA 50: Após a cena da perseguição em <i>Couro de Gato</i> , vemos planos “vazios” das ocupações cariocas retratados a partir de um ponto de fuga.	116
FIGURA 51: Nas primeiras cenas de <i>Casa com Parede</i> , <i>Tabaiães</i> , <i>A Rua é Pública</i> e <i>Palmilha</i> , vemos as paisagens vazias das ocupações, só que agora as crianças aparecem do fundo dos becos vindo ao encontro da câmera, numa perspectiva inversa à de <i>Couro de Gato</i>	117
FIGURA 52: Crianças correm pelos becos em <i>Tabaiães</i> , no contexto de uma brincadeira e em <i>Couro de Gato</i> , no contexto de fuga da polícia.....	118
FIGURA 53: Com vários planos justapostos em uma montagem ágil, a cena de <i>Papagaio Verde</i> valoriza a corrida como dispositivo cênico dos jovens no território.	118
FIGURA 54: Cenas em que as crianças brincam de esconde-esconde em <i>Aniversário e Castigo</i>	120
FIGURA 55: Frames de filmes do MLB em que a corrida das crianças em constante movimento é destacada no enquadramento	121
FIGURA 56: Cenas das caminhadas finais de <i>Papagaio Verde</i> , <i>Couro de Gato</i> e <i>Alemanha, Ano Zero</i>	126
FIGURA 57: Close no começo de <i>Lacrimosa</i> . A câmera avança sobre uma das crianças.	129
FIGURA 58: Cena inicial de <i>Couro de Gato</i> . O rosto do garoto se desvela para o espectador com a paisagem urbana do Rio de Janeiro ao fundo da cena.	133
FIGURA 59: Rostos em <i>close</i> em momentos decisivos de <i>Lacrimosa</i> , <i>A rua é pública</i> , <i>Couro de Gato</i> e <i>Sem Destruição</i> , respectivamente.	136
FIGURA 60: Cenas de <i>Tabaiães</i> e <i>Couro de Gato</i> em que o choque com os agentes repressivos é encenado a partir do destaque aos olhares que se confrontam. Destaque para a articulação dos sujeitos com a paisagem no primeiro.	138

FIGURA 61: Rapaz encara câmara de Raulino e Alkalay com máscara no rosto em <i>Lacrimosa</i>	139
FIGURA 62: Cena de <i>Lacrimosa</i> em que o rapaz dança ao redor da câmara, e a partir do seu movimento, vemos o cenário da comunidade.	140
FIGURA 63: Cena de <i>Memórias de Izidora</i> em que se focaliza o rosto de um jovem com máscara de gás na referida ocupação.....	141
FIGURA 64: Rostos em destaque em <i>Lacrimosa</i>	143
FIGURA 65: Câmera focaliza o olhar altivo das crianças para as pipas em Papagaio Verde. .	144
FIGURA 66: Olhares frontais em <i>Sem Destruição</i> . O olhar para a câmara marca uma afirmação.	145
FIGURA 67: Olhares à câmara em <i>Couro de Gato</i> , que marcam a aparição de rostos invisibilizados na grande mídia.	146
FIGURA 68: Algumas cenas de <i>Palmilha</i> e <i>A Rua é Pública</i> em que as crianças quebram deliberadamente a quarta parede ao olharem para a câmara.	147
FIGURA 69: Cena em que Elisa desiste do concurso para conhecer o papagaio de Dona Creuza. O Rosto da atriz-personagem é o que marca essa virada.	149
FIGURA 70: Cena em que Elisa conhece o papagaio da vizinha.	150
FIGURA 71: Cena final de Papagaio Verde e Couro de Gato	152
FIGURA 72: Cena final de <i>Tabaiães</i> , quando os jovens conseguem a revogação do decreto. Um deles ergue o documento e o frame da imagem é congelado.	153

LISTA DE SIGLAS

ABL – Área Bruta Locável

ABVP – Associação Brasileira de Vídeo Popular

ANF – Agência de Notícias de Favelas

CAUS – Cooperativa de Arquitetura, Urbanismo e Sociedade

CECIP – Centro Criação de Imagem Popular

CEMI – Centro de Comunicação e Educação Popular de São Miguel

CEP – Código de Envio Postal

CPC – Centro Popular de Cultura

CPDH – Centro Popular de Direitos Humanos

ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente

FCAP – Faculdade de Ciências de Administração de Pernambuco

FESTCINE – Festival de Curtas de Pernambuco

MABI – Movimento Arrebentando Barreiras Invisíveis

MLB – Movimento de Luta nas Vilas Bairros e Favelas

MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra

NEIMFA – Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis

OPALA – Oficina de Produção e Alfabetização Audiovisual

RMBH – Região Metropolitana de Belo Horizonte

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio a Micro e Pequenas Empresas

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UnB – Universidade de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

ZEIS – Zona de Interesse Social

Sumário

1. INTRODUÇÃO: PONTO DE PARTIDA	17
2. CAMINHOS METODOLÓGICOS.....	28
2.1 Coletivo Caranguejo Tabaiaras Resiste	30
2.2 Filmes do MLB-MG	36
2.3 Corpus Expandido	46
2.4 Notas sobre Cenas Coletivas.....	52
3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	60
3.1 <i>Mise-en-scène</i> em situações de disputa: pelo direito de ser filmado	60
3.2 A juventude como ponte entre as experiências audiovisuais estudadas	69
3.4 Fragmentos de um panorama do jovem e da criança no cinema brasileiro	73
3.4 <i>Nuevo Cine</i> , Vídeo Popular e coletivos contemporâneos	83
4. ANÁLISE DOS ARRANJOS CÊNICOS	94
4.1 Corrida	95
4.2 Rosto	125
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
Referências	159
Anexos - Entrevistas	169

1. INTRODUÇÃO: PONTO DE PARTIDA

Em julho de 2019, a comunidade Caranguejo Tabaiães, na Zona Oeste do Recife, foi alvo de um “decreto de desapropriação em caráter de urgência”, expedido pelo então prefeito da cidade, Geraldo Julio. Desde o ano anterior a prefeitura já vinha ameaçando a população de despejo. A desapropriação ocorreria em virtude das obras de requalificação do Canal do Prado, em cujas margens se localiza Caranguejo Tabaiães, onde seriam implantadas três faixas de veículos (precisamente onde se situa a comunidade)¹. Para entendermos melhor a importância estratégica do local: Caranguejo Tabaiães fica entre a Ilha do Retiro e Afogados, bairros próximos ao centro histórico do Recife e que dão acesso ao Polo Médico da Ilha de Joana Bezerra e ao bairro de Boa Viagem, uma das regiões mais nobres da cidade, além do Riomar Shopping². Essas contínuas ameaças ao longo de 2018 e 2019, antes mesmo do decreto oficial da prefeitura, fizeram com que o coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste fosse constituído. Em articulação com outras organizações³, de 2018 em diante, o coletivo organizou ações de debate, mobilização e conscientização sobre os direitos a moradia digna, combate a diferentes formas de discriminação, planejamento urbano, entre outros temas. A imagem teve papel central: além de cine-debates, o coletivo atuou em conjunto com outras organizações na produção de peças audiovisuais, no intuito de “mostrar para a cidade que existe” (para os próprios moradores da comunidade, inclusive), numa estratégia de uso do audiovisual para a construção de visibilidades em um cenário de disputas narrativas. Afinal, mesmo se situando em local central e estratégico para a cidade, Caranguejo Tabaiães é uma comunidade “escondida”, pouco conhecida por muitos moradores do Recife.

¹ “Ameaçada e Esquecida pela Prefeitura, Caranguejo Tabaiães resiste ao despejo”, disponível em: <https://marcozero.org/ameacada-e-esquecida-pela-prefeitura-caranguejo-tabaiães-resiste-ao-despejo-feito-as-pressas/>

² Inaugurado em 2012, é o maior empreendimento comercial do Norte-Nordeste em área bruta locável (ABL), e o maior do país fora do estado de São Paulo. Trata-se de um dos centros comerciais mais luxuosos do país, reunindo lojas de alto padrão internacional.

³ Como por exemplo, Centro Popular de Direitos Humanos (CPDH), ONG Adolescer, Articulação Recife de Luta, Defensoria Pública do Estado de Pernambuco, Cooperativa Arquitetura, Urbanismo e Sociedade (CAUS) e Coque Vídeo.

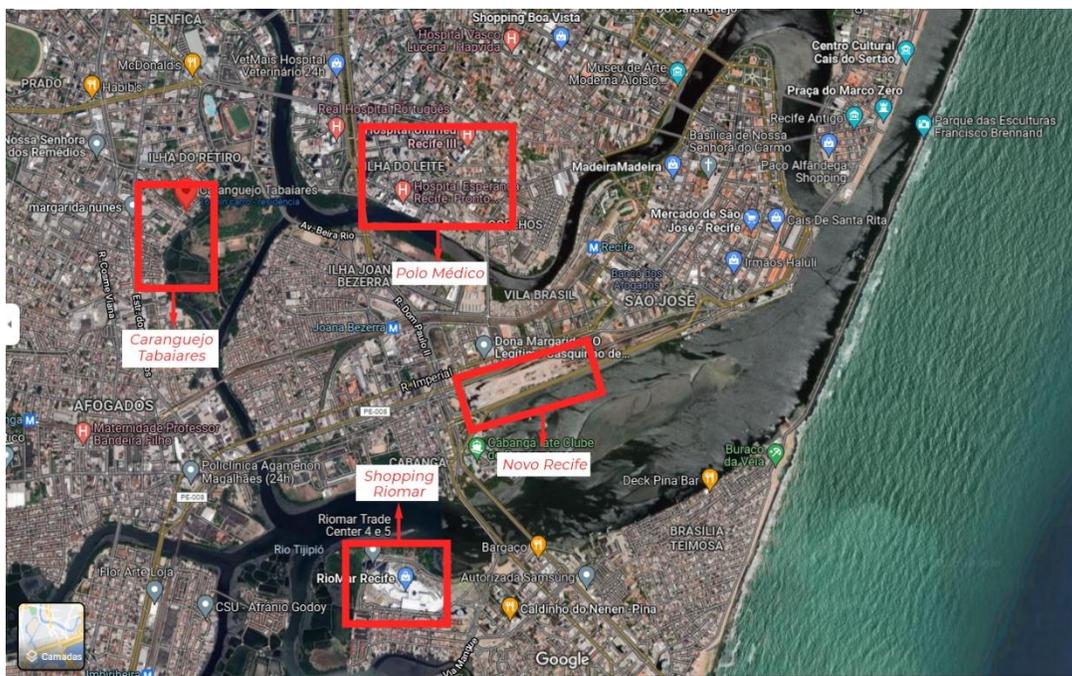


FIGURA 4: Imagem aérea retirada do Google Maps. Reprodução do autor.

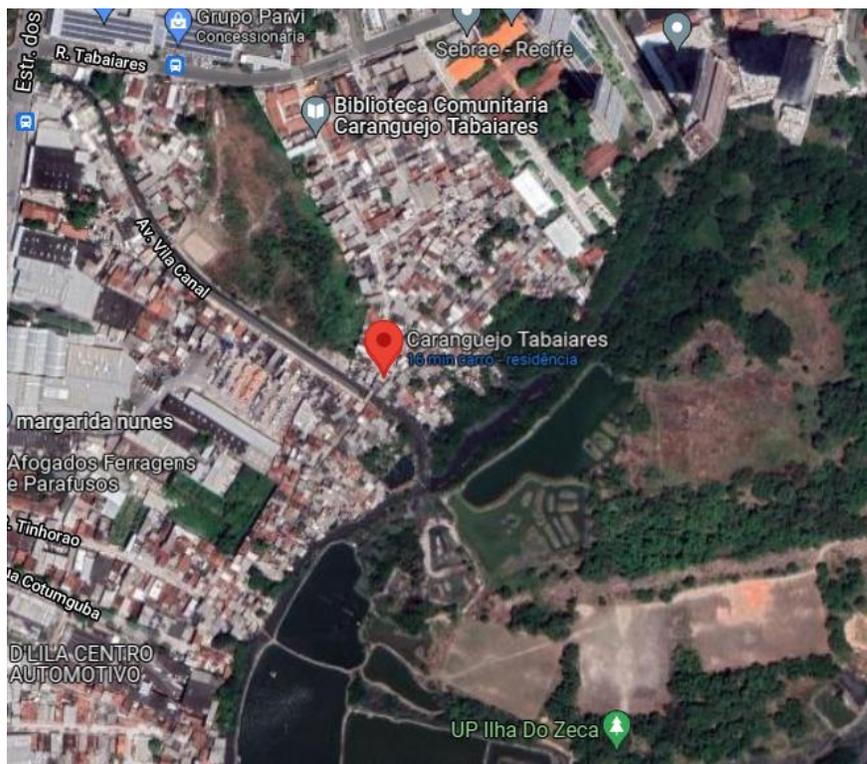


FIGURA 5: Imagem aérea retirada do Google Maps. Destaque para a comunidade Caranguejo Tabaiães.



FIGURA 6: Imagens das movimentações na comunidade.
 FONTE: Redes sociais do Coletivo Caranguejo TabaiARES Resiste.

Em outubro do mesmo ano, após intensa mobilização, a comunidade conseguiu revogar o decreto de despejo e, atualmente⁴, espera a regularização fundiária. O Coletivo desenvolve ações voltadas aos direitos humanos, com ênfase na imagem como mediação combativa da política. A partir do ocorrido em torno de Caranguejo, percebe-se como as experiências de exclusão e violência sofridas se articulam com a constituição de uma auto-imagem, em uma mediação a partir de gestos, encenações e posturas colaborativas em direção a reordenamentos de mundos. Nesse movimento de tomada de posição, fica em evidência como jovens, crianças e adolescentes aparecem como atores críticos em contextos de lutas atravessadas pelas imagens. Nos momentos

⁴ Última atualização em outubro de 2022.

de tensão política e nas cenas de disputa, a juventude tem importância substancial, entre outros motivos, por sua capacidade de abertura a uma experiência por vir.

A importância da juventude em situações de disputa social também se revela no Movimento de Luta nos Bairros Vilas e Favelas (MLB). O movimento social de amplitude nacional luta pelo direito humano à moradia digna. Fundado oficialmente em 1999, é formado por milhares de famílias sem-teto brasileiras que sofrem com a ação predatória da especulação imobiliária e fundiária. O movimento defende a luta por moradia como instrumento para a reforma urbana, acreditando que através das reivindicações é possível mobilizar as pessoas e pressionar os governos contra os problemas enfrentados pelas populações marginalizadas nas grandes cidades brasileiras.

Um dos primeiros registros em imagem do MLB-MG se inscreve em um momento das lutas envolvendo a então ocupação da Vila Corumbiara, em 1995, central para a fundação do movimento em Belo Horizonte. A imagem traz mães e crianças perfiladas, algumas delas com os rostos cobertos. Quase todas olham algum ponto comum que parece ser o inimigo, possivelmente as forças policiais repressoras. As crianças já aparecem como atores muito representativos da ocupação, o que se desdobra nas experiências audiovisuais contemporâneas do MLB (2013-2018), realizadas a partir de oficinas, que analisaremos nesta dissertação. A fotografia abaixo registra o momento de construção do MLB, em que diferentes grupos ligados à esquerda política organizam a Vila Corumbiara, quando ainda não havia propriamente um movimento organizado por moradia já constituído. Ela nasce, justamente, junto a um debate sobre as *ocupações organizadas*, com a presença de um movimento social, o que garante à comunidade características pioneiras e importantes, como a presença de portaria, a divisão por rua, a numeração das barracas, uma comissão de segurança, barricada. A experiência intensa de organização do território torna a Vila Corumbiara uma espécie de “mito fundador” da última onda de ocupações urbanas de Belo Horizonte, já nos anos 2000, uma referência de que é possível fazer com que uma ocupação se transforme em um bairro.⁵

⁵ Observações extraídas de entrevista com Aiano Bemfica, realizada no dia 14 de maio de 2022.



FIGURA 4: Imagem da Vila Corumbiara (1995)
 FONTE: Arquivo do pesquisador Aiano Bemfica

Atualmente, mais de 23 anos após a sua fundação, o MLB está presente em 17 estados brasileiros. Em um dos seus documentos programáticos, lemos que é preciso “fazer mais ocupações, garantir a resistência e impedir os despejos; desenvolver o trabalho comunitário nos bairros populares e organizar lutas pelo direito à saúde, educação, creche, transporte, pelos direitos das mulheres etc.” (MLB, 2014, p. 20). Ao citar a dissertação de Thiago Lourenço (2014), Almeida, Bemfica e Lanna (2017) apontam como as cidades brasileiras sofrem com um quadro de exclusão social que se acumula por séculos, ainda que diante de “supostos avanços jurídicos institucionais”. Isso se materializa com o fortalecimento dos movimentos urbanos de luta por moradia, que nascem a partir dessas contradições:

Quando, mesmo diante de um suposto avanço jurídico e institucional - como a reforma constitucional de 1988 e a promulgação do Estatuto das Cidades (2001) - nos deparamos com “cidades reais cada vez mais excludentes” (LOURENÇO, 2014, p.30). Desta forma, parece ser preciso vê-las [às ocupações] como ações políticas complexas que, além de colocarem em xeque noções como a de propriedade privada e questionarem a capacidade do Estado em promover políticas efetivas de moradia, “se inserem numa dinâmica política e social de questionamento das instituições do Estado” (p. 22).

A presença decisiva de crianças e jovens nas ocupações do MLB indicada desde as primeiras imagens da Vila Corumbiara até aparições nos filmes contemporâneos no MLB, como analisaremos, ganha corpo a partir da realização de uma série de curtas-metragens produzidos em oficinas com as crianças e jovens que será analisada nesta dissertação.



FIGURA 5: Respectivamente, cena final de *Ocupar, Resistir, Construir* (2016), cena inicial de *Casa com Parede* (2019) e momento de *Casa na Marra* (2015) em que passagem da criança interrompe o rumo da entrevista.

A pauta da moradia e território urbano no Brasil cresce e toma novos rumos nos idos de 2010, a partir de uma miríade de movimentos como a Ocupação do Pinheirinho, em São Paulo, e o Movimento Ocupe Estelita, em Recife (PE), ambos em 2012. A partir de uma breve e pontual genealogia histórica, buscaremos construir um cotejo entre as experiências contemporâneas inscritas nos trabalhos do corpus central e outros momentos do cinema brasileiro em que os jovens vêm às telas, encenando a si mesmos, em cenários de ocupação, conflito ou disputa territorial. O objetivo desse movimento analítico é adensar as relações entre a ação de tais atores sociais e os espaços filmados, dando a ver os modos como a cena fílmica reverbera e prolonga lutas urbanas a partir da juventude. Mais precisamente, convocaremos como *corpus expandido* os filmes *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) e *Lacrimosa* (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, 1969). O elo entre filmes aparentemente tão distantes se firma na juventude, ponto comum de figurações⁶ populares que colocam em cena opressões e conflitos catalisados pela desigualdade social, que emerge na tela através das experiências audiovisuais. Ou seja, buscamos uma análise que construa uma historicidade não aparente, à medida que as aproximações entre os filmes não estão dadas nem são imediatas – juntas, por vezes essas obras despertam mais diferenças do que semelhanças. Debruçamo-nos, assim, sobre experiências diversas, de diferentes momentos históricos, contextos de produção, locais geográficos e gêneros cinematográficos distintos, com o intuito de criar cotejos que incluem não apenas semelhanças e aproximações,

⁶ Trazemos brevemente a concepção de figuração popular para Didi-Huberman (2017), que percebe a figuração popular distanciando-se da chave da simples aparência, e a colocando em perspectiva ao processo de hipereposição dos povos: “Não basta, então, que os povos sejam expostos em geral: é preciso ainda perguntar-se, em cada caso, se a forma de uma tal exposição – enquadramento, montagem, ritmo, narração, etc. – os fecha (isto é, os aliena e, no fim de contas, os expõe ao desaparecimento) ou os abre (os libera ao expô-los à comparência, concedendo-lhes, assim, uma força própria de aparição).” (p. 19)

mas também diferenças entre as cenas fílmicas compiladas. Com relação aos filmes contemporâneos, teremos maior acesso aos processos de realização, através de entrevistas realizadas pela pesquisa, de modo a aprofundar a sua abordagem.

A explosão de novas mídias contemporâneas deflagra e intensifica certa interpelação à auto exposição dos povos pela imagem – convite elaborado dentro de uma perspectiva de vigilância e esgotamento do discurso de si no capitalismo contemporâneo. Nesse processo de apelo à exposição de si abrem-se fissuras. Outro tipo de relação com a imagem em que jovens, crianças e adolescentes aparecem como atores críticos, que encarnam a possibilidade de uma experiência ainda porvir. Aparelhos e dispositivos previamente concebidos por uma ótica de auto exposição, consumo e vigilância se resignificam. Esses sujeitos se relacionam com a câmera através de uma *postura*, que surge como decorrência prática da *mise-en-scène*, em encenações conjuntas de si. Tais *posturas* ora se dão na reação ao olhar externo, ora na emanção de um olhar interno em que a câmera se “dispõe” aos filmados, articulando rostos, olhares e gestos, pela/na imagem. O processo contemporâneo de auto-exposição de si materializa e acirra o que Comolli questiona como um “destino filmado” das populações anônimas. Aqueles indivíduos ordinários que aparecem pelas primeiras vezes diante de uma câmera:

Ser filmado – um dos possíveis do ser moderno? Não haveria em nossas sociedades um destino filmado dos sujeitos? Um devir-imagem, personagem? Sem contar que seria em vão, creio, procurar por aqueles que, nunca tendo sido filmados, não estivessem, no entanto, em condições de imaginar o que isso quer dizer e pode ser. (COMOLLI, 2008, p. 52)

Analisando a passagem entre a cultura audiovisual brasileira dos anos 1960 para os anos 1990, entre a experiência cinematográfica, utópica e modernista do Cinema Novo e a cultura de massas televisiva, Lins e Mesquita (2008) identificam que esta cultura “*nos forma e constitui*, fornecendo visões de mundo, *modelos de ação*, normas de conduta, formas de expressão, vocabulário, atitudes e *posturas corporais*. Não se trata, porém, de uma “formação” que necessariamente domina e aliena, mas de um processo heterogêneo, paradoxal, incompleto, em que a negociação é permanente” (p. 20, *grifo nosso*).

Hoje é disseminada a consciência, pelos indivíduos, a respeito de sua imagem pública, muitos exibem sabedoria intuitiva do que pode “funcionar” em uma entrevista, às vezes captam na pergunta os aspectos implícitos que apontam para a resposta “certa”, de modo a conquistar segundos de visibilidade. Esse estado de coisas deve ser levado em conta – especialmente por aqueles que constroem seus filmes a partir da palavra do outro, sob pena de imprimirem, sem o saber, maior existência social e mais crédito a pensamentos e

emoções que têm origem nos próprios clichês que a televisão faz circular. (LINS, MESQUITA, 2008, p. 44)

A estética do videoclipe e os passos de *Sem Destruição*, do coletivo Caranguejo Tabaiaras, um de nossos materiais de análise, são evidência dessa cultura audiovisual de exposição de si contemporânea, que ganha contornos de afirmação política pela/na imagem em encenações das juventudes, dando a ver o “destino filmado” destes sujeitos.

No processo de cotejar, indagaremos: com foco nos gestos, ações e posturas da juventude, como os filmes se reportam aos espaços sociais destes sujeitos e como essas narrativas *inventam* estes locais? O que une e singulariza cada um destes espaços? Afinal, ainda que vindas de diferentes regiões brasileiras, Recife e Belo Horizonte, as produções que apontamos originam-se de ocupações urbanas periféricas que batalham pelo direito de *ser e fazer* cidade, sendo o cinema e a juventude peças fundamentais nesse processo: que relações de vizinhança podem ser estabelecidas? O que essas imagens podem revelar sobre as aparições da juventude, no histórico do cinema brasileiro, em relação ao lugar social que ocupam? Que observações podem ser feitas entre os modos de fazer coletivos das *mise-en-scène* dessas juventudes e as paisagens sociais envolvidas nos filmes, seja no modo ficcional ou no documentário?

Temos como hipótese de trabalho a ideia de que estas auto encenações contemporâneas da juventude aparecem imbricadas aos espaços sociais, mas sem reduzi-los a enquadramentos prévios, tais como a polarização “morro x asfalto”, que teima em se reproduzir em outros momentos do cinema brasileiro, que analisaremos adiante. As produções de Caranguejo, Izidora e Eliana Silva, estreitamente ligadas a cenários onde se luta pelo direito de “ser cidade”, reverberam um processo de invenção do espaço que estes jovens, sujeitos centrais dos processos, se dispõem a filmar. Ou seja, é como se os gestos dessa juventude, nos processos de produção audiovisual, não estivessem apenas inseridos nos lugares, mas participassem da própria invenção destes, profundamente mergulhados em processos de construção e de *fazer cidade* a partir do ato de *ocupar e resistir*.

Os filmes analisados se detêm em momentos que os jovens narram o espaço onde vivem usando o cinema como ferramenta. Nesse movimento, os espaços sociais seriam “reinventados” a partir de seus usos, deixando de ser uma simples faixa de terra ou pedaço de chão para ter territorialidade, na compreensão da presença do outro e possibilidade de renovação de modos de vida. Convocamos brevemente a ideia de *território usado* em Milton Santos para pensar o cinema

como dispositivo para *praticar o espaço*, estimulando a sensibilização desses sujeitos, jovens moradores de comunidades e ocupações com constantes violações de direitos e ameaças de despejo.

um território usado obriga que nele sejam pensadas práticas sociais; ele é sim um recorte do espaço físico, mas implica, para ser uma categoria relacional, na reflexão das práticas sociais" (RIBEIRO, 2014). É como se essa noção demandasse observações relacionais, em que os sujeitos estão atravessados pelo território e este, por sua vez, é construído a partir das disposições dos sujeitos. Almeida e Nakano (2011) sugerem que é possível tomar o conceito de território como sujeito cultural, que fala através de suas paisagens, que informa sobre o seu processo de humanização, que interfere na identidade, que tem profundidade histórica e camadas de historicidade. (ALMEIDA; NAKANO, 2011, p. 119). O território usado valoriza a vida de relações. (SOBRINHO, 2014, p.58)

Em relação aos filmes do Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste, trazemos como *corpus* de pesquisa o videoclipe *bregafunk Sem Destruição* (2019), cuja música foi composta pelos próprios jovens da comunidade. Já o videoclipe foi resultado de uma oficina conduzida pelo Coletivo Coque (R)Existe, sendo o roteiro resultado de um trabalho coletivo. Também vamos analisar a produção *Tabaiães*, que se trata de uma produção conjunto do Caranguejo Tabaiães Resiste com outros movimentos sociais, como o Centro Popular de Direitos Humanos (CPDH), o Cine Bode, além da organização internacional de direitos humanos *Article 19*.

Em relação à experiência dos filmes produzidos no contexto do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas de Minas Gerais (MLB-MG), abordaremos parte da produção resultante da série de oficinas realizadas entre 2013 e 2018⁷: *A Rua é Pública* (2013), *Aniversário e Castigo* (2017), *Palmilha* (2017) e *Papagaio Verde* (2018). O MLB-MG tem no audiovisual um eixo incisivo de luta, sendo produtor de importantes filmes brasileiros contemporâneos, como *Na Missão com Kadu* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, Kadu Freitas, 2016), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, 2018), *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, 2020), entre outros. Destacamos também *Memórias de Izidora* (2016), realizado durante a pesquisa de Doutorado de Douglas Resende, em colaboração com moradores da ocupação, que será convocado algumas vezes com fins de comparação.

Dedicaremos-nos a fazer uma análise aprofundada dos filmes do MLB realizados a partir de oficinas com jovens, trabalhos que não foram planejados para serem exibidos em festivais, mas que não deixam de trazer elementos narrativos e estéticos relevantes – a exemplo da

⁷ Ocupação Esperança e Vitória (localizadas na região da Izidora), Eliana Silva II.

encenação de si dos jovens diante da câmera, em contexto de luta social por moradia, aspecto que interessa diretamente a nossa pesquisa.

Dois filmes do cinema brasileiro moderno compõem o *corpus expandido* da pesquisa. *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) e *Lacrimosa* (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, 1970). O primeiro é definido pelo próprio Joaquim Pedro como um “filme projetado”⁸:

O *Couro de Gato* foi um filme projetado, desenhado para atender uma série de necessidades minhas. Eu queria fazer um filme popular, sobre o problema brasileiro, tipicamente brasileiro. E queria um filme que não tivesse muito o problema da língua porque eu pretendia terminar o filme fora, sabia que não dava pra acabar aqui, que fosse um curta metragem, para eu conseguir ter recursos materiais suficientes para fazer. Então tudo isso, junto com essa história tradicional dos meninos do morro pegarem gato para fazer tamborim, eu escrevi o roteiro. O filme é quase mudo. (ANDRADE Joaquim Pedro de, 1976)

A equipe de Joaquim Pedro subiu os morros cariocas, em uma “aventura física”, como definiu Mario Carneiro, fotógrafo do filme⁹, para fazer uma denúncia da trágica situação social da cidade, cindida por uma perversa desigualdade social. O filme mescla atores profissionais e “reais”. As crianças interpretam a si mesmas num roteiro baseado em suas vidas, mas que foi escrito distante delas, tratando-se de um filme de exibição prioritária ao público externo. O próprio Joaquim Pedro admite posteriormente que foram cometidos alguns “erros de base”:

Mas muito mais graves que todos esses foram os erros de base (...) Isso e a pré-elaboração formal me cegaram a tal ponto que não percebi, senão tarde demais, o convencionalismo que governou minha sensibilidade e a generalidade antiartística da matéria que formava meu conhecimento sobre os meninos da favela. (p. 101)

Já o segundo filme, trata-se de um dos primeiros trabalhos de Aloysio Raulino, feito em parceria com Luna Alkalay às vésperas do AI-5, quando o realizador havia acabado de voltar do Festival de Cinema de Viña del Mar, no Chile. O próprio Raulino definiu *Lacrimosa* como um impulso de “coisas que fazemos na juventude” (RAULINO, 2013, grifo nosso). O filme parte da inauguração da Avenida Marginal Tietê, em São Paulo, que faz com que a cidade seja “vista de

⁸ Segundo Araújo, Joaquim Pedro via *Couro de Gato* como uma equação construída, o que podemos relacionar com o período em que cursou Física: “Joaquim sempre teve uma forte autocrítica à própria produção, sobre *Garrincha* e *Couro de Gato*, ele vai dizer que é mais uma equação imposta a uma realidade mais rica do que ela” (2013, p. 77).

⁹ “O que era filmar num morro carioca em 1960? O roteiro original de Joaquim Pedro foi recebendo adesões: do fotógrafo Mário Carneiro, dos atores, Domingos de Oliveira, Milton Gonçalves, Napoleão Muniz Freire, Marcos Faria, que assumiu a produção. Mais que um filme, era uma ‘aventura física’ ter que lidar com gatos e crianças, os atores baixando no hospital, mordidos e arranhados pelos gatos, para tomar injeção. Fora o sobe e desce pelos morros cariocas procurando locação. Depois de três meses de busca, conversando com moradores, almoçando na favela, decidiram filmar no Morro do Cantalago (*sic*), de onde se vê Ipanema e o mar. Subia-se pela Barão da Torre.” (BENTES, 1996, p. 16-17)

dentro”, como se lê em um dos letreiros, debruçando-se sobre as comunidades ribeirinhas do Tietê. Os cineastas são pessoas de fora que se lançam ao encontro com os moradores, a grande maioria deles jovens e crianças que encaram a câmera, entre o medo e o encanto.

2. CAMINHOS METODOLÓGICOS

Buscamos identificar encenações de si de crianças, jovens e adolescentes em cena, em diferentes situações conflitivas e/ou opressivas (envolvendo, sobretudo, a possibilidade de morar dignamente), investigando seus processos de feitura e diferenciando encenações conjuntas que partem da reação ao olhar externo do realizador(a) daquelas que surgem da emanção de um olhar interno. Desconfiando de relações de causalidade direta entre contexto social opressor e comportamento dos sujeitos, propomos aprofundar como as auto encenações se articulam com a construção de uma paisagem social da periferia. Pretende-se pesquisar como contextos de opressão, invisibilidade, subdesenvolvimento permeiam a experiência dessas juventudes e como isso é reelaborado e devolvido ao ser colocado em cena, abordando a história a partir de experiências com as imagens.

O percurso da pesquisa traceja três momentos principais que, embora envolvam sequencialidade, não acontecem de forma isolada. A primeira etapa corresponde à análise inicial dos filmes, atenta aos detalhes de cada plano a partir de uma primeira decupagem feita a partir de uma visionagem crítica das imagens. Frames das imagens mais significativas para nossa problemática de pesquisa foram organizados online em pranchas, através do site gratuito miro.com. A observação desses frames em conjunto motivou a tessitura do texto analítico da dissertação, na medida em que tornou possível o seu arranjo em diferentes eixos. Os filmes são analisados em função das encenações das crianças e jovens, que – selecionadas e “arranjadas” – compõem figuras de relação que permitem o diálogo entre diferentes experiências com as imagens. Foi composto um par de arranjos cênicos: *Rosto e Corrida*.

Após formados estes eixos de análise preliminares, a investigação foca nos processos envolvidos em cada uma das produções. No caso dos filmes “antigos” (*Lacrimosa* e *Couro de Gato*), essa investigação se dará através de pesquisa bibliográfica. Já no caso dos filmes do MLB e de Caranguejo Tabaiães, eixo da pesquisa, foram feitas entrevistas com os realizadores envolvidos nos processos. A investigação dos processos e dos diferentes contextos de encenação de si inclui também o estudo das circunstâncias históricas e sociais, de modo a pensar passagens entre conjuntura e posturas dos sujeitos filmados que desconfiem de causalidades diretas. O objetivo de realizar as entrevistas, além de buscar informações sobre os contextos de produção, é construir um diálogo em torno dos arranjos cênicos constituídos pela pesquisa com as pessoas

envolvidas diretamente na realização dos filmes. Por fim, após realizadas as entrevistas, o conteúdo dessas foi articulado com a análise feita anteriormente, em um exercício de montagem.

A seguir, apresentamos brevemente o que orienta cada eixo de nossa análise:

a) *Corrida*

Uma das ações mais corriqueiras das crianças e jovens nas imagens, a corrida aqui é entendida como busca e desdobramento do espaço: as crianças que *correm* nas ocupações. Até mesmo nos filmes do MLB em que elas não são protagonistas, é comum as vermos passar diante das lentes. Nos filmes destacados na pesquisa, a perspectiva das crianças ganha protagonismo, não somente em função da escolha de um ponto de vista, mas através do encontro entre a equipe de produção do filme e as crianças filmadas. Analisaremos modulações da corrida, observadas a partir de cenas dos filmes, caso da fuga da câmera em *Lacrimosa*, da perseguição aos meninos pela polícia em *Couro de Gato*, das corridas pelos becos de Caranguejo Tabaiães e das diversas cenas presentes em filmes do MLB. São momentos em que a corrida das crianças *abre* as cenas, em que os atores-sujeitos *crecem* no quadro através da corrida, inaugurando ainda movimentos de *fuga* (que se destrincham em salto, camuflagem, corrida e desvio) e *deambulações reflexivas*.

b) *Rosto*

O segundo arranjo visa examinar as diferentes aparições de rostos nos filmes em questão. Para tanto, do ponto de vista conceitual, buscamos no diálogo de Judith Butler com Emmanuel Levinas, em torno de rosto e representação, a compreensão do rosto do Outro como manifestação do imperativo ético. Visamos analisar não apenas os *closes*, mas também as diferentes maneiras como os sujeitos *olham* para a câmera, levando suas reivindicações morais até as lentes, o rosto como vetor de *encontro* entre os personagens ou entre o sujeito que filma e o sujeito que é filmado, como uma encarnação dos ideais de *liberdade* e emancipação daquele que é filmado. Os rostos que aparecem em destaque na câmera móvel de Raulino ou na fixidez dos *closes* de crianças em *Couro de Gato*. Nos filmes contemporâneos analisados, o rosto agencia, sobretudo, uma afirmação destes jovens que mobilizam a câmera em função de seus desejos.

Apresentamos abaixo, brevemente, a sinopse e alguns dados contextuais de cada um dos filmes que serão analisados:

2.1 *Sem Destruição (2019) e Tabaiares (2018), do Coletivo Caranguejo Tabaiares Resiste*

Como dito na apresentação, Caranguejo Tabaiares é uma comunidade situada numa área estratégica do Recife. Deve-se colocar em perspectiva o avanço da especulação imobiliária na cidade nos últimos anos, que direciona o olhar ao centro da cidade, alavancando o fenômeno da gentrificação. O *boom* imobiliário contraditoriamente reforça o déficit habitacional na cidade, que gira em torno de 71 mil domicílios¹⁰. Como grande exemplo do problema de habitação e planejamento urbano de Recife, temos o caso que envolve o Cais José Estelita e o Projeto Novo Recife¹¹, em que se destacaram as ações do Movimento Ocupe Estelita, notadamente a agência da produção audiovisual no curso dos conflitos¹².

Tentando aproveitar-se da “invisibilidade” do local, a Prefeitura do Recife vinha fazendo contínuas ameaças de despejo desde 2018. Os registros de ocupação do espaço pela comunidade datam de aproximadamente 1908. Antes da ocupação, havia apenas viveiros e marés cercados de mangue, com grande quantidade de caranguejos, o que dá nome à comunidade que se formou tradicionalmente pela pesca artesanal¹³.

Consta que em 1910, tiveram início as primeiras ocupações da área de mangue, ampliadas a partir da década de 1970. Ajudados pelo padre Francisco, foram construídos barracos de tábuas estabelecendo moradias no local. Essa “invasão” foi se dando de maneira mais intensa e os espaços naturais que davam vida a esta localidade se resumiram num aglomerado de casas, sem luz, sem água e sem as mínimas condições de moradia. O mangue começava a se transformar em comunidade. Com a mesma força que a comunidade crescia, as lutas pela melhoria do espaço também começaram a ser travadas e juntos, os primeiros moradores acionaram os órgãos competentes para implementar água, luz e calçamento, onde só havia escuridão, lama e sonhos. (SILVA, 2017, p. 173)

¹⁰ Dados de 2017 do Plano Local de Habitação de Interesse Social, com base nos dados do Censo Demográfico, da Fundação João Pinheiro e da Secretaria Executiva de Habitação e Urbanização Social

¹¹ O Movimento Ocupe Estelita é uma resposta ao Projeto Novo Recife que consiste, em sua versão original, na construção de 12 torres de alto padrão com até 40 andares (oito prédios residenciais, dois empresariais e dois flats, com valores variando entre R\$400 mil e R\$1 milhão), no Cais José Estelita, região estratégica que liga o bairro de Boa Viagem ao centro da cidade, na vizinhança do histórico bairro de São José. Assim que o projeto, encabeçado pelo consórcio imobiliário formado pelas construtoras Moura Dubeux, Queiroz Galvão, Ara Empreendimentos e GL Empreendimentos, foi divulgado, parte da sociedade civil organizada deu início a um movimento de resistência. O Ocupe Estelita denuncia essa relação entre a especulação imobiliária e as gestões neoliberais por parte do Estado. Uma das estratégias que o movimento usa para divulgar suas ideias e registrar os acontecimentos em torno da peleja do Estelita é a produção de peças audiovisuais.

¹² MELLO, R. A. A. “A Produção Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita e sua Relação com o Cinema Militante Latino-americano” (2017).

¹³ A história da comunidade é contada a partir de depoimentos dos moradores em vídeo produzido pelo Grupo Adolescer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DqbFswgm5Ok&t=1s>

Desde 1996, a área é uma Zona de Interesse Social (ZEIS), política que protege assentamentos habitacionais de baixa renda, estabelecendo que deva ser realizada a regularização fundiária do local pelo poder público – atualmente cerca de 14 mil pessoas organizadas em 5 mil famílias habitam o local. Segundo a educadora popular e moradora da comunidade desde nascida, Sarah Marques, a prefeitura, no entanto, ao longo dos anos, ameaçou desrespeitar a ZEIS, construir a pista e despejar os moradores, transferindo-os para um conjunto habitacional no bairro do Barbalho, que fica a 8km de distância de Caranguejo Tabaiães. Apesar de ser uma comunidade pouco conhecida e “escondida” na cidade, sua localização é estratégica, perto de vias importantes como a Agamenon Magalhães, que conecta Recife à Olinda, e dos viadutos que levam do Centro/Zona Norte à Zona Sul da cidade. Nos arredores de Caranguejo ainda estão o Polo Médico, Faculdade de Administração e Engenharia de Pernambuco (FCAP), sede do SEBRAE e do Sport Club do Recife. Essas contínuas ameaças ao longo de 2018 e 2019, antes mesmo do decreto oficial da prefeitura, fizeram com que o coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste fosse constituído na comunidade. Sarah ainda conta como alguns dos próprios moradores desacreditavam da mobilização, com o discurso de que “a prefeitura é muito maior que a gente, nós somos apenas formiguinhas”.



FIGURA 6: À direita faixa que reivindica conjunto habitacional em Caranguejo ao prefeito do Recife. À esquerda, um dos becos da comunidade. FONTE: Júnior Silva (ANF)

As experiências audiovisuais surgiram através de oficinas articuladas entre organizações de dentro e fora da comunidade. Destacam-se três espaços que desempenham atividades visando o protagonismo da juventude no local. A Escola Municipal Maria Goretti, a Biblioteca Comunitária e a ONG Adolescer. A Biblioteca Comunitária¹⁴ fundada em 2011 por iniciativa dos

¹⁴ A Biblioteca possui um canal no *Youtube* onde organizam-se lives de contação de história e outros vídeos. Para saber mais sobre a Biblioteca: <https://www.youtube.com/watch?v=oLerBm8VWLA&t=2s>

líderes comunitários e moradores de Caranguejo Cleonice da Silva e Reginaldo Pereira. Ela foi montada em parceria com outros moradores e instituições como a FCAP, Associação Cultura Planeta, Centro Josué de Castro, FASE, além da própria Escola Maria Goretti. O espaço foi constituído visando o auxílio para pesquisa e estudo dos jovens da comunidade. Entretanto, o trabalho da Biblioteca Comunitária foi além do incentivo à leitura e funciona como importante centro de formação educacional com trabalhos e oficinas nas áreas de pintura, artesanato, xadrez, francês, inglês, literatura e contação de histórias. No filme *Tabaiaries*, que compõe o *corpus* da pesquisa, algumas cenas acontecem dentro da Biblioteca. Na história, a polícia quer fechar o local, encontrando resistência dos moradores da comunidade, especialmente os jovens. Outro trabalho social que aparece em *Tabaiaries* é o grupo percussivo de maracatu do bairro.

Já o Grupo Adolescer é uma organização da sociedade civil que desde o ano 2000 fortalece o desenvolvimento comunitário e promove a formação humana de crianças e adolescentes em Caranguejo Tabaiaries e outras três comunidades em situação de vulnerabilidade do Recife (Ilha de Santa Terezinha, Roda de Fogo e Santa Luzia). O grupo realiza projetos em parceria com a Escola Maria Goretti, contribuindo com o processo de interação escola-comunidade. Logo após o decreto de desapropriação, o Grupo Adolescer mobilizou-se para impedir o despejo. Uma das ações foi a produção do vídeo “Direito a Moradia em Caranguejo Tabaiaries”, que busca reafirmar a identidade e senso de pertencimento dos jovens com o local, trazendo imagens das paisagens da comunidade, onde os jovens ocupam os becos, pontes e córregos. O vídeo também traz depoimentos da liderança comunitária, Sarah Marques, e de diversos jovens e crianças que reforçam o sentimento de luta e pertencimento, em falas como “a gente é feliz em Caranguejo Tabaiaries” e “não aceitaremos nada sobre nós”. O vídeo é conduzido por estes jovens, despertando o protagonismo juvenil através da ação audiovisual¹⁵.

Paralelamente a “Direito a Moradia em Caranguejo Tabaiaries”, os jovens da comunidade desenvolveram uma música chamada “*Sem Destruição*”. A canção foi feita durante oficina de teatro do Adolescer, sendo composta a partir de um ritmo improvisado com batidas de palma da mão¹⁶. Em pouco tempo, um registro da música chega até a organização Rede Coque Vive, sediada no Coque, um dos maiores bairros populares de Recife, que fica a poucos metros de

¹⁵ O vídeo “Direito a Moradia em Caranguejo Tabaiaries” está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-jrIzkoe6Yg>

¹⁶ Informação compartilhada por Odara Canuto, moradora do Coque, participante da oficina de Sem Destruição e hoje monitora do Coque Vídeo.

Caranguejo Tabaiães. O movimento existe desde 2006 e é formado pelo Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis (NEIMFA) (que atua no Coque há 36 anos), o Movimento Arrebentando Barreiras Invisíveis (MABI) e estudantes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Dentro da Rede Coque Vídeo, surge em 2019 o projeto Coque Vídeo, que consiste em um curso de criação e experimentação audiovisual com objetivo de mostrar e experimentar o audiovisual com os jovens e crianças do Coque. Com atenção voltada para ações políticas diretas que aconteciam na cidade, Integrantes do Coque Vídeo perceberam as semelhanças entre a ameaça de despejo em Caranguejo Tabaiães e uma situação vivida pela população do Coque alguns anos antes. Segundo Mekson Dias, integrantes do Coque Vídeo foram contratados pelo Centro Popular de Direitos Humanos (CPDH) para fazer registro em vídeo das ações contra o despejo em Caranguejo, e isso criou uma relação mais direta entre o Coque Vídeo e Caranguejo Tabaiães.

A gente já tinha uma ligação com a comunidade Caranguejo Tabaiães. É uma comunidade vizinha à do Coque, que o que divide é o rio [*Capibaribe*]. Então é uma ponte, praticamente. E o Coque Resiste surgiu quando a prefeitura veio despejar 54 famílias daqui do Coque em 2013, de uma forma muito parecida como estava acontecendo em Caranguejo Tabaiães. E antes nós tínhamos conseguido que essas famílias permanecessem aqui e as que fossem expulsas tivessem os mínimos de direitos garantidos. Então veio logo a identificação da gente. E a gente pensou como podíamos intervir nisso ajudando a galera. A cara do Coque Vídeo com certeza é o brega, que é uma das linguagens que permeia o nosso trabalho, que a gente identifica muito. A gente entrou em contato com eles e Sarah Marques mandou pra gente o *brega protesto* que o Grupo Adolescer e o Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste tinham feito. Só tinha a música e não tinha sido publicada ainda. Então propusemos gravar um videoclipe. A galera se empolgou para caramba. (...) Eles estavam sentindo essa necessidade de reafirmação do território e aí a gente chegou junto com trabalhos em audiovisual. (DIAS, 2022)

Assim, surge a ideia de fazer um videoclipe de *Sem Destruição* a partir de uma oficina do Coque Vídeo, produzida em torno dos eixos *olhar, escutar, performar e montar*. Ao todo a oficina ocorreu em quatro encontros realizados em três semanas. No primeiro encontro, em uma manhã de sábado, o roteiro foi construído, a partir de dinâmicas e diálogos colaborativos, de forma horizontal:

Primeiro fizemos a exibição de alguns trabalhos que fazia sentido para o que queríamos. Exibimos, dialogamos e partimos para o roteiro. Pensando em como seria, o que seria interessante da gente mostrar, existia muito uma vontade de mostrar a comunidade, de mostrar lugares que permeiam a vida desses jovens e dos moradores de Caranguejo, todos eles falavam muito sobre isso. E é uma coisa que a gente se identifica. E fomos construindo o roteiro. Foi um momento de protagonismo dos alunos do Coque Vídeo. Eu era monitor do Coque Vídeo, mas nesse momento tinha a idade desses jovens. Eram

quatro monitores e a função da monitoria era justamente essa de não ter muita diferença. (DIAS, 2022)

Entre as dinâmicas para desenvolver a sensibilidade audiovisual, destacamos aquela em que os jovens são desafiados a compor a sonoridade de um vídeo ao vivo, logo antes da criação do roteiro de gravação do videoclipe de *Sem Destruição*. Mekson Dias, monitor da oficina no Coque Vídeo, destaca a organicidade com que a gravação se desdobrou, ao mesmo tempo em que o decreto de despejo já havia sido expedido. Tratava-se, portanto, de uma situação muito urgente, tanto que o roteiro do videoclipe foi construído em um dia e gravado no outro.



FIGURA 7: Registro dinâmicas da oficina que resultou no videoclipe *Sem Destruição*. Nas duas primeiras imagens, os jovens compõem a sonoridade de um vídeo ao vivo. A terceira registra o momento de discussão do roteiro.

FONTE: Instagram Coque Vídeo

Foi tudo muito orgânico. Foi num domingo a gravação. Foi algo muito urgente porque estava acontecendo naquele momento. No sábado a gente fez o roteiro e no domingo a gente foi gravar. Alguns monitores não puderam ir, mas os alunos estigaram muito ir, de querer ajudar a galera a não perder sua casa. Eu acho muito potente ver a juventude periférica tomando posse do que é seu e reafirmando o seu lugar enquanto corpo periférico. Me arrepio só de falar. É muito chique. (DIAS, 2022)

Odara Canuto, moradora do Coque que na época tinha 13 anos e atualmente é monitora do Coque Vídeo, teve o primeiro contato com produção audiovisual durante essa oficina. Ela ressalta como teve a oportunidade de participar ativamente do processo. Em uma das atividades, que consistia na gravação no diálogo inicial do videoclipe, Odara chama atenção sobre como a gravação, em especial do som, fazia com que os jovens participantes se detivessem sobre os elementos e sujeitos que compõem as paisagens de Caranguejo Tabaiães, produzindo um *território vivo*.

Primeiro houve o encontro inicial do pessoal do grupo Adolescer de Caranguejo Tabaiães com o pessoal do Coque Vídeo aqui no Coque. Eles vieram para cá e fizemos toda uma roteirização de como a gente queria o videoclipe. Começamos também a criar

coreografia para o *bregafunk*. Eu participei ativamente do processo desde a montagem de roteiro, de coreografia, de dar ideias e gravar, estar ali ativamente dançando com o pessoal. Aparecer na frente e por trás das câmeras. E estar no processo de gravação de áudio. Eu lembro um dia que foi específico pra isso, que fomos gravar a conversa inicial do áudio, que era uma conversa entre o pessoal. Foi um processo bem louco porque tinha movimento em Caranguejo na hora. Era um horário de muita movimentação, gente chegando do trabalho e saindo. Ai tivemos muita dificuldade de gravar o áudio mas a gente conseguiu. (CANUTO, 2022)

É de se destacar o lançamento do videoclipe, que aconteceu em um dos becos da comunidade, ao ar livre, com ampla participação não só dos envolvidos na produção, mas dos moradores como um todo.

O lançamento em Caranguejo Tabaiães foi incrível. A gente chegou lá tava lotado. Muitos jovens da comunidade, senhoras, as mulheres que erguem mesmo o coletivo e os movimentos culturais de lá estavam prestigiando esse momento, sem falar nos advogados populares do CPDH. Enfim, foi um momento maravilhoso em que lançamos para a comunidade, para o *youtube*, *instagram*, *facebook*. Depois desse momento foi só *close* massa. (DIAS, 2022)

Colocando-se como "brega-protesto", *Sem Destruição*¹⁷ teve 40 mil exibições apenas no Facebook. Com proposta de videoclipe, o trabalho faz aparecer encenações de si que revelam um forte traço documental, pois as coreografias performadas participam da construção de uma imagem da comunidade – que para os sujeitos envolvidos se articula com a auto-imagem –, a partir do discurso militante de crítica à destruição do local e da criação de um senso de pertencimento coletivo. O movimento, danças, poses e coreografia, apontam para modulações da encenação de si que indicam consciência das potências políticas desses gestos que colocam a câmera “à disposição” das lutas. Os ritmos e passos do *bregafunk* aparecem não só como instrumento político, mas elementos de relação, entendimento e forma de habitar o espaço urbano, movimentos/gestos/posturas que se inscrevem na imagem em direção a uma redistribuição de visibilidade. Além do *bregaprotesto*, a pesquisa destaca o vídeo *Tabaiães*, em que os moradores interpretam a si mesmos, na narrativa de ficção, contando a história das discriminações, violências e opressões vividas pela comunidade, em especial pelos jovens, apontando caminhos para a resistência. Numa miscelânea de encenações que trafegam entre videoclipe, documentário e manifesto político, a imagem é o que medeia os corpos em movimento, em um processo de tomada de posição diante do real em conflito.

¹⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/caranguejoresiste/videos/1830498287081408>

Sem Destruição serviu como peça de mobilização social a partir das redes sociais mas também teve projeção no circuito de festivais de cinema. Meses depois da revogação do decreto, o vídeo entrou na mostra competitiva do 21º Festival de Curtas de Pernambuco (FestCine), ganhando o prêmio de melhor videoclipe. O festival aconteceu no Cinema São Luiz, localizado no centro da cidade, às margens do Rio Capibaribe, um dos poucos cinemas de rua conservados no Brasil e tombado como patrimônio material do estado de Pernambuco.

Muito do que a gente gostava e dos trabalhos que vinham eram colocações dos jovens mesmo, o que a galera curtia, o *bregafunk* estava muito *on*, estava estourado, Shevchenko e Elloco estavam nos primeitos *hits*. Era uma linguagem que a gente usava muito. Por isso que a gente curtiu tanto fazer, porque era algo que fazia sentido pra gente. A gente ia fazer uma discussão territorial política periférica, também tinha discussão sobre a apropriação do *bregafunk* como ferramenta política mesmo. Foi um momento maravilhoso pra todo mundo. Digo isso porque os meninos falavam muito. Foi uma estiga que partiu muito deles. A construção do videoclipe, a vontade de gravar, de ir pra o lançamento. A gente ir pro Cinema São Luiz, todo mundo de van, para o FestCine. Chegar lá e vencer como melhor videoclipe e ir pra frente do palco se apresentar. Quando chamou a gente eram tipo 30 jovens do Coque indo pra frente do Cinema São Luiz se apresentando e falando a função que cada um fez no videoclipe que logo em seguida ganharia. Foi muito potente mesmo. (DIAS, 2022)

2.2 Filmes do MLB-MG

Com a crescente popularização da internet e o surgimento de câmeras mais acessíveis, fáceis de transportar e manusear, especialmente com os *smarthphones* e câmeras DSLR, a produção de imagens das lutas envolvendo as ocupações urbanas se intensifica e passa a ser compartilhada. Um “fluxo” de imagens começa a se consolidar nas mobilizações envolvendo a Ocupação Eliana Silva I. Contextualizando brevemente o histórico da ocupação:

Organizada pelo MLB, a Ocupação Eliana Silva surgiu em abril de 2012 na região do Barreiro, em Belo Horizonte. Após ter passado vinte e um dias cercada por viaturas da Polícia Militar de Minas Gerais, trezentas famílias foram despejadas com uso de um forte aparato policial. (...) Dois meses depois, e já com as famílias reorganizadas, o MLB ocupou um terreno a menos de 500 metros de onde haviam sido despejadas e estabeleceu ali uma comunidade que até hoje desenvolve importantes projetos de autonomia. Com creche, biblioteca e programas de alfabetização de jovens e adultos, as famílias da Eliana Silva (2) têm conseguido manter parcerias com a sociedade e setores do Estado que modificaram a correlação de forças e garantiram a estabilidade e uma crescente consolidação do bairro. (ALMEIDA, BEMFICA, LANA, 2017, p. 14)

Em entrevista ao pesquisador, Aiano Bemfica conta como acompanhou as movimentações pela internet, antes mesmo de se aproximar mais diretamente do MLB, o que só aconteceria em

2013, no contexto pós Ocupação do Pinheirinho, em São Paulo, e após o despejo da Ocupação Eliana Silva I.

Em 2012, eu acompanhei as movimentações da [Ocupação] Eliana [Silva I] pela internet. Havia poucas imagens, mas elas chegavam, elas circulavam. Porque Eliana Silva teve um contexto específico que foram os 21 dias de cerco da polícia até que o despejo acontecesse. Esse momento do cerco foi criando muita tensão, gerou muita imagem, muitas denúncias. Não teve a velocidade do despejo incipiente. Naquela época o MLB não tinha uma estrutura de comunicação própria, o que não quer dizer que o MLB não comunicasse. E quando eu falo de comunicação eu falo também do cinema. Comunicação como processo mais amplo, mas que o cinema está ali dentro. (BEMFICA, 2022)

Sobre o processo de cerco da polícia, a atual coordenadora nacional do MLB, Poliana Souza, relata:

Poliana conta que, tão logo as 300 famílias entraram no terreno escolhido para realizar a Ocupação Eliana Silva (1), às três horas da madrugada, um helicóptero da PMMG começou a sobrevoar o perímetro, jogar luzes nas pessoas na ocupação e fazer voos rasantes. Ao amanhecer, várias viaturas chegaram às portas da ocupação e forçaram uma entrada no terreno: “E aí foi o primeiro momento de resistência, eu lembro que todas as famílias deram as mãos e a gente decidiu ficar, e aí os advogados conseguiram fazer um acordo naquele momento com a polícia, inclusive convidou eles pra participar da nossa primeira assembleia, que foi dentro da comunidade, e aí o doutor Elcio Pacheco, o advogado do MLB, ele convidou esses dois policiais pra participarem pra entenderem inclusive qual que é a dinâmica da ocupação, o que que as pessoas ali queriam” (SOUZA, 2016). Durante essa assembleia, os moradores discutiam entre si e conversavam com dois oficiais da polícia, esclarecendo as origens de cada um dos ocupantes e o abandono de mais de 40 anos do terreno: “A polícia acabou entendendo, que naquele momento ali não cabia a eles tá ali, então as famílias falaram também um pouco do objetivo, explicaram por que que tava ali, o que que tava fazendo ali”. (ALMEIDA, BEMFICA, LANA, 2017, p. 19)

O cinema aparece no processo junto às formas de comunicação que emergem como consequência das novas possibilidades oferecidas pelos dispositivos móveis e pela internet, abrindo uma nova perspectiva de mobilização. Segundo Aiano Bemfica, a circulação de imagens foi fundamental para a sua própria adesão e atuação junto ao movimento. Na primeira assembleia de que participou, Aiano ouviu o relato sobre uma fotografia feita durante a Ocupação da Prefeitura de Belo Horizonte, em 2013, imagem que permeou sua consciência durante muito tempo:

Eu me lembro do Leo Pércles [Coordenador Nacional do MLB] em uma assembleia a noite, na primeira assembleia que participei lá [na Ocupação Eliana Silva], lembro dele falando: “Olha, lá na prefeitura teve uma coisa muito importante que foi uma fotografia que girou de uma mãe amamentando o filho através de uma grade da prefeitura porque a polícia não deixava a criança entrar para ser amamentada”. E o Leo contou dessa

imagem e ao contar dessa imagem aquilo ficou na minha cabeça por muito tempo. O fato existia, mas a partir do momento que aquela imagem é produzida e circula, esse fato ganha uma força muito grande, a ponto de ajudar o Movimento a sentar com o prefeito a sentar com as ocupações. E a partir daí começa essa minha parceria com o MLB. Depois disso, a campanha da creche tem sucesso em duas semanas com uma grande repercussão. (BEMFICA, 2022)



FIGURA 8: Foto de mãe amamentando criança durante ocupação da Prefeitura de Belo Horizonte.
FONTE: Pedro Ângelo/G1

A campanha a que Bemfica se refere trata-se do financiamento coletivo da Creche Tia Carminha, em 2013. A creche colaborativa é uma estrutura fundamental na ocupação, dado o grande número de crianças e a importância fundamental das mães para as ações do movimento. Segundo observação de Bemfica, a creche é a segunda estrutura comunitária mais importante da ocupação, atrás apenas da cozinha. Até então, a única creche da Eliana Silva tinha uma estrutura de alvenaria muito precária. A campanha contou com um vídeo¹⁸ dirigido por Aiano Bemfica a convite do Movimento de Mulheres Olga Benário em 2013, um ano após a refundação da Eliana Silva.

A comunicação entra nesse sentido, para ser um instrumento mobilizador. A gente faz um primeiro trabalho de vídeo junto com o MLB. É importante aderir à potência de

¹⁸ O vídeo “*Construindo a Creche da Eliana Silva*” está disponível no link: <https://www.catarse.me/crecheelianasilva>

viralização da internet, mas sem abrir mão do debate politizado. É o material se garantir nas duas pontas. Ter uma circulação e fazer o debate. 50 mil reais, que foi o valor arrecadado é uma grana, mas se você consegue fazer isso deixando um debate para a sociedade o debate é muito maior (BEMFICA, 2022)

As doações superaram as metas e, a partir das pessoas que participaram dos vídeos, são montados grupos e comissões para fazer registros dos atos e ações do MLB. Nesse momento urbano da atuação do movimento acontecem ocupações de prédios públicos, da Prefeitura, de mercados e *shopping centers* - trabalho que começa a contar com uma estrutura de comunicação também voltada para as imagens. Segundo Aiano Bemfica, nesse processo se inicia um trabalho para aproximar as juventudes, em um momento nacional de efervescência política:

A câmera, celular, o registro é uma coisa que chama muito a atenção. A gente começa a oferecer algumas oficinas pontuais de formação. Para eles poderem participar do registro da transmissão online, era uma época da pós- explosão da Mídia NINJA, então a gente começou também a entrar no círculo de *streaming*. E a juventude entra num primeiro momento a partir disso, dessas oficinas. Aí vem 2014, aquele processo da Copa do Mundo, expectativa de mobilização muito grande no Brasil que acaba não se cumprindo tão grande como em 2013. Em Belo Horizonte, a gente faz a tríplice ocupação, ocupando a Prefeitura, Advocacia-Geral do Estado e Secretaria de Urbanização. Para dar conta desses atos a gente intensifica a formação das oficinas. (BEMFICA, 2022)

Paralelamente a essas ações, a convite de Poliana Souza, o cineasta Anderson Lima chega à Eliana Silva para realizar um filme sobre a ocupação. O pedido aconteceu após o contato de Anderson e Poliana nas mobilizações para a construção de cisternas comunitárias em um assentamento do MST em Alto Paraíso-GO, no Morro das Lagartixas. O assentamento rural não tinha acesso a água, que foi cortada por fazendeiros locais. Os moradores tinham que andar de três a cinco quilômetros para ter acesso a uma nascente de cachoeira. Anderson Lima conta sobre o trabalho no assentamento, que resultou no filme *Cerrado – Os Quatro Elementos* (Anderson Lima, 2012):

Eu estava com minha câmera lá e decidi fazer uma reportagem sobre isso, acabou virando um documentário. Esse filme mudou minha vida porque foi a primeira vez que eu entendi que o cinema poderia de fato, o filme, mudar a história de vida de algumas pessoas por alguns motivos. Então eu decidi fazer um filme para sensibilizar várias pessoas que vão ajudar de alguma maneira. Cheguei e fui filmar. Fui atrás da pessoa com história mais triste. Segundo os moradores, era a história da Dona Vozinha. Só que chegou lá ela era uma pessoa feliz. O sofrimento que a gente enxerga na vida dela não é o que ela sente. (LIMA, 2022)

Entretanto, no dia seguinte à gravação, houve um incêndio na roça da Dona Vozinha, o que mudou completamente o rumo do filme e o destino da comunidade. O filme atingiu e

mobilizou muitas pessoas, culminando num curso de cisterna e captação de água da chuva com estudantes da UnB.

No dia 5 de novembro de 2012 houve uma grande mobilização para a construção das cisternas. Uma das pessoas que estavam era a Poliana Souza, moradora de Belo Horizonte que estava estudando Arquitetura Urbanística, cursando a matéria Engenharia Urbanística em Assentamentos Precários. E ela começou a fazer pesquisa sobre como se desenvolvem as ruas e as avenidas em assentamentos espontâneos e assentamentos organizados por movimentos de moradia. E percebeu que existia um grande caos nos projetos de ocupação espontânea. Porque as pessoas colocavam suas casas, queriam aumentar a sala, aumentava. Então as ruas não conseguiam ter um tamanho mínimo para poder um dia aquela comunidade ser urbanizada. Muitas favelas não são urbanizadas até hoje porque não conseguem se enquadrar no mínimo do padrão possível para aquilo ali receber um CEP, claro que a gente deveria ter uma consideração maior pela situação que nosso país vive. Mas institucionalmente isso é muito difícil de acontecer. E aí a Poliana disse que eu precisava fazer um documentário tão forte como *Cerrado- Os Quatro Elementos*, só que sobre a ocupação Eliana Silva. (LIMA, 2022)

Em fevereiro de 2013, Anderson chega à Eliana Silva e começa a falar com os moradores e a conhecer o lugar. Inicialmente, ele só ficaria três dias, mas diante da complexidade do local, diz a Poliana que “não havia a mínima possibilidade de fazer um documentário sobre a Ocupação Eliana Silva em apenas três dias, pois essa história é grande demais para se contar em tão pouco tempo”. Anderson propõe fazer um filme com as crianças sobre o “território de brincar”, ao observar que as crianças estavam a todo o momento brigando por causa da marcação do chinelo como barra de futebol. A situação dá origem a *A Rua é Pública*, filme que integra nosso *corpus* de análise, e a outra série de filmes e oficinas com as juventudes locais.

Nesse momento de organização, vale também destacar o Festival de Inverno de 2014, quando o MLB começa a atuar também junto à Ocupação Izidora, maior conflito fundiário urbano da América Latina. O Festival, à época coordenado pelo professor do Departamento de Comunicação Social da UFMG, César Guimarães, convida vários movimentos, entre os quais está o MLB, para construir oficinas e atividades formativas. Cerca de 90 pessoas, entre jovens, adultos e crianças moradoras de ocupações da RMBH participam regularmente das oficinas do festival.

Boa parte dessa juventude tem contato pela primeira vez com o espaço formativo dentro da universidade, dentro do festival, dentro de uma oficina. Pra universidade pode ser muito pontual, mas para a realidade de um menino que mora numa ocupação urbana, recém surgida, chão de terra, vira um evento muito forte na vida deles. E o Edinho [Vieira] é um dos meninos que entra nesse processo. E assim como ele, outros jovens vão se aproximando desse trabalho de comunicação que o MLB estava fazendo. A partir daí se intensificam os processos de formação e a gente passa a dar regularmente formação, sobretudo na região da Izidora. (BEMFICA, 2022)

Um dos jovens que tem contato com essas oficinas é Edinho Vieira, que atualmente é também oficinairo, produtor de mostras de cinema e cineclube junto a ocupações, além de coordenador nacional do MLB. Morador da Izidora, Edinho ingressou no movimento em função do envolvimento com as imagens. Em 2014, o jovem participava das oficinas, e dois anos depois, a partir de 2016, ele já começava a ministrá-las como formador audiovisual, o que evidencia uma importante qualidade “replicante” dessas oficinas, em que o conhecimento não fica parado, mas vai se multiplicando entre os indivíduos. Edinho se torna oficinairo na Oficina Ocupa Mídia, da ONG Internet sem Fronteiras, e posteriormente vai realizar filmes em direções conjuntas, como *Izidora Dias de Luta Noites de Resistência* (2020) e *Memórias de Izidora* (2016). Em 2017, ele se formou na Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte, e ministra oficinas de realização, trabalha como assistente de direção, além de fazer seus próprios filmes.

Eu sempre tive muito interesse pelas imagens, não só pelo audiovisual, mas pela fotografia. A importância da memória, a importância da preservação dessas imagens. Desde muito criança que eu tenho esse apego com as imagens. Meu pai fotografava quando era mais jovem também. Vejo pessoas que já faleceram, mas que estão ali vivas, presentes, porque tem uma imagem hoje que a gente consegue saber quem foi, quem é, isso é uma coisa importante pra mim. Quando foi 2014, eu conheci o MLB lá nas ocupações da Izidora, onde eu morava. E a galera estava muito lá. (...) Então com a entrada de novos equipamentos no mercado, relativamente acessíveis, a gente decidiu montar oficinas com os jovens para poder ajudar nessa questão. E como eu tinha experiência nesse período anterior, eu comecei a formar novos jovens para poderem estar atuando na área da comunicação também. Passar o que eu tinha aprendido para frente. Isso foi pouco tempo depois de eu ter entrado. 2014 uma coisa, e 2016 já estava nesse outro período. (VIERA, 2022)



FIGURA 9: Registro de umas das oficinas de fotografias que acontecerem na Izidora em 2014, Edinho Vieira na parte superior esquerda, ao centro, Aiano Bemfica.

As oficinas tem papel de integração da juventude, além de formar um espaço de discussão coletiva sobre as narrativas cotidianas da ocupação. Elas são instrumento para que os indivíduos reflitam em conjunto sobre o território em que vivem. "Construí-lo ao mesmo tempo que conhecê-lo", como diz Edinho em relato durante o IX Colóquio Cinema, Estética e Política, promovido pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, da UFMG. O espaço se torna inteligível à medida que possibilita uma ação, em outras palavras, o conhecimento do espaço dá-se através de atuações, que no caso das oficinas lançam mão de auto encenações. Elas constroem o ponto de vista interno de um grupo de pessoas que, comumente, são apenas "retratadas" pelos grandes meios de comunicação.

A gente atuava fazendo oficinas com as ocupações porque, nesses espaços mais distantes do centro da cidade, muitas vezes não há acessos a cultura, educação, a vários instrumentos públicos sociais. As oficinas eram importante contraponto em vista do crime organizado. Porque na periferia está atuando o tráfico, outras forças paralelas ao estado, mas as oficinas são um importante ponto para poder ganhar esses jovens, para ter oportunidade de *conhecer o espaço*, de fazer a luta, de fazer algo nesse sentido, é um jovem a menos no mundo do crime (...) Foi assim que eu entrei pro movimento na verdade [pelas oficinas]. Que eu fui tomando gosto pelas coisas, de *atuar* (grifo nosso), de tentar mostrar essa luta que a gente vive e isso que a gente faz no dia a dia. Porque muitas vezes a gente tem nossas lutas retratadas por pontos de vistas externos e é importante ter um ponto de vista interno. Só que eu precisava desenvolver isso. Então decidi participar dessas oficinas (...) Foi uma guinada importante tanto para a luta quanto para dentro da profissão que atuo hoje que é o cinema. (VIEIRA, 2021)

A imagem tem valor fundamental na estrutura organizacional de ações do MLB e tem sua produção sistematizada de forma “tática”, consolidada como prática permanente e se produzindo junto aos fatos. O reconhecimento da importância da construção narrativa e visual no quadro de intensa disputa e de situações de conflito posiciona a produção imagética como elemento central na história contemporânea das ocupações.

À medida que a produção de imagens em movimento foi se tornando mais frequente e orgânica dentro do MLB, ela foi sendo sistematizada e repensada. Entre as orientações e objetivos políticos mais amplos, as demandas locais e os desafios impostos pela prática em campo, com a câmera nas mãos, foi-se consolidando uma metodologia de trabalho que hoje orienta a constituição dessa prática em outros estados do país. (BEMFICA, 2020, p.299)

Trazemos um gráfico elaborado por Aiano Bemfica, que esquematiza os objetivos centrais a orientar as ações de comunicação (ligadas à noção de registro). São cinco os objetivos centrais que se interrelacionam: linha política, memória e acervo, produção de conteúdo, jurídico e segurança.



FIGURA 10: Linhas de atuação de Comunicação e Registro do MLB-MG
FONTE: Aiano Bemfica

O conjunto histórico de oficinas do MLB culminou no Minha Quebrada, espaço onde atualmente a juventude se autogestiona para construir seus próprios projetos. As ações de comunicação, culturais e esportivas são feitas a partir dele.

a) *A Rua é Pública* (2013)

Para o pesquisador, cineasta e integrante do MLB, Aiano Bemfica, este filme funciona como uma obra inaugural para o MLB de Belo Horizonte, sendo o primeiro de uma série de filmes seguindo o método de oficinas, e a primeira produção do MLB a ser feita para o cinema. A

Rua é Pública foi fundamental para o investimento do movimento em estratégias ligadas à produção audiovisual e, não por acaso, trazendo crianças como protagonistas da história.

O filme passou no Rio, São Paulo, na Inglaterra, o logo do MLB projetada lá. Existia uma consciência e um reconhecimento do filme como uma ferramenta que dava a ver, em outros territórios, a luta do MLB. Até então o material que a gente fazia era muito pra internet, a gente estava muito focado em suprir uma demanda de comunicação do MLB. No primeiro momento esse é o filme que circula, mas ele é também aquele que mostra para o MLB que essa circulação é importante, que essa circulação é uma atuação política. Porque qual é o sentido de um movimento fazer filme? O movimento não tem a pretensão de consolidar seu nome na história do cinema. Mas ele pode fazer isso como espaço de mobilização, de catalisação de capital político, de construção de novas redes de aliados, de denúncias, de reverberação das lutas. Acho que o filme mostra isso para o próprio MLB também. (BEMFICA, 2022)

O filme viralizou na internet. No momento de escrita dessa pesquisa ele alcança 3,7 milhões de visualizações no canal do Youtube Lado Beco, sem contar as exibições alternativas e em festivais online e presenciais. Segundo Anderson Lima, diretor da oficina que deu origem ao filme, o vídeo ganhou maior notoriedade após o jogador de futebol Everton Ribeiro compartilhá-lo em suas redes sociais após assisti-lo em uma ação social referente ao Dia das Crianças. O filme já vinha circulando bem na internet e no circuito de exibições alternativas, mas após o compartilhamento do atleta com passagens no Cruzeiro, Flamengo e seleção brasileira, o filme atingiu outro patamar de viralização na rede.

O filme tem mais visualizações que qualquer filme brasileiro no cinema. Não vou comparar cinema e internet. Mas não é irrelevante o fato de que você chega nesse público. O movimento social só tem sentido de atuar se ele tiver inserção na esfera pública. *A Rua é Pública* mostra pro MLB que o cinema é um espaço público de atuação, de disputa de linha política, de disputa de narrativa, de construção histórica. E foi um filme muito contado dentro da ocupação, muito visto. Sempre que ia fazer uma ação na ocupação passávamos *A rua é pública*. (BEMFICA, 2022)

O filme é resultado do trabalho de Anderson Lima, que assina o roteiro e a direção, no assentamento Eliana Silva. A trama apresenta um grupo de garotos da ocupação, Vítor, Kauã, Alexandre, Davizinho, entre outros, que se reúnem no intuito de jogar futebol. De casa em casa, os colegas vão se juntando e chamando uns aos outros¹⁹. No entanto, não existe campo de futebol na vizinhança, o que os obriga a usar da criatividade, improvisando campos em terrenos ou áreas

¹⁹ Em sua dissertação, Aiano Bemfica (2021) pontua como o gesto de ir em “porta a porta” se relaciona com a própria vivência na ocupação: “Através de uma *mobilização feita de porta em porta* (vale notar, uma abordagem típica no processo de organização de movimentos sociais de bairro como o MLB), o grupo de garotos cresce pouco a pouco, à medida que as cenas iniciais se desenvolvem, até formar um número suficiente para realizar uma partida.”(p. 128)

de construção da ocupação. As crianças são repreendidas pelos moradores, que desaprovam os locais para praticar o esporte. Elas resolvem fincar as traves numa determinada rua, na afirmação de que “a rua é pública” - como diz uma delas ao final. O filme traz reflexões importantes acerca da relação desses sujeitos com os espaços nos quais estão inseridos, mobilizando coletividades, criatividade e senso de afirmação crítica a partir de uma situação rotineira e ordinária para as crianças.

Ainda segundo Anderson Lima, o sucesso de *A Rua é Pública* se deu por conta do filme ter assumido um raro papel de dialogar bem, tanto com o público jovem, quanto com o público mais adulto.

Eu acho que a molecada que gosta de *A Rua é Pública* gosta muito mais por causa do lance da trave, a discussão. Eles falam “eu vivi isso daí. Isso é de verdade. Marcar a trave com chinelo dá o maior B.O.”, entendeu? Então é muito mais pela identificação do que propriamente pela disputa do espaço do direito de brincar. Então quando a gente exhibe as pessoas falam assim “nossa, um filme que fala da disputa do livre brincar”, enquanto a criança fala “nossa, na minha rua não dá pra fazer isso porque o chão é de piche. É asfaltado, não dá pra você colocar uma estaca de madeira.” Eles vão olhar para outra coisa entendeu? Enfim, a liberdade é vista de um outro jeito quando a gente vai pra esse suporte. (LIMA, 2022)

O filme foi gravado em apenas um dia, após o projeto frustrado de Anderson de realizar um documentário sobre a Ocupação Eliana Silva, que seria impossível de ser feito em tão pouco tempo. Em diálogo contado pelo próprio Anderson com Poliana Souza, ele diz:

Ela [Poliana] responde: “Vai lá falar com eles, mas acho que eles não vão querer participar não, eles só gostam de ficar jogando bola o dia inteiro”. Eu cheguei lá com a câmera para os meninos e disse: “Oi, vocês gostariam de participar de um filme?”. Eles respondem: “Filme não, que a gente não consegue decorar nem as coisas nem da escola”. Eu disse: “Não precisa decorar, e o personagem de vocês vai ter o nome de vocês, e as falas vão ser as falas que vocês mesmos disseram ontem e hoje. E aí?”. Então eles dizem: “Ah... Se for assim é mais fácil” (LIMA, 2022)

b) Aniversário e Castigo (2017)

Filme produzido em 2017 na Ocupação Vitória, que integra a Izidora, como resultado da oficina OPALA (Oficina de Produção e Alfabetização Audiovisual), parte da programação do Festival Cinecipó do mesmo ano. As oficinas se deram em três semanas, as gravações acontecendo aos sábados e domingos. Na história, Lucas é posto de castigo por sua mãe logo no dia de seu aniversário, o que o impede de sair para brincar com seus amigos. Esses bolam um plano de fuga para ludibriar o castigo e comemorar o aniversário com o amigo. Todas as crianças da vizinhança se juntam no campo de futebol para festejar com itens imaginados. Enfatizamos os

movimentos inventivos das crianças, enfrentando as situações cotidianas às quais estão sujeitas, sendo alguns gestos, como a fuga, reveladores das possibilidades inventivas que se materializam nestas encenações de si.

c) *Papagaio Verde* (2017)

Também feito na ocupação Vitória no contexto da Opala, promovida pelo Festival Cinecipó de 2017, *Papagaio Verde* é ambientado durante um concurso de papagaios entre as crianças da comunidade. Durante o torneio, uma dupla de amigos corre para buscar a pipa que caiu na casa da vizinha. No diálogo com a moradora, a garota resolve abandonar o torneio para conhecer o papagaio (ave) que a vizinha diz criar dentro de casa. A situação é um dispositivo para uma reflexão acerca das múltiplas possibilidades que a ideia de liberdade pode ganhar no olhar de uma criança. No seu método de produção, Anderson Lima se utiliza de situações cotidianas e do “acaso” como ponto de partida dos filmes. Em entrevista, o diretor conta como surgiu a ideia deste filme:

Ia acontecer a oficina e o pessoal não aparecia. Eles estavam terminando de fazer papagaios. Aí chegaram todos na oficina de cinema com um papagaio na mão porque eles iam soltar depois. Aí, eu dava intervalo, os caras soltavam o papagaio, eles eram viciados em papagaio. A gente fica esperando um tempinho de liberdade pra poder soltar o papagaio, que por si só já é algo incrível. Você solta o bagulho o vento leva e vai subindo, subindo, subindo (...) Mas eu acho que o que me toca é o moleque chegar e falar “a gente fica esperando um pouquinho de liberdade pra poder botar o papagaio pra voar”. Eu pensei no papagaio caindo no quintal de alguém que tivesse um papagaio e aí esse papagaio ia ser verde. E haveria uma confusão em cima disso. E aí eu fui atrás de alguém da comunidade que tivesse um papagaio. (LIMA, 2022)

d) *Palmilha* (2018)

Com produção da Lado Beco e contando com roteiro e edição também assinados por Anderson Lima, *Palmilha* conta a história de um grupo de amigas que se organiza para jogar futebol. Entretanto, uma delas não pode jogar, pois seu sapato não possui palmilha e o terreno machucaria seus pés. O restante das colegas, articuladas por sua melhor amiga, montam uma estratégia para juntar dinheiro, com atividades prestadas às pessoas da comunidade, e assim adquirir o item para que a menina possa jogar futebol junto com as outras. Desde seu roteiro, o filme destaca a coletividade como força motriz, principal aspecto a ser analisado em nossa dissertação.

O filme foi gravado nas primeiras visitas de Anderson Lima à Eliana Silva, em maio de 2013, e lançado apenas em 2018. Um fato curioso está presente no contexto de produção do filme:

A Kamille, a menina principal que vai comprar o tomate, estava com a perna quebrada no *Zaga de bonecas* e ela queria participar muito ativamente do filme, e ela joga futebol bem pra caramba. Mas a gente ia encerrar ali com *A Rua é Pública* e *Zaga de Bonecas*. Aí ela disse “Eu não acredito que não vou fazer um filme”, porque ela chegou no *A Rua é Pública* já eram 16h30 e a gente começou a filmar às 10h. Todo mundo podia participar, mas ela chegou às 16h30. Já estava anoitecendo, não dava para criar um contexto para ela entrar naquela hora. E eu disse: “Calma, vou escrever um filme só para você fazer”. E acabei escrevendo *Palmilha* e voltando para comunidade só para gravar o que eu tinha escrito para a menina. E acabou sendo bem legal. Curti para caramba, o filme teve uma carreira legal também. (LIMA, 2022)

2.3. Corpus expandido

a) *Couro de Gato* (1962)

Produção representativa do Cinema Novo no Brasil, integrante do longa *Cinco Vezes Favela*²⁰, *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962, 12 min) foi filmado em julho de 1960 e conta a história de crianças dos morros cariocas que descem para a cidade à procura de gatos cujo couro será usado na fabricação de tamborins; tem nas crianças, assim, um protagonismo importante, em encenações de si mesmas que tensionam as fronteiras entre ficção e documentário. Explora-se na narrativa uma espécie de fusão dos sujeitos com o ambiente, o espaço urbano opressor agindo sobre essas crianças, com toda a perversidade que o subdesenvolvimento acarreta. O olhar é um elemento constitutivo desse processo, explorado dramaticamente, em especial na montagem.

b) *Lacrimosa* (1969)

Em *Lacrimosa* (Aloysio Raulino, Luna Alkalay, 1970, 12m), a abertura da Marginal Tietê “obriga a ver a cidade de dentro”, como diz a primeira cartela. O filme coloca em tensão a experiência do encontro através da câmera. As reações dos filmados – moradores de uma comunidade às margens do Tietê – são múltiplas. Algumas crianças choram, outras desviam o olhar e seguram um sorriso.

²⁰ *Cinco Vezes Favela* é uma das principais produções ligadas ao núcleo carioca do Centro Popular de Cultura (CPC), de que Bernadet resume a atuação: “O CPC pretendia, por meio de peças de teatro, filmes ou outras atividades, levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia. Tarefa de conscientização: deve-se ir além da descrição e da análise da realidade, a fim de levar o público a atuar; a situação não mudará se ele não agir para transformá-la e só ele pode ser o motor dessa transformação. Trata-se de politizar o público.” (BERNARDET, 2007, p.41)

O cinema de Raulino tem no rosto um elemento decisivo. O rosto e o olhar não são simples aparição de sujeitos invisibilizados, mas formas de explorar certo mistério disruptivo, que se dá pela defesa de uma opacidade e contra a transparência do olhar. É preciso fazer um movimento de situar Raulino em relação ao *Nuevo Cine*. Ainda que seja de uma geração posterior, Raulino explorou à sua maneira elementos chave do cinemanovismo, tendo inclusive trânsito nesses espaços, como indica sua participação no Festival de Vinã del Mar, no Chile, em 1969, um ano antes de realizar *Lacrimosa*.²¹ As crianças também têm importância decisiva em diversos filmes do diretor e fotógrafo, como *Tarumã* (1975) e *Teremos Infância* (1974) - neste último, ao interpelar a criança a “falar alguma coisa”, Raulino recebe como resposta “eu não sei falar”²². A “fala” pela imagem, pela via de rostos e olhares da juventude, tem importância decisiva para o autor.

Apesar de nosso *corpus principal* trazer filmes resultantes de oficinas com crianças, ressaltamos as diferenças entre os materiais, desde a concepção, processo e exibição dos trabalhos. O que fica ainda mais evidente em relação ao *corpus expandido*, constituído por um documentário e uma ficção realizados em comunidades periféricas, mas ainda assim muito diferentes. Nosso intuito de aproximar experiências tão diversas vai ao encontro da ideia proposta por Nicole Brenez de que “a melhor ferramenta para analisar um filme é outro filme”, de modo que a metodologia comparativa ressalte as figurações inventadas por esses filmes, mais evidentes quando justapostas. Isso se torna ainda mais promissor se considerarmos que as experiências contemporâneas correspondem a filmes que não são “culturalmente legitimados”, localizados em uma esfera de produção cinematográfica mal compreendido, de um modo geral, pela crítica:

²¹No caso de Raulino, essa aproximação com o *latino* é fundamental, inclusive para pensar a feitura de *Lacrimosa*. Em entrevista em 1980, publicada no catálogo do FestCurtasBH 2017, ele diz ter feito *Lacrimosa* um mês depois de voltar do Chile - *Lacrimosa* teria sido a resposta imediata ao contato com o cinema latino. Também nessa entrevista, ele diz que o filme se trata de “coisas que se faz na juventude”, como já mencionado, sendo um impulso que teve naquele momento.

²²“A autodesvalia é outra característica dos oprimidos. Resulta da introjeção que fazem eles da visão que deles têm os opressores. De tanto ouvirem de si mesmos que são incapazes, que não sabem nada, que não podem saber, que são enfermos, indolentes, que não produzem em virtude de tudo isto, terminam por se convencer de sua “incapacidade”. Falam de si como os que não sabem e do “doutor” como o que sabe e a quem devem escutar. Os critérios de saber que lhe são impostos são os convencionais. Não se percebem, quase sempre, conhecendo, nas relações que estabelecem com o mundo e com os outros homens, ainda que um conhecimento ao nível da pura *doxa*. Dentro dos marcos concretos em que se fazem duais é natural que descreiam de si mesmos” (FREIRE, 2021, p. 69).

Sabemos a história oficial²³. É como ter o mapa, mas não o país. Quando você está trabalhando com um grupo preciso de filmes, sabe imediatamente o contexto histórico, o contexto cinematográfico, o contexto político, mas quando faz uma comparação, o que é realmente eloqüente e significativo são as diferenças entre as imagens. Pode-se fazer comparações entre filmes da mesma época, do mesmo autor, mas o que é mais importante para mim é quando se faz uma comparação entre os valores ou o tratamento dos motivos – a figuração – inventados por um filme, e que poderiam se dar em tempos, nações, contextos culturais muito diferentes. (...) Talvez possamos dedicar, uma única vez que seja, algum tempo e energia para filmes que não são “culturalmente legitimados”, mas que estão surgindo do próprio povo. E mesmo que leve um ano para encontrar uma única obra-prima – um filme totalmente novo, fabuloso, inesperado –, eu acho que é o suficiente. Eu tenho certeza de que existem tesouros cinematográficos que aparecem na internet todos os dias, em todos os lugares. (BRENEZ, 2014)

A disposição das imagens dos filmes em pranchas organizadas a partir de eixos comuns guarda semelhanças com o método de análise a partir de constelações fílmicas. Mariana Souto (2020) parte do pressuposto de que os filmes são como substâncias químicas: só quando aproximadas, saberemos como se comportarão. O método comparatista constelacional, desenvolvido em afinidade com as noções benjaminianas de tempo e história, parte do estímulo à organização dos fragmentos em montagens, mosaicos, de modo a produzir lampejos:

uma constelação lampeja diante do crítico “quando dois fenômenos, cronologicamente distantes e aparentemente heterogêneos, colocados em cotejo entre si, iluminam-se reciprocamente, revelando certa afinidade interna” (BOTELHO, 2012, p. 108). Michael Löwy aponta que esse encontro entre tempos produz ganhos recíprocos: “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LOWY, 2005, p. 61). Assim, a constelação pode historicizar um fato ou objeto do presente à luz de seus diálogos com possíveis antepassados. (SOUTO, 2020, p. 155)

O cotejo das imagens visa uma aproximação imprevista que “fricciona” as cenas a partir de suas aproximações e diferenças. Buscamos o sentido da análise a partir de uma visão em teia das relações constituídas nas pranchas, que nos fornecem chaves de leitura para que possamos *abrir* as cenas. Um desafio metodológico da pesquisa é a tradução das relações que aparecem nas imagens para o fluxo do texto acadêmico.

²³ Falamos aqui de uma história das imagens “anacrônica por natureza”, como defendeu Maurício Lissovsky durante encontro do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência em 2021: “A pior acusação que um historiador tradicional pode receber é de que ele está sendo anacrônico, que ele está explicando uma coisa de uma época com premissas de outras épocas. O anacronismo é o pecado original da historiografia. (...) mas desde Benjamim está claro que as imagens talvez sejam anacrônicas por natureza. Então uma história das imagens é necessariamente uma história anacrônica” (LISSOVSKY, 2021). Para Sotomaior, “ao “saltar” de uma linha reta posta como natural, abre-se a oportunidade de construção de uma outra história, protagonizada através do rompimento, percebendo a própria classe oprimida e combatente como “sujeito do conhecimento histórico”. O autor alemão percebe a possibilidade da imagem como produtora de um elemento desviante, dentro de uma linha harmônica e simétrica, sem ruídos.” (2014, p. 23)

Apesar da filiação da pesquisa a um gesto metodológico de montagem de imagens (que deslança o texto a partir de associações), é importante sublinhar que não se trata, em nossa pesquisa, de fato, de constelações fílmicas. Tal constatação se dá pela centralidade dos filmes contemporâneos que compõem o corpus central, convocando os filmes do cinema brasileiro moderno para o traçado de relações que envolvem uma perspectiva histórica (conferindo espessura temporal à análise); ou seja, não se trata propriamente de estrelas que formam, em pé de igualdade, um desenho constelacional. Entretanto, não abdicamos de um *raciocínio constelacional*, que, ainda segundo Mariana Souto, não pode se forjar num simples ponto e contraponto, mas dentro de uma atitude metodológica comprometida com a composição de recorrências gestuais que desenvolvam a análise. Ao mesmo tempo, reforçamos que tal liberdade analítica, que pode se esquivar de algumas amarras (aproximando filmes feitos em diferentes lugares, momentos históricos, gêneros), não pode ser confundida com a completa arbitrariedade:

a aproximação entre obras pode escapar a critérios mais evidentes como a pertença às categorias usuais da comparação (gênero, realizador/a, país ou ano de produção), embora elas possam também ter alguma influência no recorte. O agrupamento pode se dar com a liberdade de quem mira o céu, vê uma infinidade de pontos e une aqueles que produzem uma imagem de interesse – o que não dispensa a tarefa de demonstrar aos outros observadores quais são os vínculos ali enxergados e o porquê dessas ligações. A participação da subjetividade não se dá sem algumas balizas e tampouco deve se traduzir em completa arbitrariedade. (Ibidem, p. 158)

Apresentados as produções e organizações, apresentamos as pranchas. Elas foram montadas a partir do visionamento desses filmes, observando a *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène* dos jovens, e a forma como estas ações se entrelaçam aos territórios filmados. A formação desta dupla arranjos (*Corrida* e *Rosto*) se deu através da seleção de *frames* de cenas mais representativas dos filmes, cenas que de alguma forma reverberam nos outros filmes compilados. Tais pranchas serviram como dispositivo para desenvolvimento das análises em textos que compõem essa pesquisa. Compartilhamos aqui o arquivo “bruto” dessas pranchas



FIGURA 11: Visão geral da prancha
 FONTE: Reprodução.

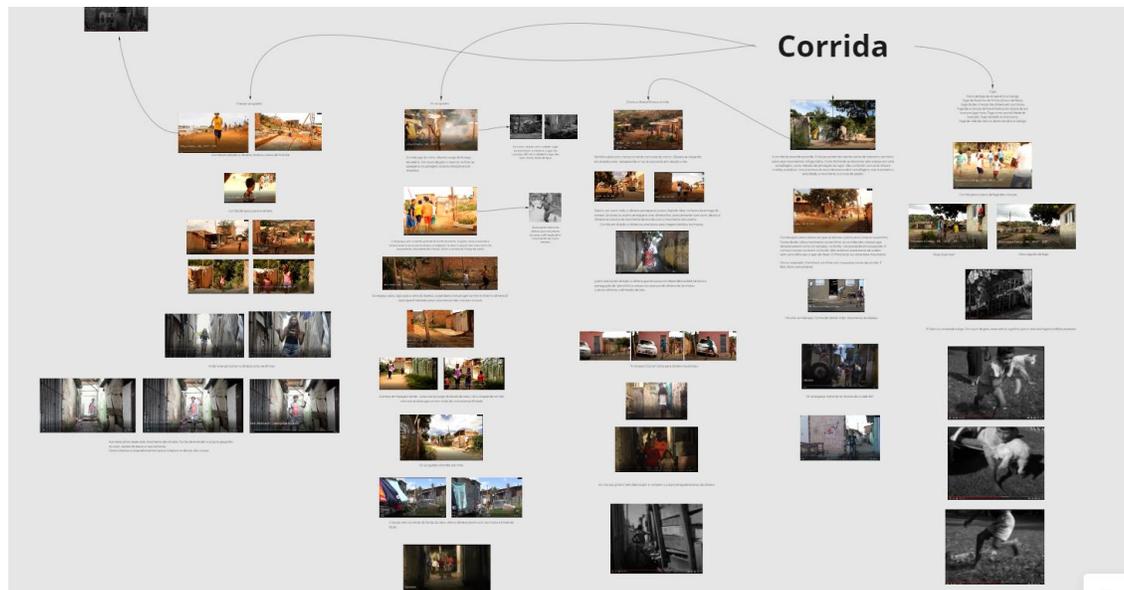


FIGURA 12: Aproximação sobre eixo *Corrida*.
 FONTE: Reprodução.



FIGURA 13: Continuação de aproximação sobre eixo *Corrida*.

FONTE: Reprodução.

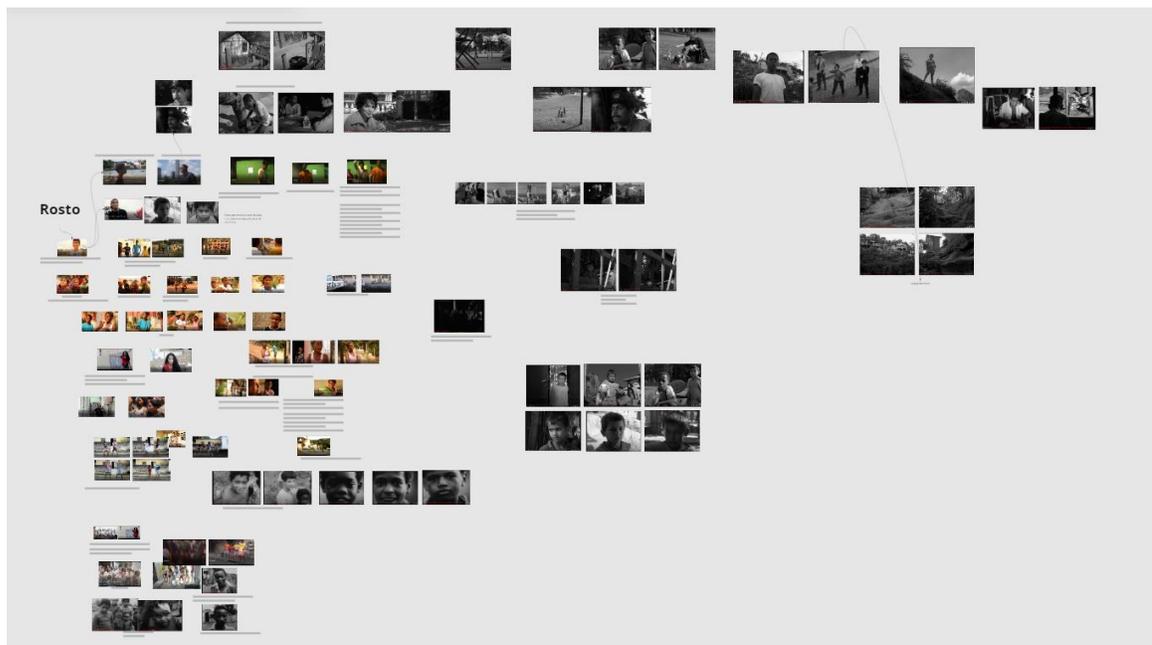


FIGURA 14: Aproximação sobre eixo *Rosto*.

FONTE: Reprodução

2.4 Notas sobre Cenas Coletivas

Além deste par, um terceiro arranjo foi construído previamente, mas não implementado na versão final da dissertação. A ideia de analisar as *cenas coletivas* norteou parte significativa dos nossos apontamentos, mas não foi desenvolvida no texto final. Apesar dos processos coletivos ganharem forma material nas imagens, durante o processo de pesquisa percebeu-se que a coletividade dos filmes é um ponto de partida, dado por seus processos e modos de realização horizontais, antes de ser um ponto a ser examinado materialmente nas cenas. O fazer coletivo é uma premissa dos trabalhos reunidos no *corpus principal*. Poderíamos perguntar, para aproximá-los inicialmente: como esse fazer reverbera nas imagens?

Mais do que filmes coletivos, trata-se de filmes *coletivizantes*²⁴, que reúnem pessoas, e nos quais tal coletividade se atravessa nas produções, sendo, inclusive, uma dimensão que tanto *provoca* o acontecimento dos filmes como a reunião deles em nossa pesquisa. Por isso, compartilhamos a versão da prancha *Coletivo*, entendendo que ela possui grande importância para o desenrolar de nosso trabalho (mesmo que não tenha sido desenvolvida plenamente nas análises finais). Aproveitamo-nos ainda das notas sobre a coletividade nos filmes para propor uma imersão inicial nas imagens da pesquisa, um ponto de partida que justifica a vizinhança das produções e introduz a nossa metodologia.

Nos processos de todos os filmes, a coletividade se faz presente, não no sentido de suprimir as diferenças, mas ganhando força a partir delas. São vários os sujeitos que aparecem, discutindo, trazendo novos rumos para cada narrativa de um espaço periférico a ser inventado; por exemplo, na encenação do processo de composição do videoclipe *Sem Destruição*, ou no debate de onde seria o terreno mais apropriado para jogar futebol na ocupação, em *A Rua é Pública*. Esses momentos não acontecem isoladamente, e parecem reverberar o processo de construção colaborativa do roteiro que aconteceu nas respectivas oficinas e que adentra a realidade de cada filme.

Nos filmes do MLB e do Coletivo Caranguejo Tabaiães, em especial em *Sem Destruição*, a juventude é filmada principalmente em conjunto, em planos que valorizam a copresença interna dessas pessoas, que discutem coletivamente, baseando-se nos desejos, vontades e anseios de cada

²⁴ A provocação de enxergar esses filmes como *coletivizantes* foi feita pelo professor André Brasil durante a banca de qualificação.

um/a, concordando e discordando, acordando e discutindo, levando em conta seus universos em partilha.

Em muitas situações de *A Rua é Pública* e *Aniversário e Castigo*, a câmera enquadra as crianças descendo à altura delas, de forma parecida às danças de *Sem Destruição* (frames abaixo). Se em *Sem Destruição* o enquadramento em função dos corpos tem o sentido de enfatizar a presença dos *passinhos*, nos filmes do MLB essa perspectiva parece ter o papel de encarnar um ponto de vista subjetivo das crianças, um olhar de dentro.



FIGURA 15: Frames de *Sem Destruição*, *A Rua é Pública* e *Aniversário e Castigo* em que a câmera é colocada “à altura” dos jovens, frontalmente ou por trás.

Nas últimas cenas de *Tabaiaries*, vemos um conjunto de crianças, de costas, que assistem dois outros jovens, mais velhos, declamarem um texto. Na trama do curta, a comunidade se revolta contra as sucessivas repressões policiais e tentativas de despejo da comunidade. Os jovens dizem:

Eu ouço o barulho das botas. Eu ouço o barulho das motos. Como grandes tratores. Eu ouço o barulho das botas. Eu ouço o barulho das botas como grandes tratores. Das pedreiras até a segunda ponte. Cria da comunidade, meu comparsa. Conheço isso tudo bem antes dessa história de demolição para construção de avenida. Dona Maria já dizia “isso tudo aqui era só água”. O esmagamento foi maior do que devia, para aterrar cada pedra assim. Se quiser pode até chamar de milagre. Mas uma coisa é certa. Não foi a mão de um homem branco cheio de promessas que aterrou isso do nada. Às vezes eu me sinto como um pássaro, livre. Andando em voos largos. Às vezes eu me sinto como um pássaro, preso. Só opressão me lembra gaiolas de ferro e fibra.

Desde pequeno temendo a vinda dos tratores. As dores se transformando em combustível. Caranguejo Resiste. O povo persiste. Não é hoje que minha comunidade vai ter esse final triste. Desistir não é opcional, resistir é obrigação. Caranguejo Resiste. Com certeza 100 passos para trás. Olho meu sorriso. De dinheiro eu não sou rico. Mas esse lugar tem joias de corpo e alma. Os tratores não passaram na porta... O decreto foi revogado.

A poesia que trata de uma vivência de luta da comunidade é declamada frente às gerações mais novas, ao mesmo tempo em que a população, principalmente crianças e mulheres, grita “Sem destruição!” pelos becos de Caranguejo. Vemos a declamação sendo assistida por outras crianças, a câmera está atrás delas, a sua altura, enquadrando o seu campo do olhar. Uma construção parecida com as cenas dos filmes do MLB destacadas mais acima. Ou seja, a câmera assume o ponto de vista dos filmados – ou, ao menos, inclui o seu olhar na cena da assistência. Em determinada cena de *Lacrimosa*, que analisaremos mais adiante, Raulino produz um encontro frontal da câmera com as crianças. Ao colocar a imagem lado a lado com o referido plano de *Tabaiaries*, percebe-se uma espécie de relação de contracampo entre as imagens. Encontro de pontos de vista que prenunciaria uma encenação coletiva de si, quando estas são postas em conjunto diante das lentes, suscitando diversas reações, entre o medo, o choro e a curiosidade. Entretanto, percebemos que os corpos se projetam uns sobre os outros, assim como algumas mãos resvalam sobre ombros, num gesto de proteção coletiva diante da câmera invasora.



FIGURA 16: Em *Tabaiares*. A câmera enquadra o grupo de jovens de frente, mas assumindo o ponto de vista dos jovens que declamam a poesia. Em *Lacrimosa*, trata-se de um encontro frontal com o *outro*.

Na cena, as crianças são tomadas de frente. Juntas, elas encaram a situação de serem filmadas com desconfiança, mas sabem que esse *si* está sendo convocado. É ao mesmo tempo diálogo e embate. Nossa aposta é que, em nosso corpus, esse momento crítico indicaria os primeiros passos das encenações coletivas de si de juventudes diante do aparelho, encarado frente a frente. Interessante destacar que a encenação coletiva de si se coloca mesmo diante de um suposto não-saber sobre o aparelho, que é tateado, ainda que pelo olhar e pelo estranhamento. O processo se inicia no primeiro olhar, no estranhamento inicial dos jovens que, juntos, encaram a câmera. Nos coletivos contemporâneos, o aparelho é “domado”, instrumentalizado como campo do olhar subjetivo. Isso se materializa nas encenações coletivas dos roteiros ficcionais dos filmes do MLB e nas coreografias coletivas do *bregaprotesto Sem Destruição*, por exemplo. Nestes, os movimentos, olhares e gestos dos sujeitos pautam o comportamento da câmera.

Podemos citar dois exemplos desse corpo que pauta a câmera em *Sem Destruição*. Um deles é a cena em que a jovem de vermelho, logo no começo, diz “querem tirar nossas casas, então fizemos um *bregaprotesto*” e aponta à câmera, que logo obedece ao seu comando, o conjunto de jovens que seguram cartazes com frases de luta. Logo depois, o jovem da frente aponta para cima indicando o próximo movimento em *chicote* da câmera. Ou seja, uma outra ideia de marcação. A câmera age em função do que delega o corpo frente a ela. A câmera está pelo corpo. O indivíduo que se afirma como sujeito digno. Cenas de danças coletivas. Coreografadas, sincronizadas, mas guardando as singularidades de cada sujeito ali presente.



FIGURA 17: No filme a câmera focaliza a jovem que diz “querem tirar nossos prédios, então fizemos um *bregaprotesto*”. Depois da fala, ela aponta em direção aos outros jovens, e a câmera “obedece” ao seu comando.

Em *Couro de Gato* pouquíssimos planos trazem mais de uma criança, o que não significa que não exista coletividade no discurso do filme. Ela se revela na montagem, no paralelismo que aproxima os jovens – todos, com pequenas variações, habitam a mesma realidade. A estrutura do filme nos diz que as perseguições, embora ocorram de forma isolada, se conectam dentro de uma macroestrutura social cruel e injusta.

Existe uma forte relação com o território que constitui todos filmes, desde o *corpus principal* ao *expandido*, de formas por vezes aproximadas. Em *Tabaiaries* e *Sem Destruição*, os planos são compostos levando em consideração os sentidos políticos da paisagem, algo fortíssimo, por exemplo, em *Couro de Gato* (coincidentemente, tendo cenas de lavagem de roupa nos dois momentos).

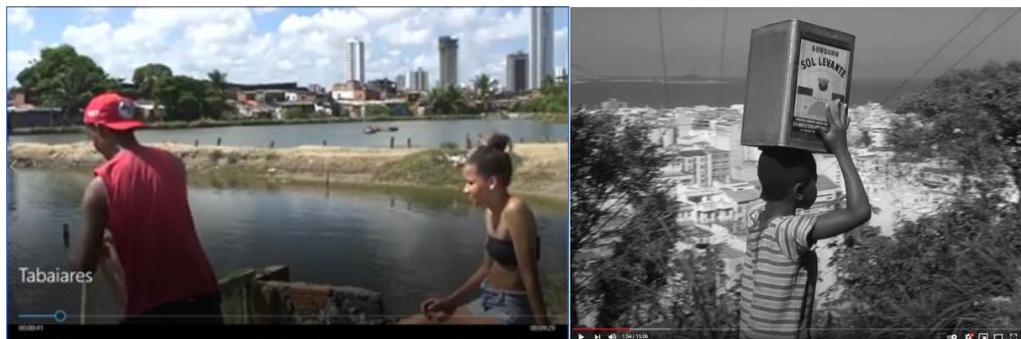


FIGURA 18: Em *Tabaiaries* e *Couro de Gato*, o ambiente urbano é enquadrado ao fundo das histórias; nestes frames percebemos como os prédios são tratados como algo distante, como um *outro*.

Esse tipo de enquadramento, com o ambiente urbano ao fundo, também aparece em filmes do MLB como *A Rua é Pública*, em que um grupo de garotos procura um lugar para jogar futebol na ocupação. Na cena há o seguinte diálogo: “- Onde que vamos jogar? /A gente arruma um lugar. É o de menos”.

O território, portanto, é um lugar a ser descoberto a partir da ocupação e invenção das crianças. Depois de serem expulsas de vários lugares (“*todo lugar que vamos, dizem que não é lugar*”, diz uma delas), ao final, as crianças finalmente fundam um pequeno campinho e começa a sequência da partida, em que os pés descalços levantam a poeira do chão batido, entre gritos, pontapés e abraços comemorativos de gol. Durante a partida, as crianças vez por outra olham para a câmera, em geral depois de algum lance importante, em busca talvez da confirmação do registro. A certa altura, quando elas discutem se a bola entrou no gol ou não, há um momento de partilha e confraternização que remete a determinada cena de *Lacrimosa*. Nesta cena do filme de Raulino, as crianças novamente encaram a câmera, só que desta vez não pela chave do confronto e do medo, mas da afirmação de uma imagem performativa através de um guarda-chuva. As crianças se abraçam e riem em meio a este momento catalisado pela presença da câmera, que de alguma forma ressoa na cena de *A Rua é Pública*.



FIGURA 19: Ainda que em contextos muito distintos, as crianças se divertem ao serem gravadas em conjunto, tanto em *A Rua é Pública* como em *Lacrimosa*.

Ainda em *A Rua é Pública*, é importante chamar atenção para a sequência em que os garotos fincam as traves no chão do campinho, momento destacado enfaticamente pela montagem, numa alusão direta à simbologia de fincar a estaca no chão de uma ocupação. Fincase a estaca na terra para afirmar e fundar o lugar. Na cena final, vemos as crianças usando o campo recém-inaugurado. O filme seguinte, *Aniversário e Castigo*, abre com cenas de uma partida de futebol, num campo já consolidado, com as estacas das traves já cravadas. Talvez como uma continuação? A luta não cessa. O direito básico que é "dado" de saída, se olharmos apenas para o filme de 2017, aparece como um fluxo constante de lutas e disputas se o virmos junto ao filme de 2013. Nesse caso, a construção social do espaço fica visível pelas vivências-

lutas coletivas das crianças. Em sua dissertação (2021), Aiano Bemfica aponta como em *A Rua é Pública*, filmado poucos meses depois do estabelecimento da Eliana Silva II, a ocupação ainda está em processo de consolidação: “Barracos de madeirite, paredes sendo erguidas e as casas de alvenaria ainda compostas apenas por um pequeno cômodo. E é por este espaço, ainda em plena transformação, que Vítor, Kauã, Alexandre, Davizinho e outros garotos da Eliana transitam em busca do lugar ideal para a partida” (p. 130). Enquanto em *Palmilha e Aniversário e Castigo*:

Além de um entorno já muito mais adensado de casas em relação aos curtas anteriores, chama a atenção o fato de a câmera, agora, acompanhar algumas das crianças e entrar em casas da Ocupação pela primeira vez na trilogia. Ainda que em cenas breves, esse gesto termina revelando uma consolidação maior dos lares e sublinhando um tipo de articulação recorrente e fundamental no cotidiano das ocupações: a permanente articulação entre o privado das famílias e o coletivo. (BEMFICA, 2021, p. 132)



FIGURA 20: Jovens improvisam traves com tocos de madeira em *A Rua é Pública*, emulando o fincar de estacas que funda ocupações.



FIGURA 21: Cenas em que jovens são filmados em grupo em *Sem Destruição*, *Aniversário e Castigo* e *A Rua é Pública*

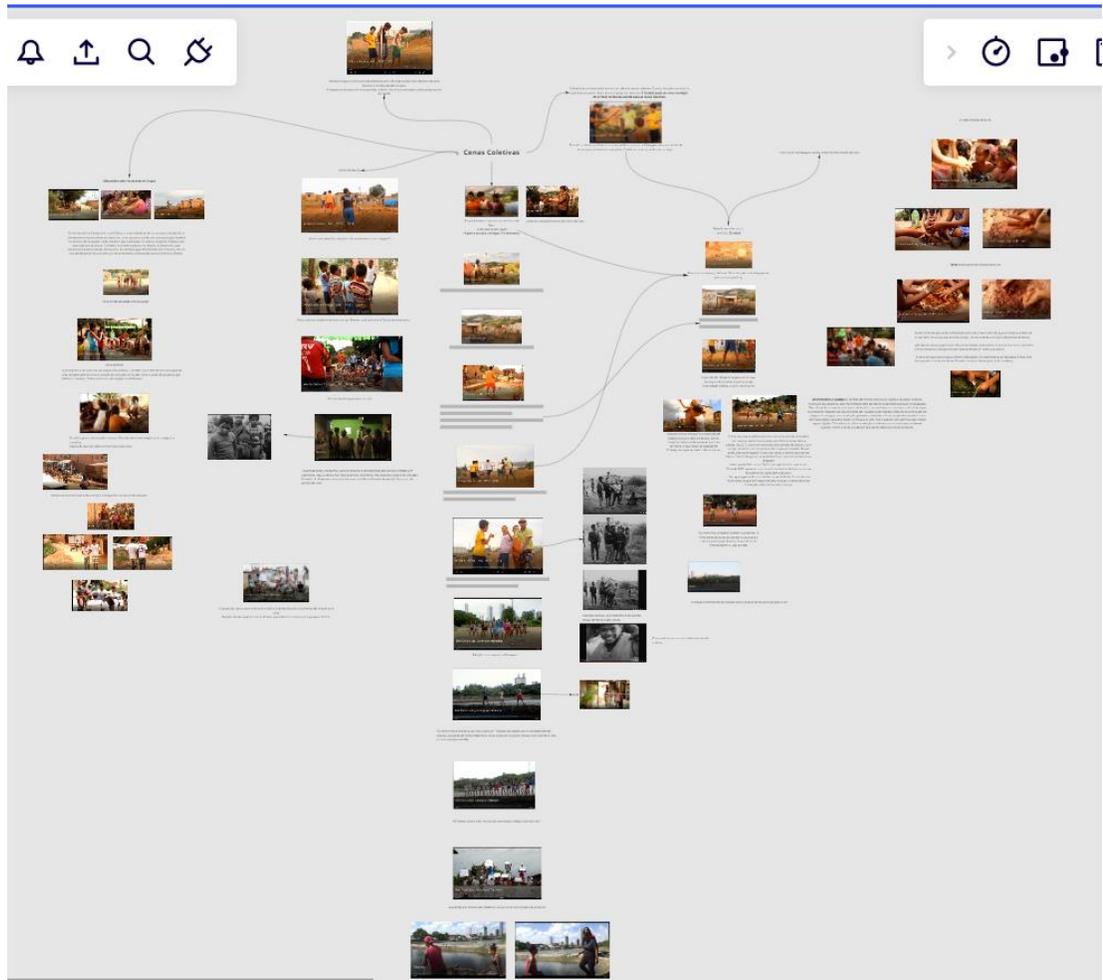


FIGURA 22: Aproximação sobre Arranjo *Coletivo*, que acabou não integrando as análises da pesquisa.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1 *Mise-en-scène* em situações de disputa: pelo direito de serfilmado

Trazemos experiências que se colocam em oposição a modelos hegemônicos de produção audiovisual, além de serem experimentos fortemente marcados por contextos históricos de “virada tecnológica” - podemos ligar o som direto ao aumento da pluralidade de vozes em um filme, por exemplo. Não se trata de pensar essas performances apenas como reflexos diretos e objetivos do aparecimento de novas possibilidades tecnológicas. Em artigo construído a partir de uma conversa *online* seguida de uma troca de e-mails, Almir Almas, Rafaela Lima e Valter Filé revelam preocupação de que as mídias comunitárias e independentes, a reboque das constantes inovações tecnológicas, apenas reproduzam modelos de produção já sedimentados pelos grandes meios de comunicação. Daí a necessidade de mais do que uma formação técnica, atravessada pela formação estética no sentido de uma formação política.

O risco de encarar as tecnologias como a resposta a todos os problemas. Às tecnologias da comunicação e da informação tem-se atribuído o papel de engendrar as mais diversas revoluções estéticas, culturais e sociais. Ter acesso a elas seria a chave da transformação. Mas ficam perguntas: quem quer transformar o quê? De que jeito? Para que? Acredito que cada sujeito – e cada grupo – tenha respostas singulares a essas perguntas e que o nível de importância dos recursos tecnológicos e as formas de se apropriar de tais recursos também serão, sempre, muito particulares (...) nenhuma tecnologia carrega em si mesma uma fórmula de mudança, como bem alerta Dominique Wolton (2003). (ALMAS, LIMA e FILÉ, 2006, p. 195)

Para que os grupos possam criar uma estética própria, apropriando-se das tecnologias e meios no sentido proposto por Certeau – “torná-lo semelhante ao que se é, fazê-lo próprio” –, reinventando sua linguagem, é preciso que a mídia não seja percebida como um campo onde já há fórmulas prontas para expressão. Entender que o universo de possibilidades criativas é amplo e aberto à exploração é algo de extrema importância e que pressupõe um processo continuado de formação de grupos. E é fundamental não confundirmos formação com capacitação estritamente técnica, com “adestramento”. Apropriar-se das tecnologias vai muito além de domínio da técnica. É preciso que tenhamos sempre em mente a diferença entre operar no plano técnico e ser autor. Digitar um texto, por exemplo, é muito diferente de criar um texto. (ALMAS, LIMA e FILÉ, 2006, p. 193)

O regime de produção capitalista coloca a inovação tecnológica como algo central e resposta única possível aos problemas da humanidade. Mas a contradição é que, quando essa “inovação constante” vira regra, objetos que pareciam revolucionar a humanidade se tornam obsoletos em curto espaço de tempo. O resultado é uma “revolução contínua” no sentido de uma marcha irreversível a um futuro inevitável: “são os novos tempos, não há o que fazer: se adaptar

ou ficar para trás”. Ou seja, “a tecnologia vai resolver tudo, e, se não resolver, é porque não há o que se fazer”. Contraditoriamente, a lógica incessante dessa “revolução contínua” invisibiliza e aprofunda desigualdades e violências estruturais que se mantêm: as coisas mudam a todo momento, mas tudo permanece o mesmo.

O que conecta os filmes ligados aos movimentos sociais contemporâneos do *corpus principal* não é somente o reflexo de modelos tecnológicos, mas o funcionamento de regimes que possibilitam as condições de aparição dos povos de forma que estes atuem coletivamente, como aponta Sara Stuart: “Eu acho que a maior crítica é pensar a tecnologia como uma resposta, uma solução, (...) Não é a grande resposta. O que promove mudanças são pessoas trabalhando juntas” (ALMAS LIMA e FILÉ, 2006, p. 196). Didi-Huberman (2011) dialoga com Benjamin ao compreender a modernidade em função de sua capacidade de fazer aparecer homens e mulheres.

A crise das democracias pode ser compreendida como crise de condições de exposição do homem político. Na economia totalitária, estas condições de exposição encontram-se reguladas por uma “seleção” violenta. Mas, ao mesmo tempo, a exigência democrática significa que ‘hoje qualquer um pode reivindicar legitimamente o direito de ser filmado’, reivindicação legítima, decerto, mas cujo uso pode culminar tanto no melhor quanto no pior, conforme os povos sejam meros joguetes postos em cena por um líder. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 64-65)

Para além de um argumento meramente tecnocrático, essas condições de aparição criam terreno para o surgimento de cenas de aparecimento, que funcionam como espaço de criação, reinvenção através do processo fílmico. Entrante a relação dessas cenas de aparecimento com a política não é imediata.

Seguindo a linha do pensamento de Rancière (1996), entendemos a política não como algo garantido de antemão, naturalmente, aos processos sociais, e sim algo a ser construído. É o resultado de um recorte de mundo sensível que se opõe a outro. Ou seja, ela se apoia da ausência da dominação e, nesse sentido, a recuperação da democracia. Através de processos dissensuais, a política é o que rompe lógicas de dominação supostamente concebidas como naturais: “*é assim, porque sempre foi e só desse jeito pode ser*”²⁵. Sendo assim Rancière reformula o conceito de política ao mesmo tempo em que o diferencia da ideia de “polícia”, que para o pesquisador, erroneamente se fundem:

²⁵ Ideia semelhante ao discurso dos moradores de Caranguejo Tabaiães que si viram apenas como “formiguinhas” frente às ofensivas de prefeituras nas tentativas de remoção.

Estas [noções habitualmente aceitas] designam como a palavra política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, distribuição dos lugares e das funções e sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar a esse conjunto de processos um outro nome. Proponho chama-lo de polícia, ampliando, portanto, o sentido habitual dessa noção, dando-lhe também um sentido neutro, não pejorativo ao considerar as funções de vigilância e repressão habitualmente associadas a essa palavra como formas particulares de uma ordem muito mais geral, que é a da distribuição sensível dos corpos na comunidade. (1996, p. 272)

A polícia seria a ordem do visível e do dizível que determina a distribuição das partes e dos papéis ao determinar primeiramente a visibilidade mesma da “capacidade” e das “incapacidades” associadas a tal lugar ou a tal função. Ou seja, tomando um exemplo do autor, para a polícia a rua é local de circulação, enquanto na política, a rua é o local de espaço público (onde se decide os rumos sociais, o que pra polícia seria os prédios públicos).

É nessas cenas de aparecimento em perspectiva política que ocorre a interpelação destes sujeitos, que pode ocorrer com múltiplas singularidades. Podendo, por exemplo, ser agressiva (como no caso de Tabaiães); verticalizada, em que a distinção de poder entre cineasta e sujeito filmado constrói a aparição (como em Couro de Gato), ou de uma forma dialógica, preocupada em procurar despertar sensibilidades e expressões conjuntas de si, como parece flagrante nas experiências contemporâneas que analisamos.

Em nossa hipótese de partida, as experiências audiovisuais contemporâneas estudadas permitem a construção de um discurso por meio da imagem que destoa dos discursos monológicos, únicos e centralizadores. Quando trabalhada de forma democrática e acessível, a própria imagem pode desarmar a barreira – que distingue quem pode e quem não pode produzi-la – enrijecida pelos poderes dominantes.

Em meio a temporalidades heterogêneas e conflituais, Rancière destaca duas grandes formas de distensão do tempo dominante e de negação do tempo consensual, que criam condição para que modos de subjetivação política se deem: *intervalos* e *interrupções*. De forma geral, o *intervalo* seria uma renegociação do tempo que fragmenta as formas contemporâneas de trabalho e generaliza a partilha de experiências. É um momento para respiro que nos atenta para os regimes de dominação da vida que, por seu caráter dinâmico, passam despercebidos. Já as *interrupções* são os momentos em que a máquina que faz o tempo da dominação funcionar é bloqueada por aqueles que deveriam fazê-la girar. O fazer fílmico em contextos de conflito se coloca como um possível respiro transformador, em que os ritmos do trabalho são suspensos em

prol de um olhar para as condições de existência. Essa suspensão escancara contradições da dominação, ainda que vistas de modo passageiro.

Estes momentos são frequentemente considerados como explosões efêmeras, após a ordem normal das coisas retoma a seu curso habitual. Mas um momento não é apenas um ponto que se dissipa no curso do tempo. É também um *momentum*, um peso colocado na balança que não muda simplesmente as relações de força mas a própria configuração daquilo que é perceptível e pensado e, por conseguinte, daquilo que é possível. (RANCIÈRE, 2011, p. 93)

As formas apontadas por Rancière estão bastante associadas ao trabalho. Entretanto, pensamos nos primeiros passos dados antes que os indivíduos mergulhem no sufocante mundo do trabalho – pensamos na juventude. Nela, a “máscara do adulto” ainda não se fixou. A juventude é um dos principais vetores do Nuevo Cine para a denúncia do subdesenvolvimento, pois o trabalho, quando se estende aos jovens, é motivo de indignação. Já a experiência de luta de Caranguejo Tabaiães se colocaria simultaneamente como *intervalo* e *interrupção*, na medida em que a produção audiovisual pode ser vista como uma suspensão da rotina que se volta sobre as próprias condições políticas da vida, produzindo um discurso narrativo audiovisual de combate contra a ação de despejo do estado. Convocamos a ideia de “tempo da emancipação”, apontada por Rancière, para pensar a experiência de jovens, crianças e adolescentes com a câmera.

O tempo da emancipação é a tradição criada a partir de momentos singulares, uns mais célebres, outros mais obscuros, durante os quais homens e mulheres banais deram provas de lutar pelos seus direitos, ou pelo direito de todos, mas também da sua capacidade de organizar ateliês, empresas, escolas ou exércitos, coletivizando o poder da igualdade de todos. Uma política da emancipação é pensável como expansão desses momentos. (RANCIÈRE, 2011, p. 93)

A emancipação abre a multiplicidade dos tempos ao destronar a hierarquia das inteligências e acontece justamente porque há “vários tempos num só tempo” (Ibidem, p. 89). Rancière nos diz que ela deve romper com uma visão histórica como processo global (que a condena à impossibilidade), revogando o laço entre tempo unilateral e hierarquia das inteligências. Podemos remeter à experiência do filme *Papagaio Verde*. Segundo Anderson Lima, as crianças soltavam papagaios a todo o momento que tinham tempo *livre*, o que deu partida à ideia inicial do filme. Segundo ele, os meninos diziam: “a gente fica esperando um pouquinho de

liberdade para poder colocar o papagaio para voar” (LIMA, 2022). Anderson Lima usa então a ideia do intervalo (ou “recreio”) para estimular a expressividade das crianças²⁶.

Ao defender que “cada pessoa tem o direito de ser filmada” (2012), Walter Benjamin aponta como, com as artes industriais e com o avanço da técnica, o cinema perturba a distância entre emissor e receptor, mingando uma diferença fundamental entre autor e público. Durante séculos houve uma separação rígida entre os escritores (em número reduzido) e os leitores (em grande número). No lugar da exaltação especialista, Benjamin propõe a formação politécnica, em que a “qualidade” de uma obra não é medida somente por seu posicionamento político, mas em como provoca regimes de produção “de dentro”, fazendo assim surgir novos autores e não consumidores. Para o autor, o mundo do trabalho moderno irrompe um saber falar – ou “encenar” – sobre este trabalho. Assim, a modernidade, com a extensão do “direito de ser filmado”, oferece condições para a auto encenação dos povos diante da câmera. No texto, Benjamin introduz como o cinema russo apresenta esse processo, no qual muitos dos filmados não são atores profissionais, e sim pessoas “comuns” se auto representando. Ao longo dos anos, essa potência foi – em alguma medida – suprimida na Europa Ocidental, em que o aprofundamento do espetáculo se concentrou na separação entre produtor e consumidor. A explosão de novas mídias põe em jogo um reordenamento sensível do aparecimento de sujeitos, em que a separação primeira produtor-receptor é posta em xeque. A “reivindicação do direito de ser filmado” se recoloca. Convocando Paulo Freire, a existência humana não pode ser muda – existir humanamente, *pronunciar* o mundo e dizer a palavra não deve ser privilégio de alguns, mas direito de todos (2021, p. 108-109). Pensamos a auto encenação como uma forma de pronunciar o mundo com o próprio corpo diante da câmera.

Apostamos que as modulações das encenações de si, agrupadas em eixos gestuais recorrentes, fazem ver formas audiovisuais com as quais os jovens dos coletivos contemporâneos abordados agregam sentidos ao espaço onde vivem, em meio a situações de disputa e violações ao direito da moradia. Propomos perceber, nesse processo, a construção de uma autoimagem coletiva em meio à busca por reconhecimento, dada a ver a partir de *posturas*. Por *postura*, entendemos a manifestação prática e efetiva da ação dos jovens, crianças e adolescentes, frente à câmera, sejam por meio de movimentos, gestos, expressões do rosto e olhares, articulados entre

²⁶ Anderson conta que as crianças demonstravam uma dificuldade inicial em dizer as coisas “com as próprias palavras”; quando perguntadas sobre o que o acontece na hora do *recreio*, elas compreenderam melhor as atividades.

si, pela/na imagem. Há uma relação direta das *posturas* com a *mise-en-scène* dos filmes, entendida não como um simples controle do sujeito que filma, e sim como uma conjugação com os sujeitos filmados. O que provoca o descentramento do conceito como controle é a ideia de *mise-en-scène* documentária, como propõe Bernard Belisário (2014) ao fundamentar sua análise de modulações da *mise-en-scène* no filme *As Hiper Mulheres* (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto, 2011).

A noção de *mise-en-scène* documentária partilharia então desta recusa ao controle do sentido não só no modo como o filme concebe sua escritura em sentido lato, mas na própria situação de filmagem. Se, na ficção, a *mise-en-scène* remeteria à maneira como o cineasta concebe e organiza a cena – para Bordwell (2005), o movimento dos atores no quadro, a maquiagem, o figurino, a iluminação e o cenário –, no documentário a *mise-en-scène* do cineasta não pode ser pensada ou concebida separada de uma outra *mise-en-scène*, a dos sujeitos que ele filma. (BELISÁRIO, 2014, p. 54)

Mesmo nas ficções pertencentes ao *corpus* de análise, entendemos que a situação de auto encenação turva as fronteiras entre *mise-en-scène* documentária e ficcional. O único documentário analisado trata-se de *Lacrimosa*, entretanto seria redutor perceber a *mise-en-scène* dos filmes do MLB-MG, de Caranguejo Tabaiães e *Couro de Gato* considerando apenas a maneira como os cineastas constroem as cenas - até porque, nos dois primeiros, a própria função “cineasta” está diluída. Mesmo em filmes de *mise-en-scène* com marcação de atores e movimentos de câmera rigidamente delimitados, como *Couro de Gato*, são fundamentais as significações aportadas pelos próprios sujeitos filmados, que interpretam a si mesmos, vivenciando suas rotinas e lutas, com destaque aqui para as crianças e jovens. Como no recorte da pesquisa os jovens atores interpretam a si mesmos, inclusive nas ficções, nos é caro esse valor documental das encenações, em que a *mise-en-scène* dos sujeitos filmados fica em destaque. Comolli defende a *mise-en-scène* como algo que se faz junto, um fato compartilhado, e não apenas algo feito “por um, cineasta, contra os outros, personagens” (2008, p. 60). Para o autor, a *mise-en-scène* própria (ou auto-*mise-en-scène*) surge da consciência de ser filmado, através do retorno de olhares, manifesto em posturas que marcam tomadas de posição. Sujeitos que tradicionalmente são vítimas de olhares projetantes, seja da grande mídia ou mesmo do próprio cinema, podem confrontar o ato de serem filmados produzindo uma reflexividade.

Há em todo mundo um saber inconsciente sobre o olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma *postura*. A cinematográfica fornece a prova disso, porque suscita e solicita essa *postura*. O sujeito filmado infalivelmente identifica o olho negro e redondo da câmera como o olhar do outro materializado. Por um saber

inconsciente, mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro. (COMOLLI, 2006, p. 81, grifo nosso)

Como afirmamos mais acima, cria-se uma cena de interpelação ao sujeito filmado em que ele se percebe como tal. Entretanto tal situação é repleta de particularidades. Os próprios filmes analisados partem de formas de interpelação distintas. Há interpelações mais agressivas ou controladoras, como há interpelações mais hospitaleiras, que requerem o espaço habitado a partir da dimensão criativa, lúdica e poética. Assim, as diferentes respostas dos moradores a essas interpelações produzem encenações de si os quais a pesquisa se dedica, identificando e analisando assim suas modulações. Mesmo nas ficções feitas nas oficinas do MLB, os personagens preservam os nomes dos atores, por exemplo, o que não pode ser entendido como um simples detalhe, como explica Edinho Vieira, morador da Izidora, que ministra oficinas e trabalhou como assistente de produção e direção em alguns dos filmes que trazemos.

Não é nem se sentir representado por um personagem, é se sentir parte disso. É você mesmo. É sua vida ali naquele espaço. Essa questão do papagaio é importante²⁷. A gente poderia ter forçado a barra e dizer “vocês precisam fazer um filme para falar sobre a moradia”, forçar uma fala, mas criança é criança. Era época de vento na ocupação e só se falava em papagaio. O que que ela faz na ocupação? Ela brinca. Ela tem amigos, ela vai para a escola, estão para eles é importante falar sobre o papagaio, por exemplo. É o importante para a criança naquele momento. (VIEIRA, 2022)

Nesse processo o filme se torna um “horizonte possível”. O cinema deixa de ser somente uma sala escura onde quem tem condições financeiras se senta em poltronas e assiste histórias de um mundo imaginário, para se tornar uma ferramenta possível ao alcance de todos. Edinho Viera traduz esse sentimento que o cinema produz quando se exerce o direito de ser filmado:

Pensar que outras pessoas habitam essas telas, que é possível fazer um espaço com essas imagens, que é possível fazer um filme sobre essas lutas, que é possível retratar essas pessoas, esses corpos em telas grandes, primeiro esse sentimento de estranhamento de dizer “poxa, eu também posso”, e depois as pessoas vão tomando o costume disso e querendo participar, inclusive lá no filme *Memórias de Izidora*, por exemplo, é importante como o filme é feito em conjunto com a comunidade, as pessoas veem elas mesmas na tela, veem a própria luta e conseguem opinar em que rumos o filme deveria contar uma história ou de que forma o filme deveria ser. (VIERA, 2021)

Nesse sentido, filmar é convocar uma *postura*, suscitar o olhar do outro através do próprio olhar. Como já mencionado, Comolli vai identificar esse movimento num dos primeiros filmes

²⁷ Edinho se refere a *Papagaio Verde* (2017), filme feito na ocupação Esperança (Izidora), através de um processo de oficina, e que se passa durante um torneio de papagaios na ocupação. O filme será analisado em outro momento desta dissertação.

feitos pelos Lumière, *Repas du bébé*²⁸ (1895), em que já ocorreria um processo de *individualização* e *subjetivização* do sujeito filmado que posa e se dispõe ao olhar do outro. Nessa colocação sob o olhar do outro, surge uma consciência do próprio olhar. Ou seja, não existe *mise-en-scène* que não seja modificada pelos sujeitos em cena. Assim, Comolli faz uma importante passagem para a noção de *auto-mise-en-scène*, em que olhar o que nos olha é o que nos coloca em cena, ainda que frequentemente fiquemos cegos a essa lógica de retorno, talvez pelo regime escópico de apreensão do real que circunda a imagem.

Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cinema acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar a à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma realidade estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem dos cineastas) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se refletir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de entrelaçar ao outro – até na forma. (COMOLLI, 2008, p. 83)

Em um mundo que não se permite mais ser alheio às imagens, Comolli (2006) aponta uma “inocência perdida”, em que ninguém pode passar ileso pela câmera; jovens, crianças e adolescentes são atores importantes que percebem e agem ao encontro do dispositivo, em direção a um “destino filmado”. Ainda em relação ao contemporâneo, é preciso destacar que o capitalismo globalizado matura uma fase informacional, edificando regimes de informação que constroem novas dinâmicas de discurso sobre si e sobre o outro. Através de diversos dispositivos, o mundo nos convida à confissão, nos interpela a uma fala, ainda que ligadas pelo fio do consumo, do esgotamento de si e do espetáculo. Mas em meio à incandescência das luzes, as sombras permanecem, imagens insistem em mostrar sua natureza polissêmica, mesmo que ligadas a contextos de desenvolvimento tecnológicos atrelados à vigilância. Como aponta Vinicius Andrade (2019), existe uma tendência de uso da imagem por movimentos sociais e coletivos que veem a produção audiovisual não só como simples difusão homogênea de suas ações, mas como atos e projetos que integram suas próprias lutas.

Nesse contexto, forma-se o cenário das mídias de rua: mídias independentes, coletivos unidos do ideal de uma ocupação midiática, em que uma pluralidade de vozes confronta formas normativas de representação de grupos sociais, perpetuadoras de imaginários excludentes. A

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i8Yi4du489w>

pesquisa se volta para algumas dessas iniciativas, com ênfase nas encenações de jovens, crianças e adolescentes filmados.

Logo nas primeiras sequências de *Memórias de Izidora* (2016), João Vitor, morador da localidade, com 15 anos na época, faz, em suas palavras, um “roteiro pela ocupação”. Em sua jornada, com uma câmera em punho, ele vai apresentando o território, as casas e ruas, a maioria em construção, ao mesmo tempo em que tece comentários sobre o cotidiano e apresenta os desejos dele e da comunidade em que mora, a Ocupação Vitória. João Vitor nos conduz pelo espaço: “Aqui nós somos felizes com nossas famílias. Mas, porém, fazendo a casa com medo de serem destruídas pelo Choque, o povo está indignado, o povo está revoltado. Isso aqui tudo foi suor de cada um, olha...” [enquanto faz movimentos com a câmera para mostrar as casas].



FIGURA 23: Após nos conduzir pela Ocupação Vitória, João Vitor aparece caminhando pela rua. Seu andar e semblante são firmes, ao fazer um gesto para a câmera; em locução *off*, ele se despede dos espectadores.

João Vitor faz parte de uma juventude periférica que é alvo de uma intensa disputa por diversas forças. Muitas delas, infelizmente, expõem os jovens brasileiros a constantes violências. Não que o trabalho de oficinas de audiovisual busque apenas “afastar a juventude do tráfico de drogas”, mas trata-se de uma importante ferramenta de formação crítica e de luta coletiva, participando do processo de invenção de futuros coletivos possíveis que rompam com o estigma e com a narrativa hegemônica que liga a juventude periférica negra ao tráfico e à mortalidade prematura. Não é uma tarefa fácil. Edinho Vieira, em entrevista ao pesquisador, faz uma análise a partir de sua vivência de como a juventude é vítima da violência na periferia, citando o audiovisual como grande fator que o levou a seguir “um caminho diferente”:

Lá de onde eu vim, da Izidora, eu tenho 27 anos, a galera da minha geração é difícil achar um ou dois. A galera ou está morta ou está no tráfico ou teve que se mudar. E várias coisas desandaram nesse sentido porque quebrada tem muito disso. Uma das formas de quebrar e destruir a nossa juventude é justamente por meio do tráfico. O poderio de arma que a gente tem, o serviço de inteligência, se quisesse acabar com o tráfico tinham acabado há muito tempo. As coisas não perpetuavam se eles quisessem de fato acabar com ele. Se tem arma do exército ali no morro, ela deve chegar de alguma forma, talvez pelo próprio exército. E uma parte de nossa juventude sucumbiu nesse sentido. De ou estar morta ou estar diretamente envolvida no tráfico ou ter fugido de lá. Eu acabei seguindo um caminho diferente. Hoje faço parte da coordenação nacional de um movimento. Ajudo a dirigir esse movimento aqui no estado. Tenho hoje uma profissão por conta desse movimento, como fotógrafo. Trabalhei para várias pessoas que considero importantes para o cinema nacional. Então acredito que trilhei um caminho diferente, mas não é a realidade de toda juventude, principalmente da minha geração. Eu acho que o papel da comunicação para esses jovens é o papel de talvez fazer o mesmo trajeto que eu fiz de não seguir esse caminho. Se formar, ter uma consciência diferente, ter outra oportunidade de vida. O papel da comunicação é disputar esses jovens com o tráfico, mas fundamentalmente formar esses jovens para uma luta coletiva. *Não é só como operar a câmera, também tem a narrativa de qual história você quer contar com essa câmera, com esse celular, com esse texto que você escreve. É também disputar a consciência para uma luta que é muito maior. Porque o que a gente tem hoje, e sempre teve, é a criminalização das lutas...* (VIEIRA, 2022, grifo nosso)

3.2 A juventude como ponte entre as experiências audiovisuais estudadas

“A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda” (BENJAMIN, 2002, p.93).

A juventude em ação em comunidades periféricas é o grande elo entre os filmes que analisamos. As crianças e jovens trazem em seus gestos, corpos e rostos promessas de um futuro a ser escrito. Enquanto abertura para um porvir, jovens, crianças e adolescentes encarnam uma experiência em gestação, mais central e decisiva em momentos de tensão social, emergente nas imagens do cinema. A criança ainda não viveu a experiência, a que Benjamin chama de “máscara do adulto” (1913).

Ela [a experiência] é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideias, esperanças, mulheres. Foi tudo ilusão. Ficamos, com frequência, intimidados ou amargurados. Talvez ele tenha razão. O que podemos objetar-lhe? Nós ainda não experimentamos nada. Mas vamos tentar agora levantar essa máscara. O que esse adulto experimentou? O que ele nos quer provar? Antes de tudo, um fato: também ele foi jovem um dia, também ele quis outrora o que agora queremos, também ele não acreditou em seus pais: mas a vida também lhe ensinou que eles tinham razão. E então ele sorri com ares de superioridade, pois o mesmo acontecerá conosco – de antemão ele desvaloriza os anos que estamos vivendo, converte-os na época das doces asneiras que se cometem na juventude, ou no êxtase infantil que precede à longa sobriedade da vida séria. Assim são os bem-intencionados, os esclarecidos. (BENJAMIN, 1913, sem página)

Nas palavras do autor, os sonhos da juventude não seriam apenas uma “curta noite” antes do “compromisso”, e sim a “voz do espírito” que abre a experiência à diversidade de sentidos. Nas vivências da juventude, caracterizada como uma fase “passageira”, desdobramentos importantes dessa “voz do espírito” se esvaem, dando vez, na idade adulta, ao fatalismo embrutecedor. A imagem seria uma forma de combater esse processo de esquecimento. Mais que uma alegoria da inocência, da falta ou do vetor do subdesenvolvimento, as juventudes guardariam uma potência em sua agência e capacidade fabulatória - não necessariamente fantasista -, que se dá pela imagem, através de *posturas*, no processo de encenação de si diante da câmera.

Segundo a visão de Gabriela Scramingnon sobre os escritos de Benjamin acerca da juventude, o fato de que a criança não está totalmente inserida em hábitos, normas e valores socialmente estabelecidos abre sua sensibilidade às reinvenções do comum, o que a autora conecta à crítica benjaminiana à noção moderna de progresso e à ideia de tempo linear:

A capacidade da criança de enxergar o que o adulto não vê e sua incapacidade de não entender certas palavras, de manusear objetos dando-lhes usos e significações ainda não fixados pela cultura nos faz lembrar que, tanto os objetos como as palavras estão no mundo para serem constantemente ressignificados por nossas ações. Desta forma, a infância pode ser vista alegoricamente como elemento capaz de desencadear o mundo da razão instrumental, trazendo à tona a crítica do progresso e da temporalidade linear. O homem como ser histórico tem uma infância e esta pode ser vista como possibilidade de compreensão de uma época da história. A crítica feita à modernidade é também uma crítica à construção do olhar da infância na modernidade. Nesta concepção, a infância aparece como *coletivo* (grifo nosso). A infância de um homem está relacionada à infância dos homens, a memória individual ligada à memória coletiva. Para refazer a memória histórica é necessário rever a infância. Rememorar o passado é poder enxergar o presente de forma crítica, mudando o futuro e assim, escrevendo uma nova história. (SCRAMINGNON 2020, p.6)

No texto “Brinquedo e Jogos” (2009), Walter Benjamin recupera um fragmento em que Goethe tematiza a repetição:

Es liesse trefflich sichten

Konnt mann die Dinge zweimal verrichten.

[Tudo à perfeição talvez aplainasse

Se uma segunda chance nos restasse.]

Inspirado na sentença do poeta alemão, Benjamin vê o modo de agir infantil, em especial a constante repetição, como forma de um redescobrir contínuo, pois para a criança não basta agir duas vezes, mas sempre de novo e de novo:

O adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início. (...) A essência do brincar não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, transformação da experiência mais comovente em hábito. Pois é o jogo, e nada mais, que dá à luz todo hábito. Comer, dormir, vestir-se devem ser inculcados no pequeno irrequieto de maneira lúdica, com o acompanhamento do ritmo de versinhos. O hábito entra na vida como brincadeira, e nele, mesmo em suas formais mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho da brincadeira. (BENJAMIM, 2009, p. 100-101)

Nesse sentido, a aparição das crianças diante das câmeras, como parte da encenação de narrativas mais ou menos ficcionais, pode se revelar um jogo ou uma brincadeira, reconfigurando assim o “espaço do jogo” (*Spielraum*²⁹), a qual Benjamin nos fala, como lugar de fluxos, experimentações e rearranjos, que seria para o autor um “espaço vazio”, uma fissura no cotidiano que torna a invenção e a própria vida possível. Assim as crianças o território e produzem esse “espaço vazio”, em intervalos, percorrendo a avenida, soltando pipa, se colocando no limiar entre a cidade e o morro, becos e vielas sendo habitados/percorridos/preenchidos. Afinal, é necessário o espaço vazio para brincar e soltar pipa. No caso de filmes em que elas interpretam a si mesmas, esse encenar funciona, nesse sentido, como uma repetição. Uma forma de reviver suas ações e explorar múltiplas percepções em grupo, sendo o cinema uma produção coletiva. Inventar o território é também inventar o espaço de jogo.

Entretanto, as imagens da juventude veiculadas nos principais meios de comunicação quase sempre relacionam esses atores a “problemas sociais”, violência, crime, exploração sexual, doenças sexualmente transmissíveis e uso de drogas. Eles representam perturbações seja para si próprio ou para a sociedade. A juventude brasileira praticamente só se relaciona com o tema da cidadania no caso de privação e denúncia, com pouquíssimos casos de participação nos processos de definição, negociação e invenção de direitos. O conceito de juventude mais amplamente difundido como noção social é baseado na perspectiva sociológica funcionalista, em que seria um momento de transição no ciclo da vida em que os indivíduos processam sua integração à

²⁹ Benjamin fala de um espaço de jogo (*Spielraum*), um espaço de vida, lugar de resistência política inventiva. Walter Benjamin (1987) caracterizou o espaço de jogo como um "espaço vazio", uma abertura para ocupações cotidianas que traz movimento, o intervalo que sacode a vida, porque jogar é experimentar, transformar. Um espaço de jogo é, portanto, um espaço político, de resistência e invenção, de transformação. A noção de *Spielraum* remete em Benjamin ao relaxamento, ao intervalo, à flexibilidade, a um “espaço para o precioso” (*Raum für das Kostbare*) que os objetos e espaços cotidianos oferecem para a expressão da resistência e da inventividade. Benjamin entende o espaço de jogo como espaço de resistência, de táticas que agem sobre as estratégias de controle, trazendo “pautas preciosas” que são dispostas e oferecidas aos nossos sentidos. Ainda é possível *experimentar* porque ainda existe um espaço não preenchido, “um espaço para jogar, experimentar, transformar. Uma estética da *experimentação*, portanto, em vez de uma lógica do espetáculo” (GAGNEBIN, 2020, p. 71).

sociedade, assimilando a cultura e comportamentos adultos. Assim, o interesse no tema se debruçaria apenas sobre as possíveis disfunções que ameaçariam certa coesão e continuidade social (ABRAMO, 1997, p. 29).

É importante ressaltar as perspectivas raciais e de classe que incidem sobre as diferentes figurações da juventude. Tanto a ideia corrente do jovem como sujeito transgressor, rebelde e questionador, embasada em movimentos culturais como o rock, *o hippie*, o hip hop, como a do jovem alienado e consumista³⁰, foram construídas historicamente e estão atreladas majoritariamente a sujeitos brancos de classe média. Enquanto isso, a visão da juventude através da criminalidade e vulnerabilidade social está ligada a grupos negros e com menor poder aquisitivo. Ou seja, a figuração da juventude se modula através de categoriais sociais, longe de ser um conceito essencializado.

Nos termos de Dayrell e Carolina (2006), os entendemos como produtores culturais, que estabelecem trocas, experimentos, divertem-se, sonham e vivem “uma determinada forma de ser jovem” (p. 288). Normalmente, a juventude está atrelada a uma simples faixa etária, um determinado período circunscrito da vida, abandonado para a entrada no mundo adulto. No entanto, até mesmo sob categorias temporais, físicas e psicológicas, a noção de juventude é socialmente variável, abarcando experiências e abordagens múltiplas sob a gama da diversidade.

O jovem é visto na perspectiva da falta, da incompletude, da desconfiança; é sempre aquele que deixou de ser ou pode vir a ser, mas nunca *aquele que é*. Fica no meio do caminho, entre a infância e o mundo adulto, em um lugar indefinido. (DAYRREL, CAROLINA, 2006 p. 289-90, *grifos do autor*)

Para Canclini, Cruces e Urteaga (2012), o jovem é o ator central na reconfiguração do espaço cultural fragmentado e partido das cidades modernas do século 20. Atualmente, esses sujeitos começam a disputar espaços efetivos na organização da produção simbólica do espaço - por meio de movimentos de resistência ou hackeamentos de práticas da indústria cultural (SOBRINHO, 2015).

Eles [os jovens da atualidade] estão fazendo da necessidade, virtude. O que encontramos em boa parte dos sujeitos é a necessidade de se fazer a si mesmos, de disputar um lugar ao se autoproduzir. Essa necessidade vem imposta pelas circunstâncias que se abatem sobre as cidades (principalmente as dos países em desenvolvimento) no final do século 20 (CANCLINI; CRUCES; URTEAGA, 2012, *IN*: SOBRINHO, 2015, p. 18)

³⁰ Para exemplo podemos citar o filme *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor), que busca entender a classe média carioca nos primeiros anos da ditadura militar. Em determinada cena um dos jovens diz em entrevista: “O destino é que leva a gente, não é a pessoa que faz o destino”.

Dayrell assume a visão de Bernard Charlot sobre a ideia de sujeito social, em que este é “portador de desejos, e é movido por eles, além de estar em relação com outros seres humanos, eles também sujeitos. O sujeito é um ser singular, que tem uma história, que interpreta o mundo e dá-lhe sentido, agindo sobre o mundo, e nessa ação se produz no conjunto das relações sociais no qual se insere”. (2000. p. 3-4). Entretanto, Dayrell destaca que uma das maneiras de se construir como sujeito se refere aos contextos de desumanização, nos quais o ser humano é “proibido de ser”, privado de desenvolver as suas potencialidades, de viver plenamente a sua condição humana. “Não é que eles não se construam como sujeitos, ou o sejam pela metade, mas sim que eles se constroem como tais na especificidade dos recursos de que dispõem” (DAYRELL, 2003 p. 43) – algo que se pode observar nos filmes envolvidos nesta pesquisa.

Dito isso, partimos para uma breve revisão sobre o aparecimento das crianças e jovens no cinema brasileiro. Nossa ideia é esboçar certa historicidade dessas aparições, fundamentando os trânsitos analíticos entre os filmes selecionados para a pesquisa. Buscamos enfatizar, ainda que de modo breve, momentos em que os jovens aparecem, desde o cinema moderno, passando pelo vídeo popular até desaguar na difusa produção audiovisual comunitária contemporânea, marcada pelo digital, pelo uso de *smartphones* e da cultura em rede.

3.4 Fragmentos de um panorama do jovem e da criança periféricas no cinema brasileiro

Buscamos nesta seção formular um panorama estratégico de diferentes aparições de jovens e crianças moradoras de regiões periféricas no cinema brasileiro, retratadas em relação ao espaço social em que vivem. Não objetivamos posicionar os filmes em uma linha do tempo sequencial e retilínea, e sim compreender como esses sujeitos foram expostos e elaborados nas imagens do cinema brasileiro ao longo do tempo, a partir de algumas obras pontuais. Bernardet (2007) atribui, “sem dúvidas”, a *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, o lançamento do tema da criança favelada no cinema brasileiro, na figura dos pequenos engraxates cujos percursos deslocam a narrativa a diferentes espaços da cidade do Rio de Janeiro. Vetores da construção fílmica, eles nos apresentam à sociedade múltipla e cindida retratada no filme, mas permanecem como vítimas indefesas desta mesma sociedade.

Numa sociedade de adultos, a criança é marginal. Não é responsável pelo estado em que se encontra a sociedade. *É objeto, não sujeito* (grifo nosso). E, o que é importante, embora sofra problemas sociais, não tem consciência e não agirá para resolvê-los. Finalmente, a criança um dia virará adulto e poderá agir, fazer o que não está sendo feito

hoje: nota de esperança em relação à sociedade futura. Assim é que o menino favelado, alva inocência e maior vítima, é o delfim do cinema nacional. (BERNARDET, 2007, p. 57-58)



FIGURA 24: Tomadas de *Rio, 40 Graus*. As crianças da favela transitam pela cidade, pelos morros, parques, zoológicos, estádios e jogam futebol na rua.

Em *Rio, 40 Graus*, que transita por diferentes segmentos sociais, mas privilegia a perspectiva dos moradores do morro, os meninos favelados andam pelos becos da comunidade carregando latas d'água, tal como em *Couro de Gato*³¹. O futebol jogado na rua, logo nas cenas iniciais, aparece como uma das principais formas de descoberta e invenção do espaço, algo que se repete em vários filmes do MLB e em *Caranguejo Tabaiães*, como analisaremos mais adiante. Destacamos mais uma cena específica do filme pioneiro de Nelson Pereira dos Santos: uma das crianças caminha pelo zoológico, na Quinta da Boa Vista. A beleza idílica do jardim, em meio ao caos urbano da cidade burguesa, encanta o jovem. Olhando para o alto e observando os pássaros, ele inicia uma deambulação contemplativa enquanto os raios do sol refletem diretamente em seu rosto – a face do menino ganha destaque pela iluminação e pelo alto contraste da fotografia, em consonância com o projeto cinemanovista de mostrar o “verdadeiro rosto do povo brasileiro”. A

³¹ Depoimento de Joaquim Pedro sobre a direção de Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 graus*: “Ele soltou realmente as câmeras nas ruas. Não quis maquiagem a realidade brasileira. (...) tinha esse outro tipo de preocupação, de transformação. Você sentia nitidamente que ele estava levantando ali problemas sérios que o país tinha que resolver, que afligiam o país e que não apareciam nos filmes brasileiros até então” (NAVES in OLIVEIRA, 2013, p. 115).

deambulação e o rosto são categorias específicas de nossa pesquisa, que serão desenvolvidas à medida que trouxermos os filmes do MLB e de Caranguejo Tabaiães, mas que já se fazem presentes de forma importante nas imagens de *Rio, 40 Graus*. Não por acaso, as forças repressivas do estado se colocam como obstáculo ao sonho e à liberdade desses jovens. Em *Rio, 40 Graus*, a caminhada idílica do menino é interrompida bruscamente pela intervenção policial – a polícia também é o grande inimigo em *Sem Destruição*, e se não aparece nos filmes do MLB aqui referidos, é um ator central em outras produções do movimento, como *Na Missão com Kadu* (Aiano Bemfica, Kadu Dantas, Pedro Maia de Brito, 2016) e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo, Pedro Maia de Brito, 2018).

Bernardet argumenta que as crianças encarnaram certa obsessão pelo marginalismo nos primeiros anos do Cinema Novo, motivo pelo qual “invadiram as telas”. A vivência das crianças vai ser tema de alguns curta-metragens lançados posteriormente a *Rio, 40 graus*, como *Moleques de Rua* (Álvaro Guimarães, 1960), *Menino da Calça Branca* (Sérgio Ricardo, 1963) e *Meninos do Tietê* (Maurice Capovilla, 1963), além do próprio *Couro de Gato*. Bernardet indica ainda que a criança foi personagem de destaque no Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil de 1965, com *Escravos de Jó*, *Infância* e *Garoto na Calçada*. O autor insiste que as crianças ocupam o lugar de busca e expressão do marginalismo no cinema nacional, ao lado das mulheres (em menor grau, ainda segundo o autor), dos beatos, cangaceiros e fanáticos. As mulheres figurando a vulnerabilidade, os cangaceiros a revolta anárquica e inconsciente, mas que nada propõe em termos de transformação social, e os beatos e fanáticos associados ao misticismo histórico.

Fazemos um paralelo para trazer *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha, documentário auto encenado que apresenta a miserabilidade do cotidiano dos moradores remanescentes de um quilombo do Talhado, no sertão da Paraíba, que, segundo a locução *off* que guia o filme, “inexiste no âmbito das instituições”. Em determinada cena, uma criança desgarra da família para subir numa árvore e catar ovos de pássaros para alimento. A criança está nua, completamente exposta ao sol e aos espinhos da vegetação. A nudez da criança reforça o sentido de vulnerabilidade que a infância ocupa como signo do marginalismo, do subdesenvolvimento e, por consequência, como operador da crítica social naquele momento histórico. Ela representa a falta e a impotência, mas também o desejo de mudança. Promessa de futuro e precariedade do presente em função de uma situação de pobreza.

Cerca de dez anos depois, a criança nua e exposta reaparece no cinema brasileiro, ainda que de maneira diferente. Na primeira parte de *O Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1970), o apresentador circense despe uma criança que será devorada pelo “homem que come gente”, espetáculo observado por muitas outras crianças na plateia. Desta vez, a nudez funciona como uma exposição alegórica da inocência da criança, diferente de *Aruanda*, em que se trata de uma materialização da vulnerabilidade. Ressalta-se que em *Aruanda* trata-se de uma criança negra, enquanto em *O Profeta da Fome*, a alegoria aparece no corpo de uma criança branca.



FIGURA 25: De formas distintas, em *Aruanda* e *O Profeta da Fome* o corpo nu das crianças aparece como exposição de sua vulnerabilidade, no documentário e na ficção, respectivamente.

A encenação da criança pautada na alegoria também está presente ao final de *O Desafio* (Paulo César Seraceni, 1965). Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho), o escritor desiludido com o Brasil pós-golpe, caminha completamente bêbado, na madrugada, pelo Rio de Janeiro. Ao descer uma escadaria, o protagonista da história encontra uma criança pobre e suja. Os dois se encaram por alguns segundos e a menina estende a mão pedindo esmolas ao escritor, que decide fugir correndo pelas escadas. Assim o filme se encerra, ao som da canção “*É um Tempo de Guerra, É um Tempo sem Sol*” (Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieiri), que sugere a emergência da luta social num futuro indefinido. Trata-se de uma representação dos dilemas da intelectualidade no Brasil pós-golpe militar. A criança, a única menina nos filmes que trazemos desse período histórico, encarna o futuro de um país comprometido. Ela alegoriza o subdesenvolvimento brasileiro, resultado de uma macroestrutura capitalista excludente, que se aprofunda com o golpe de 1964. O cenário social enquadra a criança em situação de perversa miserabilidade, seu corpo exposto como elemento que atesta vulnerabilidade.



FIGURA 26: Cena final de *O Desafio*.

Também em 1965, em *Fábula: Minha Casa, Copacabana* (Arne Sucksdorff, 1965), a vivência das crianças tece a narrativa. Filmado na areia, nas ruas e regiões periféricas ao redor de Copacabana, no Rio de Janeiro, a história gira em torno do cotidiano de quatro crianças em situação de rua que precisam *se virar* na cidade para sobreviver. As ações desses jovens é o que guia a construção das paisagens sociais no filme: quando, por exemplo, empinam pipas pela cidade, são obrigadas a trabalhar e a *caçar pombos* para se alimentar ou simplesmente correm e dançam descalças pelas ruas e becos do Rio de Janeiro. O ato de explorar e conhecer o território mistura o *descobrir* com o *fabular*, como, por exemplo, na cena inicial em que as crianças ficam excitadas por acharem uma esperança entre os arbustos do alto do morro. Um detalhe importante deste filme é que o roteiro, escrito por Flávio Migliaccio, João Bittencourt e Arne Sucksdorff, foi feito a partir de gravações em áudio de conversas com as crianças que atuaram no filme, que se debruça sobre vivências ordinárias dessa juventude.



FIGURA 27: Frames do começo de *Fábula* (1965), onde a criança da imagem da esquerda, filmado em *close-up*, empina uma pipa do alto dos morros carioca, e a criança da direita encontra uma esperança entre os arbustos da ocupação onde vive.

Já no belo retrato *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969), percebe-se como as crianças ocupam muitas vezes as *margens* dos enquadramentos, brincando ou assistindo irrequietas às filmagens do cantor e compositor. Na figura abaixo, Nelson fala sobre seu

nascimento, ao fundo da cena vemos uma criança em cima de um telhado a empinar pipa (ação que se repete aqui, tal como em *Fábula* e em *Papagaio Verde*, do MLB). As crianças oferecem um contraponto ao semblante melancólico e ao cansaço de Nelson Cavaquinho. Ao mesmo tempo, desse contraponto não nasce uma oposição rígida, pois há uma lógica projetiva entre Nelson e as crianças, todos parte da mesma comunidade. Cantor popular, rapsodo, Nelson é retratado em permanente contato com a vizinhança, como se sua poesia, sem prejuízo de suas singularidades, exprimisse um modo de vida coletivo. Isso fortalece a relação pouco esquemática entre tristeza e alegria: Nelson está sempre fechado, um pouco taciturno, mesmo quando retratado em momentos de descontração nos bares, cercado de vizinhos. O filme foi feito logo após a decretação do AI-5. Não por acaso, ao final, vemos a imagem de um bar iluminado em plano geral (Figura 27), onde as pessoas da comunidade se encontram, conversam e cantam, um pequeno ponto de luz em meio à escuridão do mundo exterior. As crianças são um elemento de vida na comunidade; é curioso que, ao mesmo tempo em que contrastam com a melancolia do sambista, reforçam o lado humano e afetuoso de Nelson Cavaquinho.





FIGURA 28: Frames de *Nelson Cavaquinho*. Percebe-se forte presença das crianças no filme, muitas vezes desempenhando ações secundárias nas “bordas” do assunto principal, mas visualmente relacionadas ao sambista.

Filmada praticamente uma década depois, uma cena de *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979), que tematiza as lutas dos operários do ABC paulista no período, mostra imagens de um conjunto de jovens, provavelmente filhos de trabalhadores que andam juntos pela rua, com seus instrumentos de trabalho (caixas de engraxar sapatos). As crianças olham de volta para a câmera entre o riso e a desconfiança. Um trabalhador diz em *off*: “O que eles fizeram aí, caçaram o Lula, não vai resolver nada. Eles caçaram o Lula, mas tem 80 mil Lula aqui³²”. Numa montagem associativa entre a sonora do depoimento do trabalhador e as imagens do grupo de crianças andando juntas pelas ruas do bairro industrial paulista, o filme investe na construção de uma pedagogia da experiência da luta registrada pela câmera. As crianças, aqui, aparecem como promessa de um futuro melhor para os trabalhadores brasileiros, pois mesmo que as opressões e perseguições políticas se adensem, esta classe vai se renovar no sentido de mobilizar futuros possíveis.



³² O operário se refere a classe trabalhadores do ABC paulista durante as greves, atualizando a passagem, poderíamos dizer que agora são 60,3 milhões de “Lulas”, número de votos que o ex-metalúrgico obteve durante a eleição presidencial de 2022.

FIGURA 29: Fragmentos de *Greve!*, em que o grupo de crianças atravessa a rua olhando para a câmera.

Já no contexto do vídeo popular, *Classe Roceira* (Berenice Mendes, 1986) focaliza a luta pela terra no Paraná junto à emergência do MST no estado, resposta às falhas do 1º Plano Nacional de Reforma Agrária. Nas imagens que ambientam o território das ocupações no sudoeste do estado, a câmera passeia pelo espaço, encontrando, com muita frequência, crianças que transitam pelas barracas de lona, frequentemente olhando para a câmera. As crianças e os jovens aparecem assim como um dos principais sujeitos que constituem o acampamento Sem Terra. Em uma das sequências que narra o dia-a-dia na ocupação, uma das crianças é gravada em *close* entoando uma das canções de luta do grupo: “*Estou cansado de tanto esperar a reforma agrária / saindo a procura de terra em um mundo sem fim...*”. Na voz de uma criança, o canto aparece como ativador de memória, forma de expressão coletiva, narrativa histórica e transmissão oral de saberes³³.



FIGURA 30: Frames que destacam a centralidade das crianças e jovens nos ambientes do acampamento em *A Classe Roceira*.

Também em 1986, *A Fumaça Misteriosa*³⁴ (Claudius Cecon), vídeo produzido pelo Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), registra um teatro de fantoches criado para

³³ Observação feita pelo professor Ewerton Belico durante o curso Documentário e Lutas Populares, oferecido pelo Instituto Vila das Artes, em julho de 2021.

³⁴ A sugestão desse filme nos foi dada por Larissa Costa, mestranda no PPGCOM/UFMG.

crianças em um palco improvisado ao ar livre em uma ocupação no Rio de Janeiro³⁵. Crianças e alguns adultos assistem atentamente à narrativa, que conta a história de uma fábrica que tenta destruir o jardim de uma praça. O filme dá grande destaque à participação das crianças na peça através de vários planos, gerais e fechados, que valorizam a presença delas sem limitá-las apenas a “espectadoras”. Elas riem, batem palmas e interagem com os personagens, entoando: “queremos a praça e o fim da fumaça”. Destaca-se a participação efetiva das crianças na construção narrativa.



FIGURA 31: Imagens de *A Fumaça Misteriosa* mostram o grupo de crianças que interagem com o grupo de bonecos.

Também no contexto do vídeo popular, mas pelo viés do movimento negro, *Retrato em Branco e Preto* (Joel Zito Araújo, 1992) faz uma análise crítica das desigualdades sociais que se desdobram do racismo estrutural fundante da sociedade brasileira, utilizando o contraponto entre a imagem de “democracia racial” que o Brasil vende para o exterior, e as reais condições da população negra. A partir das imagens da televisão, ao fazer a distinção entre a experiência da criança negra e da criança branca no Brasil, Joel Zito expõe diferentes modulações da “inocência” e da “vulnerabilidade” infantis: “Na TV a criança branca é criança. A criança negra é menor marginal (...). A repetição de estereótipos e apagamentos raciais nos meios de comunicação de massa corrompe a autoestima e a dignidade racial das nossas crianças”. Posteriormente o filme coloca em paralelo as dificuldades vividas por diferentes crianças negras no que tange à educação. A criança negra de classe média não tem colegas da mesma cor na turma, enquanto as maiorias das crianças negras estão em escolas periféricas precárias. Em meia a diversas estatísticas perversas, em determinada cena a câmera segue uma criança em um sinal de trânsito. O jovem percebe que está sendo filmado, seu olhar de desconfiança inicial rapidamente se converte num sorriso, quando aponta a câmera para mostrar ao colega que estão

³⁵ Não foi possível localizar o local exato onde o filme foi feito.

sendo filmados, externando assim o *desejo de imagem* destes sujeitos, como comentaremos adiante.



FIGURA 32: Cena de *Retrato em Branco e Preto* na qual crianças negras que ficam nos sinais de trânsito sorriem ao perceberem que estão sendo filmadas.

Destacamos, por fim, uma situação rotineira no cinema documentário brasileiro. É comum, nas mais diversas gravações externas, que crianças venham do fora de campo para dentro do quadro, talvez por curiosidade ou algum tipo de afã performático: elas querem *aparecer*. Separamos dois exemplos de filmes em que a infância não é a temática principal. *Mulheres no Front* (Eduardo Coutinho, 1996) traz exemplos de protagonismo feminino em movimentos sociais brasileiros. Em uma das sequências, na Associação de Moradores do Jardim Uchôa (Recife), uma menina insiste em aparecer no fundo do beco quando a liderança da Associação, Maria da Penha dos Santos, grava entrevista sobre a comunidade. Outro caso acontece em *Dias de Alforria* (Zózimo Bulbul, 1981), dedicado ao sambista Aniceto do Império, um dos fundadores da escola de samba Império Serrano. Logo nas primeiras imagens, a câmera faz um movimento panorâmico na favela e uma das crianças fica eufórica ao ser filmada, dançando e sorrindo para a câmera, cercada pelos colegas. Imagem que poderia ser aproximada de uma cena de *Tabaiaries*, que analisaremos adiante, em que uma criança da comunidade insiste em compor o plano, ressaltando o *desejo por aparecer*.



FIGURA 33: Cenas de *Mulheres no Front*, *Em Dias de Alforria* e *Tabaiaries* em que as crianças “insistem em aparecer”.

Ao longo deste breve percurso, percebemos que, no período entre os anos 1960 e 1970, são recorrentes as imagens de crianças e jovens. Moradores de periferias urbanas, elas encarnariam o "Brasil real", figurando a pobreza e ao mesmo tempo a inocência, em meio ao subdesenvolvimento. Com a chegada do movimento do vídeo popular, concomitante ao processo de redemocratização brasileira, começam a surgir filmes diretamente ligados a movimentos sociais organizados em que as crianças e jovens, ainda que vítimas da ausência de direitos básicos, começam a participar de forma mais ativa das construções narrativas comunitárias, como se pode notar nos cantos, encenações e danças presentes em *A Classe Roceira* e *Fumaça Misteriosa*. Esse estímulo à participação se coloca no contexto do vídeo popular e comunitário no Brasil, quando as lutas por cidadania e direitos ganham força na sociedade, em paralelo às novas possibilidades de produções audiovisuais, muito mais acessíveis se comparadas àquelas das décadas anteriores. As produções contemporâneas parecem guardar características em comum com esse momento, já que também resultam da articulação entre um maior acesso a ferramentas de criação de imagens e o trabalho de movimentos sociais e comunitários.

3.5 *Nuevo Cine*, Vídeo Popular e coletivos contemporâneos

Buscamos nessa parte do texto situar os filmes da pesquisa em relação a contextos de produção de cinema da América Latina, especialmente do *Nuevo Cine*. É importante destacar que o movimento cinemanovista, tanto no Brasil como na América Latina, não pode ser compreendido como algo completamente *uno* e coerente. Ainda que tenha havido a união em torno de projetos comuns de futuro alinhados à esquerda política (seja em eventos, encontros, manifestos, afinidades políticas e estéticas entre os realizadores), ou até mesmo imagens compartilhadas entre filmes diferentes³⁶, esse movimento é constituído a partir de especificidades em cada cenário. Como pano de fundo em comum, podemos afirmar que o cinema novo e seus ecos na América Latina se estruturaram a partir da identificação de lacunas nas representações e figurações produzidas pela indústria cultural. Nicole Brenez antecipa uma relação entre o *Nuevo*

³⁶ A exemplo de eventos como o Festival de Viña del Mar, no Chile, ou da retomada de imagens em filmes como *La Hora de Los Hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968), que remonta planos de *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964).

Cine e as mídias alternativas contemporâneas, pensando em uma ampliação dos lugares de troca que dão condições para a produção de novos tipos de imagens³⁷.

O período 1965-1974 é provavelmente o mais fértil e mais excitante na história das formas e das proposições cinematográficas, um verdadeiro vulcão estético. (...) o que de mais interessante a cinefilia contemporânea acolhe, em parte, são os gestos críticos que conduzem às explosões revolucionárias dos anos 1960 por todo lugar no mundo: trabalho coletivo, exame crítico, emergência do alternativo e culturas autônomas. Os lugares de troca, de pirataria, os blogs, no trabalho de alguns, estendem os valores defendidos pelo que Fernando Solanas e Octavio Getino têm teorizado sob o termo “terceiro cinema” (2016, p.10)

Se as imagens ligadas às lutas dos anos 1960-70 propõem uma forte ruptura com o espetáculo, aquelas dos coletivos contemporâneos muitas vezes se “reconciliam” com a produção massiva midiática, reproduzindo e recriando características dessa produção (caso da estética do videoclipe, no trabalho de Caranguejo Tabaiães). O cineasta cubano Garcia Espinosa aponta como, em meados do século XX, os grandes regimes de informação, mídia e cultura da América Latina operaram na construção de um sistema de valores estéticos e políticos “de cima para baixo”, perpetuando um imaginário já sedimentado por séculos de colonialismo. A visibilidade aparece imbricada às lutas por reconhecimento, como nos mostra o autor, ao escrever as “instruções para fazer um filme num país subdesenvolvido”:

Então, enquanto dá toda explicação, de repente percebe-se que todos os defeitos daquele rosto perfeito são características nossas, de asiáticos, de negros de índios. É fácil disfarçar um pequeno defeito, mas difícil se livrar de um rosto... a menos que você faça cirurgia plástica, somos 300 milhões de pessoas subdesenvolvidas, o orçamento seria extraordinário. Então, o capítulo do filme conclui que é mais fácil apagar o rosto dos outros. É uma operação que trata de que nós nos sintamos reafirmados como somos: somos assim e temos que assumi-lo, e se isso é o feio, o que vamos fazer? (ESPINOSA apud AVELLAR, 1995, p. 182)

Portanto, os *Nuevos Cines* se propunham a buscar e tornar visíveis esses rostos não vistos na América Latina. Separamos algumas cenas em que rostos tidos como “feios”, “defeituosos”, “imperfeitos”, são colocados em destaque, ganhando dignidade frente à câmera³⁸.

³⁷ Remetemos a fala de Victor Guimarães, durante o debate “Cinema-Território” do forumdoc.bh 2020: “Certas coisas se fazem em outros espaços que não o Cinema. E que podem ser chamados de cinema também. O cinema precisa ser irrigado por essas outras produções e outros espaços (...) Talvez uma das forças mais inventivas do cinema político não esteja tanto nos filmes mas nesses outros materiais que circulam amplamente e que talvez sejam mais parecidos com o Terceiro Cinema”.

³⁸ Um dos arranjos cênicos da pesquisa é justamente o *Rosto*, figura que reaparece nas produções dos coletivos de mídias atuais, no intuito de instigar o auto reconhecimento desses sujeitos.



FIGURA 34: Frames de filmes do *Nuevo Cine* que reforçam o movimento de fazer aparecer e dignificar os rostos invisibilizados do continente. Respectivamente, *El Mégano* (Julio Garcia Espinosa, Cuba, 1955), *Arraial do Cabo* (Paulo César Seraceni, Brasil, 1965), *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, Bolívia, 1969), *Chicarles* e *Nuestra Voz de Tierra Memória y Futuro* (Marta Rodriguez e Jorge Silva, Colômbia, 1972 e 1982).

Na lógica de uma “revolução de rostos feios”, no ano de 1969, o mesmo Julio Garcia Espinosa publicou “*Por un cine imperfecto*”, onde elabora uma crítica ao mito da “qualidade cinematográfica” e diz que o cinema regado de técnica é um cinema reacionário, ou um *cine perfecto*. O cinema perfeito simbolizaria uma linguagem de poder, no sentido de um poder horizontal e aprisionador, e o cinema imperfeito figura a crítica a esse modo de construção e significação.

Quando nos perguntamos por que nós somos diretores de cinema e não os outros, ou seja, os espectadores, a pergunta não motiva somente uma preocupação de ordem ética. Sabemos que somos diretores de cinema porque temos pertencido a uma minoria que teve o tempo e as circunstâncias necessárias para desenvolver, nela mesma, uma cultura artística; e porque os recursos materiais da técnica cinematográfica são limitados e, portanto, ao alcance de alguns e não de todos. (ESPINOSA, 1969, tradução nossa).

Espinosa critica a figura do artista como entidade apartada do resto da sociedade. Se pensarmos na produção de imagens contemporâneas, perceberemos que a quebra na lógica “artista versus público” se associa ao que Espinosa aponta. Do mesmo modo que, para o autor, não faria sentido pensar na figura do artista isolada da sociedade, pois “todos seriam artistas”, formulação que nos remete ao cenário contemporâneo no que se refere a *quem* pode fazer e aparecer nas imagens. Espinosa já preconizava a potência democrática do fazer audiovisual, ainda que se referisse ao *videotape*.

Mas o que acontece se no futuro, (...) se a evolução da técnica cinematográfica (como já há sinais evidentes) tornar possível que esta deixe de ser privilégio de uns poucos, o que acontece se o desenvolvimento do videotape solucionar a capacidade inevitavelmente limitada dos laboratórios, se os aparelhos de televisão e sua possibilidade de “projetar” com independência da planta matriz fizerem desnecessária a construção ao infinito de salas cinematográficas? Então acontece não só um ato de justiça social: a possibilidade de que todos possam fazer filmes; mas um fato de extrema importância para a cultura artística: a possibilidade de resgate, sem remorsos, nem sentimento de culpa de nenhuma classe, do verdadeiro sentido da atividade artística. Acontece então que poderemos entender que a arte é uma atividade “desinteressada” do homem. Que a arte não é um trabalho. (ESPINOSA, 1969, tradução nossa)

O cineasta e ensaísta fala do *videotape* e da televisão como poderíamos falar das novas redes, como meio de propagação de uma produção difusa e diversificada de filmes que tecnologicamente poderiam ser feitos por “qualquer pessoa”, com facilidade de produção e exibição. Indo mais além, Garcia enxergou o futuro da arte numa visão marxista onde o fim da sociedade de classes e o desenvolvimento de novos meios produziram uma camada única que indistingue produtores e consumidores: um “cinema popular” que substituiria o cinema imperfeito, pois, para Espinosa, esse cinema só faria sentido no domínio do imperialismo. A descentralização de vozes criaria essa potência “imperfeita” diante das urgências do presente, motivando todos a serem cineastas/artistas.

Podemos criar um paralelo entre a passagem descrita por Garcia Espinosa e um comentário feito pelo coordenador nacional do MLB, Edinho Vieira, sobre a efervescência pela qual passou o midiativismo com o advento de câmeras de vídeos menores e mais acessíveis e com o surgimento dos *smartphones*, que democratizaram a produção audiovisual contemporânea, sendo um dos gatilhos para o próprio Edinho ingressar no MLB.

Em 2013 e 2014 a gente viveu um momento muito especial no audiovisual, na comunicação brasileira. Primeiro que as câmeras DSLR, que são as mais comuns, começavam a surgir no Brasil com a nova função de vídeo. Você começava a ter mais pessoas gravando em vídeo com fácil acesso, não precisava ter aquele trambolho gigante para poder gravar. Você poderia ter uma câmera portátil, uma câmera DSLR, com que você conseguia fotografar e filmar ao mesmo tempo. Isso estava começando a acontecer em 2011, 2012, e em 2013 deu uma estourada. E aí o midiativismo começou a ganhar corpo nesse sentido. Uma outra coisa que ganhou força foi a inovação da telefonia, com os *smartphones* e redes sociais que te possibilitavam fazer um monte de coisa. Nessa época o *Facebook* nem fazia *live*. A gente pegava o telefone *top* de linha para poder fazer, que era o iPhone 4S, junto a uma conta no *TwitchCast* que gerava o *link* para poder transmitir no *Facebook*. Então você tinha uma ascensão de coisas que estavam nesse momento ganhando força. Hoje, os celulares filmam em 4K, nessa época tinha essa simplicidade toda, mas tinha uma atuação do midiativismo muito maior do que a que temos hoje, mesmo tendo menos recursos e menos equipamentos, mas era novidade também. E eu me despertei a ajudar nisso, então me aproximei do MLB na comunicação. Isso foi um primeiro momento da minha entrada no movimento. (VIERA, 2022)

Um dos eixos temáticos e de linguagem destacados por Sotomaior (2014), que teriam orientado os movimentos dos “cinemas novos” na América Latina, refere-se à “busca identitária, na tentativa de construção de uma “auto-imagem”, em oposição à representação do colonizador, percorrendo um processo sinuoso, polissêmico e cercado por contradições” (p. 107).

Na década de 1970, cinema e televisão deixam de ser a única possibilidade de produção audiovisual. O vídeo já começa a ganhar espaço no país, sendo apropriado como um instrumento de contrainformação. Em outras palavras, o vídeo surge como ferramenta para mostrar o que os meios de comunicação de massa invisibilizam ou deturpam, expondo a parcialidade dos grandes meios em sua proximidade ao poder no Brasil. De imediato, já percebemos uma relação com o *boom* digital dos anos 2000, que também promete uma maior democratização do fazer audiovisual, de modo a contemplar as diversidades e combater as desigualdades profundas no país. Santoro (1989) identifica uma série de vantagens do vídeo em relação aos outros meios de comunicação: facilidade operacional, baixo custo, independência na produção, imediaticidade³⁹, facilidade de copiagem, monitoração direta, condições de exibição, armazenagem, som e imagem simultâneas e maior liberdade de escolha. Todas se relacionam em alguma medida à passagem para a produção digital móvel dos anos 2000.

No contexto latino-americano, o vídeo popular se liga à comunicação alternativa não apenas pela extrema desigualdade, opressão e injustiça social existentes, mas também pela articulação de movimentos populares que, diante dessas condições sociais, mobilizam-se para estabelecer mecanismos de contestação e organização – caso de greves e manifestações, do fortalecimento de associações, das comunidades eclesiais de base, sindicatos e outros movimentos comunitários. Em diálogo com algumas experiências cinemanovistas dos anos 1960, que propuseram circuitos de formação e exibição alternativos, junto a operários e camponeses, o vídeo popular teve um papel de “animação” coletiva, pondo espaços *em movimento* – sejam vilas, bairros, favelas, ou, em termos contemporâneos, ocupações (SANTORO, 1989, p. 31).

Dentro dessa dinâmica, surgem filmes que herdaram práticas da educação popular freireana, oriundas do teatro, mas aplicadas à narração, reencenação e participação ativa na condução do filme através do som direto. Ou seja, o processo documental se funde com táticas de encenação. Muitas dessas produções são dedicadas ao tema da luta por moradia e urbanização brasileira sob

³⁹ Vale mencionar que as novidades tecnológicas relacionadas à montagem, por exemplo, foram muito importantes para uma maior difusão do vídeo, mas comparadas ao mundo dos dispositivos móveis de hoje, cerca de 30 anos depois, parecem totalmente rudimentares.

a perspectiva da organização popular, pensando-se a cidade como uma construção permanente. Nessa linha, podemos mencionar realizadores como Ermínia Maricato (*Loteamento Clandestino*, 1978), Rogério Corrêia (*Os Queixadas*, 1978), Renato Tapajós (*Fim de Semana*, 1975) e Sérgio Péo (*Rocinha 77*, 1977, *Associações dos Moradores de Guararapes*, 1979).

Já a partir da década de 1980, com o abrandamento das restrições à liberdade impostas pelo Estado, há uma intensificação das práticas e estratégias de comunicação ligadas a movimentos no sentido da participação social, ou seja, uma consolidação da comunicação popular. Santoro (1989) categoriza vídeo popular como:

A produção de programas de vídeo por grupos diretamente ligados a movimentos populares, como por exemplo sindicatos e associações de moradores e movimento dos Sem-Terra; o processo de produção de programas de vídeo, com a participação direta de grupos populares em sua concepção, elaboração e distribuição, inclusive apropriando-se dos equipamentos de vídeo. (p. 60)

A participação social de grupos historicamente excluídos é o grande horizonte do movimento do vídeo popular. No Brasil, esse momento acontece em consonância com o fim da ditadura militar, numa realidade de intensa concentração dos monopólios de comunicação, o vídeo aparece como elemento capaz de *pôr a prova* essas estruturas. Neste momento, surge

um vasto território de experimentações formais, enfoques, abordagens e circuitos alternativos de produção e exibição que buscavam aferir um sentido político de resistência e canalização para narrativas de movimentos sociais de negros, indígenas, mulheres, trabalhadores urbanos, entre outras categorias. (SOBRINHO, 2016, p.2)

A difusão do vídeo popular pelo país (em festivais de vídeo, por exemplo) levou à criação da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) em 1986, e estimulou uma gama de experiências de produção de vídeo comunitário, através de coletivos espalhados pelo país, com enfoques direcionados aos direitos de diferentes grupos sociais e minorias. Entre esses, podemos destacar: Projeto Audiovisual (Teixeira de Freiras, BA), TV dos Trabalhadores (São Bernardo do Campo e Diadema, SP), TV Bixiga (São Paulo, SP), Lilith Video (São Paulo, SP), TV Viva (Recife, PE), Centro de Documentação e Memória Popular (Natal, RN) Enugbarijó (Rio de Janeiro, RJ), Vídeo nas Aldeias, CECIP (Nova Iguaçu, RJ), Centro de Comunicação de São Miguel (CEMI) (São Miguel Paulista, SP), além da produção de cineastas como Rita Moreira e Joel Zito Araújo.

Embora os vídeos ligados às lutas sindicais, urbanas e rurais, tenham sido predominantes entre os vídeos mais antigos disponíveis no acervo da ABVP (estes vídeos datam de

1982), rapidamente ocorreu uma profusão de temas: habitação, minorias, práticas culturais, ecologia, sexualidade, saúde e prevenção à AIDS etc. A configuração de novos territórios de existência e de novas modalidades de luta tornava cada vez mais complexa a articulação entre as ações específicas e a transformação estrutural da sociedade. (OLIVEIRA, 2008, p. 247)

Oliveira (2008) classifica a produção do vídeo popular em duas frentes: o *vídeo popular típico* e os *vídeos de luta*. O *vídeo popular típico* apresenta um “é preciso que isto mude”; são trabalhos de denúncia que mostram situações de miséria, opressão, violência, destruição, etc. Já os *vídeos de luta* registram ações, como uma greve, uma ocupação de terra etc. O *vídeo popular típico*, segundo o esquema do autor, solicita uma asserção do espectador sobre a necessidade de mudar determinada realidade, no sentido de “engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação, o que implicava em torná-los agentes de uma ação transformadora” (p. 244). Os vídeos que analisamos na dissertação, dos coletivos MLB-MG e Caranguejo Tabaiares, poderiam ser parcialmente situados neste tipo, pois ainda que busquem denunciar situações de opressão sofridas pelos jovens, eles também correspondem a “registros de ações” concretas (as próprias realizações, decerto). Os trabalhos contemporâneos analisados parecem articular ações factuais, cotidianas (como no caso do MLB) ou urgentes (no caso de Tabaiares), e uma pedagogia da luta a partir da produção conjuntamente com os jovens.

Ao comentar sobre as linhas de atuação dos grupos de vídeo, Santoro traz algumas características que se fazem presentes de formas muito semelhantes nos métodos e processos de produção audiovisual colaborativa das oficinas do MLB e de Caranguejo Tabaiares:

Grupos que optam pela criação de um roteiro original de ficção para desenvolver prioritariamente a ideia de processo durante a gravação (...) os participantes estão presentes em todos os momentos da confecção do vídeo, da criação do roteiro à gravação e pós-produção. Esse tipo de trabalho implica um relacionamento intenso entre equipe de vídeo e o grupo popular com o qual está trabalhando. Usualmente o grupo todo discute o que fazer e como fazê-lo: elabora-se um roteiro conjunto; divide-se as funções; passasse à gravação e finalmente à edição (...) o grupo de vídeo é um intenso participante do processo e não um mediador transparente. (SANTORO, 1989 p. 97)

(...) produção de mensagens com a comunidade: incluindo desde grupos que realizam programas em conjunto com a comunidade, da sua concepção à realização, onde por vezes os participantes são atores, ou mesmo participam da equipe técnica e das decisões durante a edição até grupos que, por estarem inseridos organizadamente em movimentos populares, são capazes de apreender as informações de que necessitam, e num processo de intercâmbio constante, chegar a um produto final que é devolvido, isto é, exibido à comunidade. (SANTORO, 1989, p. 107)

Comparando os documentários feitos em vídeo nos anos 1980 e 1990 com o documentário brasileiro moderno das décadas de 1960 e 1970, Gilberto Sobrinho identifica uma mudança em relação a temas e abordagens, tendo surgido:

narrativas audiovisuais marcadas pelas políticas de identidade, o que oferecia um quadro multicultural contrastante. Assim, a produção documentária realizada nos domínios do vídeo fazia imperar, de forma plural, as construções identitárias de gênero e sexualidade, dos negros, dos habitantes de comunidades e/ou regiões periféricas e marginalizadas, das populações indígenas e outras culturas e histórias que foram subjugadas pelas crenças dominantes e que não tiveram grande visibilidade na história do audiovisual brasileiro, principalmente, na mídia televisiva. Conforme mencionamos, esse direcionamento temático focado em marcadores de diferença relaciona-se diretamente com as dinâmicas sociais emergentes e permitem que os documentários sejam elaborados por uma via política engajada explicitamente. (2016, p.6)

O vídeo popular dos anos 80 e 90 é testemunha de vários momentos importantes da história brasileira recente, como a campanha por eleições diretas para presidente depois da ditadura militar, os movimentos para democratizar a discussão da Constituinte, as greves do ABC paulista, as mobilizações em torno do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA)⁴⁰. Momentos marcados pela ocupação das ruas e pela esperança na transformação da sociedade brasileira a partir da mobilização social. Contudo, o vídeo popular entra em crise, segundo Oliveira (2008):

Parece que gradualmente, nos anos 90, em decorrência de sucessivas derrotas, paralelo à inflexão destas esperanças, também declinou a expectativa que se tinha em relação ao vídeo. É como se as derrotas tivessem abalado a euforia e a certeza de que através de ações coletivas se estava construindo um novo país. A confiança na possibilidade de o coletivo participar da transformação da história arrefeceu juntamente com a confiança na possibilidade de o coletivo participar ativamente no registro da história. (p. 250)

Em meados dos anos 1990, a ABVP entra em crise e se extingue, como nos conta resumidamente Clarisse Alvarenga (2010):

À medida que nos aproximamos da década de 1990, o vídeo popular se encontra cercado de críticas: de um lado, está a constatação da não participação da comunidade na realização dos vídeos; de outro, o enfraquecimento dos vínculos com os movimentos sociais, para onde estava orientada a militância do vídeo popular. Soma-se isso, uma dificuldade para articular as questões políticas com questões estéticas. Como observou Oliveira, era comum recorrer a clichês e fórmulas prontas com a proposta de ter um entendimento mais amplo sobre os conteúdos veiculados. É dentro desse quadro que o vídeo popular entra em crise de identidade, que culmina com o fechamento das portas da ABVP, em 1995. (ALVARENGA, 2010, p. 94-95)

⁴⁰ Belico (2021) aponta, neste momento histórico, a substituição do vocabulário político: de *ruptura* para *direitos*, de *revolução* para *cidadania*. O vídeo aparece como materialização da esfera pública na busca por direitos e construção de cidadania.

O fim da ABVP e o declínio do movimento do vídeo popular não implicam no fim do audiovisual comunitário. Alvarenga (2010) reforça que vários projetos de audiovisual comunitário pós-vídeo popular começaram a transferir o uso da câmera para as mãos dos grupos sociais envolvidos, fomentando a participação efetiva destes, por meio de oficinas, que ensejam a reunião de uma *comunidade do filme*⁴¹ composta de atravessamentos entre as dinâmicas dos espaços sociais e as ações práticas dos sujeitos que ali vivem, abarcando a diversidade de demandas propostas por esses sujeitos. Ou seja, “não um grupo social preexistente que deva ser retratado, e sim um coletivo que pode se criar e se recriar em torno da realização do filme” (Idem, p. 172).

A crise e fim da ABVP indicam uma crise institucional da produção audiovisual comunitária no Brasil, mas isso não significa que ela tenha esmaecido, muito pelo contrário. “A partir da segunda metade da década de 1990, como em nenhum outro momento no Brasil, podemos detectar uma série de iniciativas envolvendo grupos que encontram, ao ‘alcance’ das mãos”, para usar a expressão de Santoro⁴² (ALVARENGA, p. 169, 2006). Alvarenga posiciona a busca pela participação direta do vídeo comunitário nos anos 1990 ao lado das experiências autorais de cineastas como Aloysio Raulino, que teve como perspectiva, em algumas experiências, “dar a câmera para o outro filmar” (vide *Jardim Nova Bahia*, 1971). Mas a especificidade do vídeo popular contemporâneo deve ser buscada na produção compartilhada motivada por oficinas, tal como nos casos do MLB-MG e de Caranguejo Tabaiães.

A partir das oficinas, os cineastas, ao invés de inscrever o mundo com sons e imagens, passam a formar a comunidade num conjunto de técnicas de realização, lançando mão, para tanto, da projeção de filmes, de dinâmicas de encenação e gravação e de discussões posteriores sobre as imagens gravadas. Por parte dos realizadores das comunidades, eles passam a estar a um só tempo dentro da comunidade, ao negociar internamente com os seus pares que imagens querem mostrar e como devem mostrar, e fora da comunidade, atuando, de certa forma, como documentaristas. (ALVARENGA, p. 169, 2006).

Essa imagem cada vez mais “ao alcance das mãos” faz surgir certa *interatividade* na produção do vídeo popular nos anos 1990, o que altera o sentido dos filmes de *denúncia* e de *luta*, buscando-se engajar o espectador não só através dos temas, mas também pela via de

⁴¹ Algumas experiências que ensejaram, na leitura de Alvarenga, uma *comunidade do filme*: o *Vira-vira*, realizado na favela Monte Azul, *Maravilha Tristeza*, feito em comunidade de mesmo nome em São Paulo, e *Super-Gato* contra o apagão, realizado na Freguesia do Ó, Zona Noroeste de São Paulo.

⁴² A autora se refere ao título do livro de Luiz Fernando Santoro: *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*.

narrativas que os envolvam. Oliveira identifica que o foco na recepção presente nos vídeos dos anos 90 também desviou os processos coletivos

para um exercício de desconstrução de conceitos e representações, implicando em uma mudança no modo de engajar o espectador nos problemas enfocados pelos vídeos. (...) Já não se trata de propor uma saída de mão única (a definição da ação necessária), mas de situar o espectador em um campo de escolhas, de possíveis. No lugar de um problema previamente dado e de uma seqüência de argumentos que induzem a determinada ação, o espectador é chamado a participar do exercício mental de construção do problema. Não lhe cabe apenas ser o agente da solução que é apresentada, pois a ação que se espera dele é o envolvimento no manejo dos dados, no equacionamento do problema. (OLIVEIRA, 2008, 250)

A partir dos anos 2000, a chegada do digital reconfigura a produção videoativista novamente. As novas tecnologias de produção de imagem e comunicação possibilitam formas mais rizomáticas e ainda mais dinâmicas de troca de informação através da internet, incrementando o potencial de difusão e participação das imagens das comunidades e movimentos sociais.

as articulações entre grupos ativistas e movimentos sociais que se utilizam das várias ferramentas eletrônicas e digitais de produção e circulação de conteúdos e saberes, como câmeras portáteis de vídeo, celulares, computadores, tablets etc, inserem-se nas dinâmicas das redes da cultura e da comunicação digital, num cenário impactado pelas possibilidades e acessos das novas tecnologias digitais, utilizando-se, sobretudo, dos recursos tecnológicos que almejam maior democratização dos meios, o que impulsiona a apropriação e o uso estratégico de meios mais acessíveis, como por exemplo, os softwares livres. Nesse sentido, a interatividade, o compartilhamento e a participação ativa compõem um quadro dinâmico das ações que almejam mudanças sociais e políticas. (SOBRINHO, 2016, p.13)

Nessa produção se faz presente uma “reinvidicação de imagem”, seja pela luta por moradia em espaços urbanos (como no caso dos filmes que analisaremos), pela luta de povos indígenas, quilombolas, organizações de trabalhadores, entre outros, atrelada a um processo de empoderamento *pela* imagem. A partir dos documentários em vídeo, Gilberto Alves Sobrinho percebe um movimento de busca por “territorializar a imagem” de grupos invisibilizados, até a reflexão performática sobre a própria prática filmográfica:

Diríamos que os documentários em vídeo, num primeiro momento, almejavam territorializar a imagem, primeiramente pela elaboração de narrativas assentadas na representação de identidades até então ausentes no documentário, a isso seguiu-se também a reinvidicação de espaços já existentes de exibição, conjuntamente à constituição de outros como a TV de rua e as várias ações em espaços alternativos. Posteriormente, essa territorialização da imagem reconfigurou-se, com a incorporação de práticas reflexivas e performáticas, onde os realizadores compartilham saberes e

questionamentos sobre o processo de construção da imagem, ao mesmo tempo que essas imagens reportam-se para suas vidas e, conseqüentemente, para condições específicas de estar no mundo, onde modos distintos de afetação entre corpo, sujeito, território e imagem passam a existir, assim, surgem performances diferenciadas nesses outros modos de territorialização da imagem, bem como nas possibilidades ampliadas de ocupação de telas. (SOBRINHO, 2016, p. 20)

Em processos de “territorialização da imagem” através de ferramentas audiovisuais, trazemos a importância da juventude em momentos de virada tecnológica. A juventude tem um papel essencial, tendendo a atuar como “ponte” entre o dispositivo e o território, como mediadores das imagens. Essa dimensão aparece também na cultura das comunidades tradicionais, como lembra Edmilson de Almeida Pereira, em fala sobre os aspectos simbólicos e subjetivos da produção de imagens, particularmente entre os devotos de Nossa Senhora do Rosário, mas que podemos estender para as experiências contemporâneas aqui convocadas.

O jovem agora, ao contrário do antigo que guardava algo para não se perder, está sendo o organizador do guardado. O jovem está sendo o arquivador deste tipo de imagem, são experiências muito sutis, muito fluídas, mas para mim são sinalizadoras de mudança de comportamento que vão se tornando ao longo do tempo muito expressivas. Citando um exemplo: da década de 1980 e 1990, quando eu trabalhei em campo, o pesquisador/visitante é quem começava a estruturar o acervo de imagem, porque ele fazia a foto e doava ou não para o devoto da comunidade. A capacidade de começar o acervo não estava com o membro da comunidade, estava com o visitante. (...) Hoje as comunidades têm páginas na internet organizadas e gerenciada pelos jovens, não carecendo mais da minha mediação como visitante como de outro. (PEREIRA, 2021)⁴³

Diante das invisibilidades provocadas pelos meios de comunicação e das lacunas de representação, as comunidades periféricas não necessitam mais de uma “imagem dada”, como nos diz Edmilson, na perspectiva do documentarista que surge com a câmera. O que se coloca em questão é a organização e o debate coletivos sobre as potências da produção imagética em ocupações e comunidades periféricas, sendo o jovem, portanto, um ator essencial nesta mediação, como analisaremos agora a partir das análises dos arranjos cênicos envolvendo as oficinas do MLB e do Caranguejo Tabaires Resiste.

⁴³ Fala durante abertura do XI Colóquio de Cinema, Estética e Política da UFMG, organizado pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência em 2021.

4. ANÁLISE DE ARRANJOS CÊNICOS

Nossos conjuntos cênicos serão chamados de arranjos, propondo um agrupamento de cenas norteadas por um eixo central aglutinador. Nas ciências exatas, por exemplo, arranjos são permutações de elementos em conjuntos particulares em que a ordem faz diferença, logo o arranjo é uma forma de ver a mobilidade possível dentro de um universo específico. Arranjo vem do verbo *arranjar*, que por sua vez deriva do francês antigo *arrangier*, que significa “colocar em ordem de batalha”. É ação, ato de colocar junto, de encontrar uma saída a partir da disposição. Uma forma de ver relações entre relações. A formulação do arranjo constitui o primeiro passo da pesquisa, não seu objetivo final. A ideia é que os arranjos em torno das cenas do corpus nos permitam tecer relações entre as *mise-en-scènes* e *auto mise-en-scènes* da juventude filmada em diferentes territórios em disputa e tensão social. Assim, a própria aproximação, a ideia de *vizinhança*, funciona como operador, ao passo que ela faz ver, em mirada conjunta, relações entre relações, aproximações e distâncias na imagem quando as dispomos juntas.

Ou seja, cada arranjo tem um funcionamento interno, mobilizando cantos, coreografias (no sentido amplo de “marcação” – o que deve ser feito com o corpo durante a cena fílmica), olhares de volta, devires em cena, coletividades, partilhas, registrados em movimentos de câmera e enquadramentos como o *close*. A partir dessas mobilizações, faremos um caminho que permeie os processos fílmicos e adentre a relação entre quem filma e quem é filmado em cada caso (lançando mão, inclusive, da realização de entrevistas com realizadoras e realizadores). Ou seja, a partir da análise das imagens, organizadas em modalidades, buscaremos imbricá-las com os processos de realização.

Os arranjos são constituídos a partir de recorrências que encontramos nas experiências contemporâneas. Em seguida, buscamos compreender como as imagens convocam outros tempos, imagens de diferentes momentos históricos, todas mobilizando juventudes diante da câmera em situações macroestruturais de disputa por moradia, território, dignidade. Inicialmente, propomos um par de arranjos cênicos: a *Corrida* e o *Rosto*. Cada figura funciona como eixo aglutinador e foi estabelecida através de uma análise prévia dos filmes, bem como do desenvolvimento teórico-analítico que cada uma delas requer.

Existe um caminho associativo mais imediato, por exemplo, que permite a ligação dos filmes do MLB a *Couro de Gato*, por sua busca ficcional por verossimilhança, a marcação dos

movimentos dos atores-mirins obedecendo a uma *mise-en-scène* mais clássica: roteiro prévio, com falas preestabelecidas, manutenção da quarta parede e marcação cênica mais ou menos decupada (mais decupada no caso de *Couro de Gato* e menos decupada no caso dos filmes do MLB). Por outro lado, parece-nos que *Lacrimosa* “desemboca” em Caranguejo Tabaiães, pois a câmera se transforma em ator decisivo na posta em cena e na linguagem, guardadas, é claro, as diferenças entre um documentário ensaístico e um videoclipe, ainda que os dois tenham forte ligação com a música. As diferenças entre a presença da música nos dois filmes é, inclusive, reveladora. Em *Lacrimosa*, trata-se da montagem posterior da música homônima de Mozart, algo definido pelos diretores que encontram e filmam os jovens às margens do Tietê. Em *Sem Destruição*, trata-se de uma criação direta da comunidade, da música aos passos da coreografia, que relata o cotidiano dos próprios sujeitos filmados em luta. Uma diferença de perspectiva que irá se desdobrar de diferentes maneiras no decorrer da análise que faremos. Além disso, existe um fora de campo que une as duas experiências. Enquanto a abertura de uma rodovia é o que faz vermos “a cidade de dentro” em *Lacrimosa*, como nos dizem as cartelas iniciais, em Caranguejo Tabaiães é a luta pela não-abertura de uma rodovia (já que o coletivo surge de ameaças de despejos da prefeitura, que pretende construir uma pista no local), que “a cidade de dentro” aparece. Em *Tabaiães*, o processo é como uma força centrífuga, de dentro para fora, em que os jovens têm ao alcance da mão as ferramentas de luta e mobilização, resultando num olhar interno em que a câmera se dispõe aos filmados. Em *Lacrimosa*, o movimento de fora para dentro, centrípeto, e a reação a um olhar externo, funda uma *auto-mise-scène* justamente em função da câmera invasora, que busca os sujeitos da localidade, a partir da avenida recém-aberta.

4.1. Corrida

O primeiro eixo gira em torno de uma das ações das juventudes que mais atravessam as lentes: a corrida. Nas paisagens das ocupações, moradias, comunidades, como veremos, o deslocamento das crianças é a evidência da vida *em movimento* nos territórios ocupados, habitados e, desta forma, vivos.

As crianças correm nas ocupações filmadas. No caso dos filmes do MLB, até mesmo nas produções em que elas não são protagonistas diretas, é comum as vermos passar diante das lentes, como lampejos, sopros de vida. Em *Casa na Marra* (Thiago Fernandes, 2015), que conta a história de uma ocupação em Diadema (SP), após uma série de depoimentos que contextualizam

as lutas urbanas do MLB no local, através das ocupações, e atacando o descaso dos governantes, uma das militantes, creditada como Dona Zezé, tem a fala interrompida por uma corrida de uma das crianças, de relance, ao fundo da cena. Dona Zezé aponta para ela e diz:

eles [os governantes] tem que vir para aqui ver o sofrimento desse povo. Olha aí, um menino desse tamanho aqui na formiga e eles na boa (...) eu quero que todos tenham sua casinha.

Rapidamente, a câmera consegue flagrar o movimento do menino que corre por trás da entrevistada.



FIGURA 35: Frames de depoimentos de Dona Zezé em *Casa na Marra*, na qual a personagem interrompe a entrevista para fazer referência a uma criança que corre por trás dela na ocupação, em Diadema.

Em *Ocupar, resistir, construir* (Edinho Vieira, 2016), a cena escolhida para o momento final do filme traz duas crianças subindo lentamente em uma bicicleta, ao som de *Rap da Felicidade*, que declara em sua conhecida letra, de Cidinho & Doca: “*eu só quero é ser feliz / andar tranquilamente na favela onde nasci*”. A menina⁴⁴ da frente pacientemente espera o garoto de trás se acomodar, enquanto este olha fixamente para a câmera durante a ação. A trilha sonora abaixa e as crianças começam o passeio pelo chão de terra batida da Ocupação Esperança, na Izidora. Ouvimos a paisagem sonora da ocupação, composta por canto de pássaros, pelo ruído dos passos e rodas na terra. A câmera segue o movimento delas, o plano ganha profundidade de campo, ou seja, acompanhando as crianças a imagem ganha perspectiva. Ao mesmo tempo em que os créditos sobem na tela, uma outra criança surge no lado direito do vídeo e corre no mesmo sentido da bicicleta. Esta se dirige até uma pedra no meio da rua, onde sobe e contempla a vista da ocupação. Em *fade* preto, o filme se encerra.

⁴⁴ A jovem em questão será a protagonista de *Papagaio Verde*, alguns anos mais tarde.



FIGURA 36: Cena final de *Ocupar, Resistir, Construir*.

Já em *Casa com Parede* (Dênia Cruz, 2019), que conta a história do assentamento 8 de Março, no Rio Grande do Norte, após um incêndio destruir mais de 50% dos barracos. A história é revelada de forma lúdica sob o ponto de vista de uma criança. Na primeira cena, um caminho que cruza barracos onde não vemos ninguém, nenhum movimento. Subitamente, corre uma criança frente à câmera encarando-a diretamente. Só é possível ver claramente esse olhar direto à câmera com *frames* congelados.



FIGURA 37: Cena Inicial de *Casa com Parede*.

Citamos esses exemplos para fortalecer nossa aposta de que, em muitos filmes de luta do MLB, as crianças aparecem como uma força que solicita investigação. Afinal, em um primeiro momento, devido a sua idade e fragilidade, as crianças e jovens parecem estar fora do epicentro da luta por moradia à qual se dedica o MLB. Entretanto, alguns filmes do movimento, como os citados acima, sugerem que essa juventude tenha um protagonismo na vivência da luta, para além do que poderíamos supor inicialmente – apenas como vítimas passivas ou encarnações de vulnerabilidade. É a presença delas nas imagens que nos oferece evidências disso. Essas aparições surgem através de encenações de si que se desdobram em gestos, atitudes, movimentos recorrentes – entre eles, destacamos a corrida.

Em relação às cenas até agora citadas, não sabemos exatamente de onde nem para onde as meninas e os meninos correm. A presença das crianças, que correm de relance frente à câmera, é

apenas uma fagulha momentânea, mas, como um rastro, ela indica a importância desses sujeitos nesses espaços e, mais precisamente, nos filmes produzidos em contexto de luta por moradia. Nas produções consideradas *corpus* da pesquisa, a perspectiva das crianças ganha protagonismo. Trata-se de filmes produzidos em processos de oficinas audiovisuais, que inserem a dimensão coletiva na produção das obras. O que requer que nos voltemos não apenas para a análise das imagens, mas para a consideração do contexto de produção, incluído o encontro entre a equipe do filme/oficina e as crianças filmadas - o que será trazido em entrevistas convocadas ao longo do texto. Entendemos essa corrida não como simples acaso, mas como gesto de encenação de si frente à câmera – seja na corrida previamente roteirizada, ou naquelas “espontâneas”, que aparecem de forma inesperada.

4.1.2 A corrida abre a cena

Adentrando diretamente o *corpus* de análise da pesquisa, percebemos a reincidência de crianças correndo em espaços previamente vazios, tendencialmente nas “aberturas” ou primeiras cenas dos filmes. No prólogo de *Aniversário e Castigo* - que intercala um clipe com panorâmicas da ocupação e cenas cotidianas do morro - duas crianças subitamente correm diante da câmera com olhar voltado para as lentes (Figura 38), num plano veloz muito parecido com o início de *Casa com Parede*, já mencionado. Se em *Ocupar, resistir, construir*, a câmera, em um movimento ágil, vai buscar a corrida da criança durante o depoimento de Dona Zezé, intercalando a ação com demandas concretas da Ocupação Izidora, em *Aniversário e Castigo* as crianças tomaram conta do roteiro. Ainda aos 1m06s, antecipando o ponto de vista que irá reger a narrativa (que se dá a partir de seus movimentos), a corrida inicial das crianças que descem o morro desemboca em um grupo maior de meninos que, com o rosto voltado para o céu, empinam pipas. Já na segunda cena de *Papagaio Verde*, aos 1m07s, uma criança surge do fundo da rua para indagar à colega sobre um torneio de pipas. Neste momento, outras três crianças surgem do contracampo, correndo no sentido oposto, sendo necessário inclusive que elas desviem levemente a rota para evitar o choque. *Palmilha* (2018) também traz, logo no primeiro plano, uma criança que corre subindo o morro. Na terceira cena, a menina protagonista, em busca de uma palmilha para que sua amiga Gabi possa jogar futebol, corre ladeira abaixo pela ocupação (Figura 39). Segue-se na mesma dinâmica: do espaço vazio, surge a criança que corre e dá movimento à cena.

Desta vez, sabemos ou saberemos ao longo do filme os desejos das personagens a partir de suas expressões e encenações.

Essa estratégia recorre não só nos filmes do MLB/MG, produzidos no mesmo contexto de oficinas, mas também na comunidade Caranguejo Tabaiars (Recife/PE). Logo após os créditos iniciais, *Tabaiars* se inicia com a imagem das moradias cortadas por um beco vazio, onde o único movimento é o do vento que balança as roupas no varal. Do final deste beco previamente vazio, surgem as crianças correndo (Figura 40).



FIGURA 38: Prólogo de *Aniversário e Castigo*.



FIGURA 39: Cenas iniciais de *Papagaio Verde* e *Palmilha*, que são marcadas por corridas das crianças.



FIGURA 40: Cena inicial de *Tabaiaries*, em que as crianças correm vindas do fundo do beco.

Portanto, os filmes recorrem com frequência à corrida das crianças em cena como um dos primeiros movimentos de seus roteiros. Elas irrompem e quebram com o vazio do cenário das paisagens e ocupações. A corrida é o que “abre”, tanto no sentido formal, como no uso desse gesto como uma forma de “abrir” cada filme para a vida na ocupação, que não é estanque, mas pulsa e se movimenta a todo momento. Ou seja, antes vemos paisagens sem presença, para que então os sujeitos, em suas corridas, irrompam na tela, abrindo a imobilidade da imagem “vazia” através de suas corridas. Nesses casos, a corrida inaugura um modo de aparição em cena. Essa recorrência não se fecha em si, já que a corrida é o que possibilita a construção dos arranjos cênicos, os agrupamentos que analisaremos. A corrida representa o *vir à cena inicial*, em que o *antes* é território vazio de presenças humanas diretas, encaminhando-se para um *depois* em que este mesmo território está ocupado e em movimento.

Em *A Rua é Pública*, também na cena inicial, o garoto protagonista vem à cena do fundo da ladeira carregando uma bola nos braços. Nas cenas seguintes, o garoto se juntará aos colegas na busca por um terreno adequado para que possam jogar futebol. A primeira cena de *Palmilha* traz uma criança subindo o morro da ocupação; ao acompanhá-la, o plano nos dá uma visão panorâmica da paisagem do lugar. Por outro lado, nas cenas iniciais de *Couro de Gato*, vemos as crianças se preparando para mais um dia no morro, carregando toneis d’água ou preparando o amendoim que será vendido na “cidade”. Uma delas também aparece em cena vinda do fundo de uma ladeira (Figura 38). Ao invés da bola, latas d’água, ao invés da palmilha, porções de amendoim a serem vendidos na “cidade”, que vemos do alto do morro. Se nos filmes antes mencionados as crianças correm para chamar os colegas para jogar bola, empinar pipa, ajudar o amigo a sair do castigo ou a amiga a achar uma palmilha, aqui elas se preparam para mais um longo dia de trabalho.





FIGURA 41: Cenas iniciais de Couro de Gato, Palmilha e A Rua é Pública.

Analisando essas cenas em conjunto, percebemos um *vir à cena* pautado por uma relação com a cidade permeada de tensões. Nestas, fica evidente a disputa entre o que pode ser entendido como *cidade*, a partir da construção do espaço da ocupação⁴⁵; as pessoas lutam para que o lugar onde moram também seja concebido como tal e, conseqüentemente, tenham acesso a direitos básicos e dignidade. Assim, percebe-se uma batalha que se dá na ordem do visível, pela imagem dos filmes, visando a uma alteração do sensível que, *a priori*, acontece em duas frentes, variando em cada caso: a frente *interna*, em que a feitura do filme atua como dispositivo de afirmação das sensibilidades das crianças periféricas no espaço urbano; e uma frente *externa*, que atua sobre o senso comum, para deslocar o olhar do público externo que assiste aos filmes, afetando sua percepção de diferentes vivências urbanas atravessadas por conflitos sociais. A frente *interna* aparece com maior intensidade nas experiências contemporâneas que engendram os filmes, ligados a lutas diretas e concretas, mas que não ignoram a importância da circulação dessas imagens para um público externo e mais amplo. O próprio *A Rua é Pública* teve ampla circulação em festivais dentro e fora do Brasil, e um grande número de visualizações na internet. Já a frente *externa* parece ter mais destaques nos filmes antigos, já que se trata de iniciativas que partiram de cineastas estrangeiros às comunidades, debruçados sobre essa experiência de encontro, e utilizando-se da estrutura fílmica para denunciar as condições socioeconômicas precárias e as contradições sociais, em uma perspectiva marcadamente nacionalista.

Em *Couro de Gato*, a cidade é o lugar da exploração, da demarcação rígida de classes, que não se compadece de estender suas contradições até as crianças, figuras da inocência e marcadas pelo subdesenvolvimento. Nos filmes do MLB ou do Coletivo Caranguejo Tabaiães, a cidade também é um lugar de injustiças, mas que se move com a luta ativa por desejos e direitos,

⁴⁵ Vale ressaltar que, em *A Rua é Pública*, a ocupação Eliana Silva I está num estágio inicial, em que as casas de alvenaria estão sendo construídas e as ruas abertas.

com a busca ávida pela construção do destino, como numa corrida. Nos dois planos acima, ambos de cenas inaugurais dos respectivos filmes, também vemos a paisagem por um ângulo parecido, em que a criança corre de frente a uma subida de morro; o chão de terra batida e até a presença da vegetação se assemelham; ao fundo, a cidade, mas não a mesma cidade. Em *Couro de Gato*, a cidade que vemos é a da classe média, onde as crianças tem que se exporem todos os dias para ganhar a vida. Em *A Rua é Pública*, a paisagem urbana que vemos ao fundo da fumaça é a da própria ocupação. No primeiro, a cidade é o que acirra e explicita a opressão e a desigualdade social; no segundo, trata-se da cidade que luta para ser vista e entendida como cidade.

4.1.3 Correr e Crescer

É importante ressaltar algumas dimensões plásticas desse *devir em cena* no trabalho de câmera, quando se enfatiza a corrida dos jovens. A auto colocação em cena muitas vezes incide objetivamente na narrativa fílmica, trazendo consequências que podem ser lidas como evidências ou chaves para compreender a natureza dessas auto encenações. Uma das decorrências vem do ato de vir até a câmera, e com isso, do ponto de vista óptico, o sujeito “cresce” no quadro. Isso acontece em *A Rua é Pública* em dois momentos. Primeiro, quando as crianças estão buscando um local onde possam jogar bola na Ocupação Eliana Silva; um deles se dirige às ferragens da estrutura de uma futura casa, a câmera filma a ação por trás das barras de ferro - que serão posteriormente reinventadas como “traves”. Temos a impressão de que ela “cresce” no quadro (Figura 39).

Esse efeito é comum, mas buscamos a força do procedimento justamente em seu caráter ordinário. Fazemos uma associação entre esse momento e outro de um trabalho canônico do *Nuevo Cine Latino*, *Tiré Dié* (1960), importantíssimo filme dessa corrente, que tematiza justamente a condição de crianças moradoras da periferia de Santa Fé, na Argentina, que *correm* nos trilhos do trem em busca de trocados atirados pelas janelas dos vagões – a corrida de crianças em situação precária de moradia tem também importância central. O filme foi um dos primeiros produzidos pelo Instituto de Cinematografia de Santa Fé⁴⁶, coordenado por Fernando Birri, que

⁴⁶ O funcionamento do Instituto teve início em 1957 com 104 alunos inscritos na série preparatória (introdução sobre problemas estéticos, morais, sociais e técnicos do documentário). Em 1960, 269 foram aprovados para o Instituto. É considerado a primeira escola de cinema da América Latina. A partir de 1960, o Instituto começa a sofrer boicote e

acabara de voltar de estudos no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma⁴⁷, onde teve intenso contato com o Neorealismo Italiano. A experiência da escola de Santa Fé reuniu jovens estudantes e interessados na arte cinematográfica de cunho social, provocados a lançar um olhar *realista* para a América Latina. Um projeto de cinema que saísse dos grandes estúdios e buscasse pessoas ordinárias, em busca de uma Argentina autêntica, plural e democrática. A produção de *Tiré Dié* começou ainda em 1958, com as chamadas “*pesquisas documentales*”⁴⁸. Os alunos do Instituto foram buscar pessoas e histórias nas regiões periféricas da cidade de Santa Fé, chegando ao cenário de *Tiré Dié*. Na estação de trem localizada nos alagados periféricos do município, crianças ganham a vida correndo atrás dos vagões, clamando para que os passageiros lancem moedas (“*atirem dez*”) de esmola. O filme se faz através das corridas das crianças entre as linhas do trem e as moradias precárias, lançando um olhar detido sobre estes a quem a classe média não destina muito mais do que uma compaixão passageira. Um deslocamento da periferia para o centro que se materializa na narrativa e plasticidade cênica, através das auto encenações destes garotos e garotas que se dispõem para a câmera. Os povos invisibilizados ganham protagonismo, assim, através de uma câmera disposta a sair dos grandes estúdios e adentrar em problemáticas próximas, imediatas, mas que revelam conflitos sociais estruturais em suas respectivas realidades. A partir de seu devir em cena, uma ponte se coloca entre este “clássico inicial” do *Nuevo Cine Latino* e as experiências dos coletivos de mídia que aqui trazemos. Debaxo dos trilhos, alguns garotos de *Tiré Dié* também buscam a câmera e experimentam esse *crecer em cena* (Figura 39). Se no *crecer em cena* de *A Rua é Pública*, o garoto corre para a câmera para transformar ferragens de futuras casas em traves, em *Tiré Dié*, as barras de ferro são as linhas do trem, que projetam suas sombras no rosto do garoto que tira seu sustento delas.

censura. Em 1962, o governo do presidente Fernando Guido proíbe e ordena o sequestro do filme *Os 40 quartos*, segunda pesquisa social filmada pelo Grupo de Santa Fé. Posteriormente, Birri se exila no Brasil (LIMA, 2017).

⁴⁷ No centro experimental, Birri aprendeu que o cinema “era para muitos, feito por muitos, arte do diálogo, da discussão, da comunicação, da realização em grupos, por equipes, de sincera, fervorosa e persistente colaboração” (BIRRI *apud* ARAUJO, 2017, p. 26).

⁴⁸ “É isso que se passa com *Tiré Dié*, por isso é um filme-escola, é um feito para que essas quase 100 pessoas que o fazem aprendam a fazer cinema. Façam cinema pela primeira vez em sua vida. Por isso, ao lado de ser um filme-escola, é também um filme coletivo. É essa outra das minhas ideias fixas, de minhas obsessões - o cinema como arte coletiva” (BIRRI, 2006).

Depois, já se equilibrando em cima da ferrovia, num movimento ainda mais marcado que o anterior (pois agora a câmera se fixa ao nível do chão), o jovem *crece* mais ainda no quadro quando corre em direção à câmera (Figura 39). Uma *auto-mise-en-scène* marcada por um *crecer em cena* que materializa um projeto comum do *Nuevo Cine* e dos filmes do MLB: fazer aparecer sujeitos periféricos invisibilizados, trazendo-os para o centro do quadro. Algo semelhante ocorre algumas cenas depois, quando os meninos finalmente acham um local propício para jogar futebol, e um deles vem até onde está posicionada a câmera para fazer a marcação da barra com os próprios pés. O menino vestido de amarelo “*crece*” no quadro à medida que corre em direção a câmera (Figura 42).





FIGURA 42: Crescer no quadro em *Tiré Dié* e *A Rua é Pública*.

A *auto mise-en-scène* corresponde a uma busca desses sujeitos pela câmera. No caso de *A Rua é Pública*, através da corrida que culmina num modo de aparição em cena não como extensão de um ambiente hostil, que os projeta e determina, mas dentro de uma lógica de resposta a essas condições e contradições, e a partir de suas próprias agências inventivas: a ferragem, as sandálias e as garrafas *pet* viram a trave, a rua vira espaço de lazer. O filme não é só testemunha, mas provoca a inventividade das crianças, que, em suas brincadeiras, gestos mínimos, como o uso das ferragens da construção de uma casa como traves, “reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas, presencialmente, e apenas para elas”, como diz Benjamin (2013). O autor destaca a atividade de manipulação inventiva das crianças, criando um pequeno mundo dentro de um mundo mais amplo, sendo particularmente importante a atenção para as regras do “pequeno mundo”:

É estultícia pôr-se a meditar profundamente, pedantemente, sobre o fabrico de objetos – material didático, brinquedos ou livros – destinados às crianças. Desde o Iluminismo que essa é uma das mais rançosas especulações dos pedagogos. A psicologia, que os cega, impede-os de ver como a terra está cheia dos mais incomparáveis objetos de atenção e de exercício infantis. E dos mais adequados. As crianças gostam muito particularmente de procurar aqueles lugares de trabalho onde visivelmente se manipulam coisas. *Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos desperdícios que ficam do trabalho da construção, da jardinagem ou das tarefas domésticas, da costura ou da marcenaria. Nesses desperdícios reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas, precisamente e apenas para elas.* Com eles, não imitam as obras dos adultos, antes criam novas e súbitas relações entre materiais de tipos muito diversos, por meio daquilo que, brincando, com eles constroem. Com isso, as crianças criam elas mesmas o seu mundo de coisas, um pequeno mundo dentro do grande. Não se devem perder de vista as regras desse pequeno mundo das coisas quando se pretende criar especificamente para crianças sem deixarmos que a nossa atividade, com tudo aquilo que são os seus requisitos e instrumentos próprios, encontre o caminho que leva a elas, e só esse. (BENJAMIN, 2013, p.11, *grifos nossos*)

A Rua é Pública também registra um espaço em transformação: um certo mover da história, ao retratar o episódio envolvendo os meninos quando a Eliana Silva abria suas primeiras

ruas. É um momento de intenso diálogo e debate na comunidade em direção à construção coletiva do espaço, que reverbera na narrativa das crianças, como afirma Edinho Vieira em entrevista:

Em *A Rua é Pública* era o começo da ocupação Eliana Silva, então as ruas ainda estavam sendo abertas, as casas estão muito no início. Tem muita assembleia, muita mobilização, muita manifestação, muita resistência. As crianças enxergam muito isso também e acabam reproduzindo essas coisas que elas vão enxergando. Aqui na [Ocupação] Carolina, no começo, as crianças brincavam muito de fazer assembleia, por exemplo. As crianças se reuniam para fazer a assembleia delas também. Tinha muito dessas questões. (VIERA, 2022)

O gesto de fincar as ferragens no solo para fundar o campo e dar fim às discussões de “se a bola entrou ou não” em muito se assemelha com o gesto de fincar as estruturas de uma ocupação urbana. Ao ver este filme, Aiano Bemfica se atenta para como as traves e as barracas são montadas do mesmo jeito: “Eu filmando a ocupação fiz vários planos parecidos com aqueles” (2022).

Mais que uma tradução da vivência das crianças no espaço social, o filme *se faz* vivência. O que está presente no próprio método de filmagem adotado por Anderson Lima nas oficinas. Como antes mencionado, *A Rua é Pública* nasceu de uma tentativa frustrada de se fazer um filme maior sobre a Ocupação Eliana Silva; dada a complexidade das experiências na ocupação, o diretor optou por fazer um trabalho envolvendo as crianças moradoras, a partir de uma observação feita na visita à comunidade: as frequentes discussões envolvendo as “barrinhas” de futebol. Em entrevista, Anderson conta sobre o processo de abordagem e o método de gravação que resultou no filme. Vale ressaltar que as crianças só aceitaram participar do filme porque representariam a si mesmas, o que tornava o processo “mais fácil”⁴⁹, segundo elas. Ou seja, a proposta de interpretar a si próprio faz do cinema um lugar possível de atuação e produção cultural.

Eu cheguei para os meninos e disse: “Eu queria entender porque vocês estão com essa estaca aqui, ontem à tarde vocês estavam com uma garrafa pet cheia de água, e ontem de manhã vocês estavam com chinelo”. Os meninos disseram que era só disputa de pênalti no começo, e não estava dando certo porque todo terreno inclinado não dá para jogar

⁴⁹ Em entrevista, Anderson Lima conta que percebeu uma inusitada diferença entre o trabalho com meninos e com meninas: “Quando elas interpretam a si mesmas, elas se sentem muito bem e se sentem mais seguras. Mas percebo que as meninas gostariam sempre de ser outra pessoa, já o menino gosta de ser ele mesmo. Todas as vezes os meninos dizem que querem se chamar pelo próprio nome, já as meninas preferem ser chamadas por outros nomes, geralmente por uma parente, uma amiga próxima” (2022).

bola. A única rua que dava tinha um trator parado aqui desde domingo. Eu interrompi e disse: “A partir de agora vocês vão me contar essa mesma história só que teatralizando, então invés de vocês me contarem o que aconteceu, vamos contar como se estivesse acontecendo e eu vou ter um combinado com vocês. Vocês nunca olhem para a câmera. E aí vocês vão me contando o que aconteceu fazendo igual ao dia que aconteceu no momento que aconteceu”. Rapaz eu comecei a filmar 10 horas da manhã e terminei 17 e 30 da tarde. Sem roteiro nem nada. Eu nem sabia que ia fazer esse filme. (LIMA, 2022)

Ou seja, Anderson não sabia o que aconteceria e o roteiro foi montado na hora, a partir das situações que surgiram. Não é apenas na cena em que as traves são montadas que parece haver uma emulação entre a forma de vida da ocupação e o brincar das crianças. Bemfica aponta que ferramentas de mobilização mais amplas permeiam a história do filme:

Uma ferramenta muito importante para a ocupação urbana, quando você vai levantar as famílias que moram de aluguel, de favor, que estão em moradia precária, é você passar nos bairros de porta em porta, conversando com as pessoas e marcando a reunião. E é isso que eles fazem para ir jogar bola. Começam de dois e vão aumentando. Quando você vai ver em *Zaga de Bonecas*, o que que acontece no início da ocupação quando vai ter assembleia, como se marca assembleia? Megafone na mão e você vai andando pela ocupação convocando a assembleia. É o que que a Gabi faz em *Zaga de Bonecas* para juntar as meninas e criar uma estratégia para poder jogar bola: sai de megafone no território. As próprias ferramentas de mobilização do movimento são as ferramentas acionadas. O que os adultos fazem quando você tem uma família que está passando necessidade e está sem alimento em casa? Você faz uma vaquinha entre os amigos para comprar uma cesta, por exemplo. É o que as crianças fazem em *Palmilha*, quando precisam de uma palmilha para Kamile. (BEMFICA, 2022)

A feitura do filme em contextos de luta social se torna meio para emergência das inventividades juvenis, ao mesmo tempo as estimulando e revelando; tais posturas se tornam chaves para a compreensão dos conflitos sociais por diferentes perspectivas, a partir do que as crianças fazem com as “sobras” desse cenário tão revelador. A juventude se lança, busca a câmera como forma de afirmação de uma narrativa autônoma e combativa de si. Em *Sem Destruição*, em formato de videoclipe, os corpos da juventude também se movimentam em busca da câmera. Aqui, não uma busca norteadada pelo encontro crítico, como em *Lacrimosa*, mas uma *auto-mise-en-scène* meticulosamente planejada. Os jovens vêm ao encontro da câmera, e com isso crescem no quadro, pelos becos da comunidade, declarando diante das lentes um discurso crítico de afirmação. Letra cantada no momento da Figura 40: “*Sou do Caranguejo, prazer, satisfação / Aqui é minha favela e vou fazer revolução / Sem essa de promessa, comigo não rola não / Aqui na comunidade não falhamos na missão*”. Essa vinda à câmera partindo do fundo do beco, buscando e se aproximando da câmera, se repete outras vezes na coreografia do clipe de forma ainda mais marcada. É como se houvesse uma afirmação de que esses sujeitos não são

elementos que apenas compõem o quadro/território, mas que esse território lhes pertence. Pertencimento reafirmado várias vezes na letra do *bregafunk*, e que aparece plasticamente na estética do vídeo e na *auto-mise-en-scène* destes jovens. Em *Sem Destruição*, é na relação com a câmera que isso fica manifesto, precisamente na forma de *vinda à cena* destes jovens.



FIGURA 43: Jovens que vem ao encontro da câmera em *Sem Destruição*.

No caso do Coletivo Caranguejo Tabaiães, esse movimento de corrida frontal aproximativa não ocorre unicamente na linguagem do videoclipe. Na outra produção analisada, *Tabaiães*, os moradores encenam eles mesmos um confronto com a polícia, misturando elementos do documentário e da ficção. Ao final do filme, em reação às opressões da polícia, que no roteiro do filme proíbe as manifestações culturais e ameaça despejar a comunidade, os moradores, em sua maioria mulheres e crianças, se juntam carregando faixa e cartazes e entoando “Sem Destruição”. Os moradores, como no videoclipe *Sem Destruição*, *vem à cena* do fundo do beco, correndo em direção à câmera, e novamente crescendo no quadro, rompendo, inclusive, a estabilidade do enquadramento. Diferente dos outros filmes em que esse efeito acontece, aqui a corrida em direção à câmera não é montada ininterruptamente. Enquanto a população vem do

fundo do beco, vemos, de forma intercalada, dois jovens que declamam poesias de frente para um grupo de crianças.

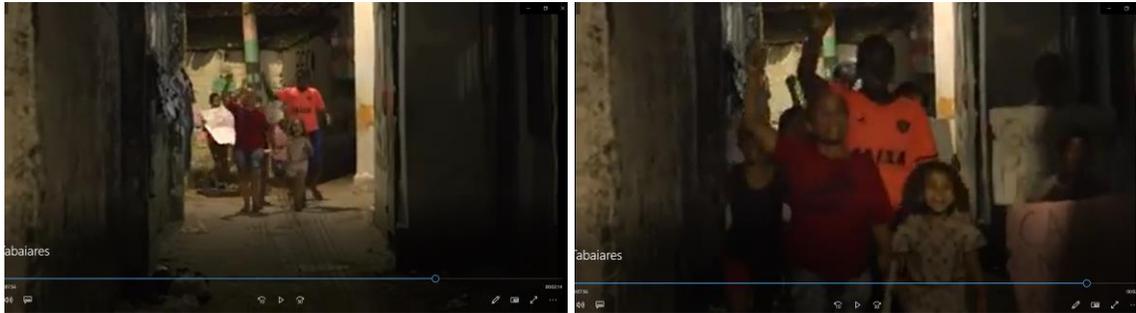


FIGURA 44: Vinda à cena pelos becos de Caranguejo em *Tabaiaries*.

O que está em jogo nesses movimentos, portanto, é uma *busca pela câmera* que se dá com o corpo através da corrida. Ainda em *Tabaiaries*, quando a locução em *off* contextualiza a história da ocupação do local pela comunidade, a câmera faz um movimento panorâmico pelo canal que corta as moradias: uma criança acompanha o movimento da câmera, insistindo em se postar diante das lentes, buscando se posicionar no campo filmado. Outros momentos que podemos destacar, voltando aos filmes do MLB, se dão em *Aniversário e Castigo*, quando as crianças correm para se reunir debaixo da árvore para bolar o plano de fuga de Lucas - que será analisado em breve. As crianças vêm do fora de campo para compor o quadro, buscando essa presença conjunta diante do dispositivo. No começo de *Palmilha*, a menina protagonista procura uma palmilha para emprestar para a amiga; vemos uma sequência em que ela corre pelas paisagens da ocupação, movimentando-se em direção à câmera; portanto, o aparecimento da personagem diante da paisagem dá a impressão de que ela “busca” a câmera.



FIGURA 45: Cena de *Tabaiaries* em que a câmera faz uma panorâmica pelo córrego da ocupação e uma menina “segue” o movimento da câmera.



FIGURA 46: Cenas de *Aniversário e Castigo* e *Palmilha*, em que as crianças vem de fora da cena buscando a câmera pelas ruas da ocupação Izidora.

4.1.4 A fuga, a camuflagem e a “arte do salto”

A criança que corre tanto para *vir à cena* como para *sair de cena* é uma modulação importante que, como vimos, marca uma encenação afirmativa de si frente à câmera, em que estes sujeitos *buscam* ativamente o dispositivo. Desse processo decorrem consequências estéticas, a exemplo do “crescimento” que esses corpos tem no quadro, que enfatiza o protagonismo destes em relação à comunidade/território filmado, numa negação da relação linear de causa/efeito projetante entre o espaço e a juventude.

A câmera também pode representar um corpo estranho, um olhar externo. A presença da câmera é o que diz “algo/alguém de fora me olha”. Quando meu olhar se volta para mim, através do olhar do outro, eu me torno objeto. Esse retorno me coloca em cena, configurando o que podemos chamar de *auto-mise-en-scène* e que ocorre, portanto, por meio de uma suspensão reflexiva, em que se olha para si à medida que se é olhado por outro.

Aquele que eu filmo me olha. O que ele olha ao me olhar é meu olhar para ele. Olhando meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis de minha *mise-en-scène*, ele me devolve no seu olhar o eco do meu, retorna minha *mise-en-scène* como repercutiu nele. Não existe *mise-en-scène* que não seja modificada pelo sujeito colocado em cena. (COMOLLI, p. 82)

Está em jogo uma *captura* da imagem de si. E contra a captura, a fuga. Por isso, em muitos casos, como analisaremos agora, as crianças *fogem* da câmera. Essa fuga acontece tanto de modo imprevisto, como quando as crianças, assustadas, estranham o documentarista invasor, como no caso de *Lacrimosa*; como quando a fuga da câmera é fruto de uma roteirização prévia, como acontece em alguns filmes do MLB, em *Couro de Gato* e *Tabaiaries*.

Costumamos ver a fuga pela ótica da derrota. Mas o ato de esquivar-se do controle é também uma forma de fundar novos horizontes, de criar e habitar cenários. Em *Aniversário e Castigo*, as crianças armam um plano de fuga para que Lucas, que está de castigo por não ajudar sua mãe nas tarefas domésticas, possa comemorar o aniversário com os amigos. Após armar o plano coletivamente debaixo da árvore, as crianças correm para colocá-lo em prática o quanto antes. A corrida como gesto de fuga parece ter presença marcante não só nesse filme, mas em outras produções centradas nas crianças, como veremos no curso da análise, convocando outros tempos e imagens.



FIGURA 47: Cena de *Aniversário e Castigo* em que as crianças correm para pôr em prática a fuga de Lucas.

Falamos de sujeitos com vivências profundamente atravessadas pelo processo colonialista. Ao comentar sobre esse processo, ainda que no contexto africano, Frantz Fanon diz que o colonizado vive uma “violência inerente ao sistema” e um estado de “tensão permanente”. O sonho seria o lugar da sublimação desta tensão: “São sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos. Sonho que salto, que nado, que *corro* (grifo nosso), que pulo. Sonho que rio às gargalhadas (...). Durante a colonização, o colonizado não deixa de se libertar entre as nove da noite e as seis da manhã” (2005). Dénètem Touma Bona (2021), em seu artigo *A arte da fuga*, analisa historicamente a importância do gesto de fuga dos escravizados no mundo colonial das

Américas, trazendo noções importantes sobre as efetividades poéticas da fuga. Para o autor, a fuga é fazer vaziar o real, pois “abre no cinza do cotidiano o arco-íris do possível”:

A noção de fuga conduz essencialmente a duas coisas: 1) à ideia de covardia, de uma recusa da ação; 2) à ideia de uma simples reação, de um instinto “animal” de sobrevivência em vistas de um perigo iminente ou de uma violência sofrida. Em ambos os casos, a fuga sempre aparece como fenômeno passivo e secundário. Por meio de suas referências musicais, a noção de “fuga” dá mais conta da dimensão criadora das “linhas de fuga” (...) Fugir não é ser posto para correr, mas, ao contrário, fazer vaziar o real e operar as variações sem fim para frear toda captura. A fuga é fuga criativa. Com sua primeira aparição na língua francesa no século XIV para designar certos tipos de polifonia, o termo “fuga” enfatiza a voz perseguida e evoca, por analogia, a fuga da caça frente ao caçador. Mas, antes de assumir o nome “fuga”, esse tipo de composição era chamado na Idade Média de “chace”, sendo a ênfase posta então na voz que persegue. A passagem de um termo para o outro exprime, portanto, uma mudança de perspectiva, mas também a reversibilidade dos papéis de presa e caçador. (TOUAM BONA, 2021)

Voltando à sequência de *Aniversário e Castigo*, algumas crianças vão até a casa de Lucas para que ele possa pular a janela e fugir com os amigos para a comemoração do aniversário. Antes da corrida de fuga, os colegas incitam Lucas a saltar da janela, “Pula, pula, pula, vai logo!”, dizem. O salto de Lucas é, portanto, o instante decisivo que prepara a corrida, em que a fuga é posta em prática. Em *Couro de Gato*, em montagem paralela, quatro crianças buscam gatos, usados para a confecção de tamborins, em locais diferentes do Rio de Janeiro. Primeiro, elas se camuflam, se escondem debaixo da mesa do restaurante, atrás de uma mansão e ao lado da lata de lixo em um parque público. O instante decisivo que caracteriza o momento do furto dos gatos também é marcado por um salto, filmado com ênfase pela câmera, que acompanha detalhadamente cada movimento do pulo. A partir daí, há a famosa sequência da perseguição do filme de Joaquim Pedro de Andrade, apresentada com elementos do cinema de ação, em que as crianças correm, valendo-se de sua esquiva e conhecimento do território para driblar a polícia.



FIGURA 48: O salto é o que antecipa o plano de fuga de Lucas e a fuga dos meninos em *Couro de Gato*.

Nessa associação, portanto, o salto é o instante em suspensão que antecede a fuga. Mondzain (2016), ao analisar os estados de sideração e experiência estética no contemporâneo, vê na “arte do salto” um gesto de especial importância como ponto de ruptura, pelo risco e suspense. Segundo a autora, a sideração carrega uma ambiguidade. Por um lado, é usada pelas grandes indústrias do espetáculo para consolidar um estado de alerta permanente – designados de *zapping mental* e *teatralização do apocalipse*, pois sem a sideração “tudo é tédio” e devemos “*correr para permanecer no mesmo lugar*”. Essa última analogia vem da obra *Alice através do espelho*, em que a rainha diz à protagonista: “aqui tudo acontece tão rápido, que você precisa correr o mais rápido que puder para *permanecer no lugar*” (grifos nossos). Posteriormente, Alice corre até perder o fôlego. Por outro lado, a sideração é o afeto inevitável de todo pensamento, responsável também por estados de suspensão que antecedem a ruptura das repetições e dos padrões impostos.

Arte do salto, aquele que é preciso realizar quando nos arriscamos, quando resistimos à repetição ou nos colocamos em perigo para transformar um estado da matéria ou um estado do mundo. Quando para nós tudo se reduziu a querermos ou devermos nos sobressaltar, é mais um espaço de terror que se instala onde queremos ver tudo explodir, já que não podemos explodir. Os sobressaltos contínuos das comoções subjetivas das sobre-intensidades distribuídas oferecem uma espécie de imagem epiléptica da própria sociedade. Entretanto, toda criação exige uma arte do salto, uma ruptura das repetições, uma experiência arriscada do suspense. (MONDZAIN, 2016, p.6)

A corrida se contrapõe à *apatia* (ausência de afeto), materializa o rompimento com a *ataraxia* (ausência de mobilidade) e com a *anestesia* (ausência de sensação). Mondzain faz uma correlação entre a lógica do salto/sobressalto e o próprio pensamento filosófico, em que o ato de nunca aceitar nada como evidente e nunca consentir de antemão com um pressuposto são afetos fundadores. Assim como a corrida, o pensamento é movimento e sensação. Assim como a corrida, o pensamento tem uma natureza exclamativa, “não passa de uma surpresa, essa arte do salto no questionamento, o perigo do desconhecido, mas, sobretudo, na ruptura de toda continuidade assegurada, de toda segurança repetitiva” (p. 11). O salto/sobressalto é o que dá o sentido filosófico ao sentimento da sideração/espanto. A autora usa da alegoria do “primeiro grito da criança” para exemplificar a relação simbiótica entre pensamento, palavra e afeto.

Em suma, a sideração é o afeto inevitável de todo pensamento que enfrenta a existência de uma exterioridade, de um fora inevitavelmente perturbador. *Se a criança que vem ao mundo respira o ar deste mundo, é com o espanto apavorado de seu primeiro grito,*

grito que lhe dá fôlego, fôlego que lhe dará palavra, palavra que só encontrará seu lugar entre corpos afetados pela estranheza ao mesmo tempo irreduzível e familiar de um lado de fora sideral e siderante. (*grifo nosso*, MONDZAIN, 2016, p. 14)

Em *Lacrimosa*, existe um duplo movimento das crianças com relação à câmera. Por um lado, algumas buscam a câmera, vem até ela, em conjunto encaram esse corpo estranho invasor em estado semelhante ao *afeto fundador* da *sideração*, descrito por Mondzain. Logo no começo da segunda parte, quando a câmera desce do carro e se lança às crianças, elas ficam paralisadas encarando a câmera. Já outros garotos fogem. Trata-se da única presença manifesta da corrida no filme de Raulino e Alkalay. Correm para longe dessa câmera em busca de um lugar seguro, como o alto dos morros encontrado em *Couro de Gato*, um lugar em que sua imagem esteja a salvo. Ainda que as crianças não saibam bem o que significa serem filmadas, suas implicações, elas sabem que estão sendo vistas e que, ao serem olhadas, são convocadas a se postarem, se expressarem, o que pode coagir, incitando a recusa de se postar e serem filmadas, sendo a fuga, inclusive, uma dessas posturas possíveis. Na sequência abaixo, as crianças, ao perceberem que estão sendo filmadas, fogem em direção aos seus barracos. Uma delas olha para trás algumas vezes e percebe que a câmera insiste em persegui-la, buscando sua imagem, ora pelo movimento físico de quem segura o aparato, ora com o movimento óptico de *zoom*, quando a perseguição física já não é possível. Importante ressaltar que se trata de modulações de fuga distintas. Enquanto em *Lacrimosa* o invasor perseguidor é o próprio cineasta, em *Couro de Gato* há uma fuga encenada, estimulada por personagens perseguidores “de fora” (a polícia, os burgueses).



FIGURA 49: Frames de cena de *Lacrimosa* na qual as crianças fogem da câmera invasora.

Em *Aniversário e Castigo*, o salto seguido da corrida é o elemento para colocação em prática do plano para comemorar o aniversário de Lucas; em *Couro de Gato*, o salto é o gatilho para a sequência de montagem paralela das fugas das crianças da burguesia e da polícia. Ao se esquivar e subir o morro, as crianças de *Couro de Gato* encontram o espaço/território seguro. Ou seja, há uma tensão entre os espaços urbanos e os sujeitos. No restaurante, a criança tem que se

esconder debaixo das mesas, a rua é o lugar da fuga, o jardim é o lugar da vigília da polícia. Mas a polícia não pode subir o morro⁵⁰. A marcação urbana fica bem delimitada: nas zonas centrais, as crianças expõem seus corpos à vulnerabilidade em busca de trabalho e dinheiro para se manter; no alto dos morros, fundam seus territórios em segurança. O que se reforça nas cenas posteriores à perseguição, em que vemos paisagens “vazias” dos morros, em câmera baixa, com trilhas e degraus que trazem um ponto de fuga bem marcado. O espaço que a classe média teme é a segurança das populações periféricas. Consequências de uma sociedade com desigualdade de classes acentuada. Próximas fisicamente, ao mesmo tempo um abismo social as separa.



FIGURA 50: Após a cena da perseguição em *Couro de Gato*, vemos planos “vazios” das ocupações cariocas retratados a partir de um ponto de fuga.

Do ambiente vazio do morro do Cantagalo à comunidade de Caranguejo Tabaiães e à ocupação Vitória. Se a perseguição de *Couro de Gato* se encerra com a sequência das paisagens do morro vazias, *Tabaiães* se inicia com um plano da comunidade também vazio, mas de suas linhas de fuga surgem crianças que correm em direção à câmera. A partir daí, o filme mistura elementos de documentário e ficção, narrando a história da comunidade de forma afetiva através da auto encenação, pelos próprios moradores, de conflitos com a polícia. Em outras cenas, já citadas, dos filmes do MLB e das produções do Coletivo Tabaiães Resiste, também existe uma relação com o vazio dos espaços – em *Aniversário e Castigo*, *Papagaio Verde*, *Palmilha*, *A Rua é Pública*, *Casa com Parede* há cenas iniciais em que vemos paisagens vazias de onde “surgem” as crianças que vão protagonizar a narrativa. No caso de *Couro de Gato*, a paisagem vazia é uma espécie de pausa reflexiva pós-fuga da polícia onde as crianças se escondem, “somem” no espaço

⁵⁰ “Outra cena marcante. O torso nu de Milton Gonçalves em contra-plongé emerge na tela intimidando a gente do asfalto que persegue os garotos. Delimitação de fronteira e territórios. No morro não entram.” (BENTES, 1996, p. 16).

que lhes garante segurança. Ou seja, no filme de Joaquim Pedro o movimento é de corrida das crianças que culmina no “vazio”, e nos trabalhos do MLB esse vazio da paisagem é o ponto de partida para que a corrida das crianças possa habitá-lo.



FIGURA 51: Nas primeiras cenas de *Casa com Parede*, *Tabaiares*, *A Rua é Pública* e *Palmilha*, vemos as paisagens vazias das ocupações, só que agora as crianças aparecem do fundo dos becos vindo ao encontro da câmera, numa perspectiva inversa à de *Couro de Gato*.

Em *Tabaiares*, as crianças correm pelos becos sem sabermos exatamente para onde vão - elas buscam o ponto de fuga. Na locução *off* ouve-se a fala de Sarah Marques, moradora e militante do Coletivo Caranguejo Tabaiares Resiste: “O caranguejo vive e vai se renovando a cada dia”. A corrida das crianças é um dos principais elementos que fazem aparecer a vida que pulsa no local; elas exploram os becos do território onde vivem num enquadramento parecido ao da criança que foge da polícia em *Couro de Gato*, corrida para garantir a vida.



FIGURA 52: Crianças correm pelos becos em Tabaiães, no contexto de uma brincadeira, e em *Couro de Gato*, no contexto de fuga da polícia.

Essa recorrência revela a corrida como uma ação central para se perceber a sensibilidade e invenção das crianças e jovens junto ao território. Em *Papagaio Verde*, logo após a sequência de cenas que mostram as crianças no torneio de papagaios, a menina protagonista e seu colega acidentalmente deixam a pipa cair na casa da vizinha, Dona Creuza. Como, segundo as regras do campeonato, a pipa não pode deixar de voar por mais de três minutos, as crianças buscam a pipa para permanecer no torneio. Como em *Couro de Gato*, a sequência se inicia com um instante de suspensão. Ao invés dos seguidos “Ei” da montagem paralela do filme de Joaquim, em *Papagaio Verde* uma das crianças diz: “Três minutos? Corre!”. Posicionando a corrida como elemento central a ser filmado, a câmera se coloca à disposição, criando uma sequência de ação, com planos rápidos, somados a uma trilha sonora percussiva acelerada, que lembra a usada na perseguição de *Couro de Gato* – sucedem-se planos gerais das crianças correndo pela ocupação, olhando para cima em busca da pipa, e também planos de detalhe, que trazem seus pés em movimento em contato com o solo.



FIGURA 53: Com vários planos justapostos em uma montagem ágil, a cena de *Papagaio Verde* valoriza a corrida como dispositivo cênico dos jovens no território.

Na ocupação Vitória, em *Aniversário e Castigo*, também vemos as marcas do chão batido no caminho entre as casas, mas do quadro vazio de presença as crianças surgem brincando de esconde-esconde, modulando uma camuflagem – brincadeira que exige um bom conhecimento do território onde se brinca. Aquele que melhor entende o lugar melhor se camufla - camuflagem não como mistura cindida e estática, mas que se faz, ao contrário, pelo movimento dos corpos que encenam a si próprios, já que as premissas do esconde-esconde, além da camuflagem, são velocidade, agilidade, esquiva e rodízio de papéis. O ato fílmico, então, nos dois casos (*Aniversário e Castigo* e *Couro de Gato*), reivindica uma *mise-en-scène* própria das crianças, através da fuga como modo de conhecimento e percepção do lugar (apesar da estrutura ficcional dos dois filmes, e já que em ambos as crianças interpretam a si mesmas, em histórias não exatamente fidedignas, mas baseadas em suas vivências). No primeiro caso em registro lúdico, no segundo, trágico.

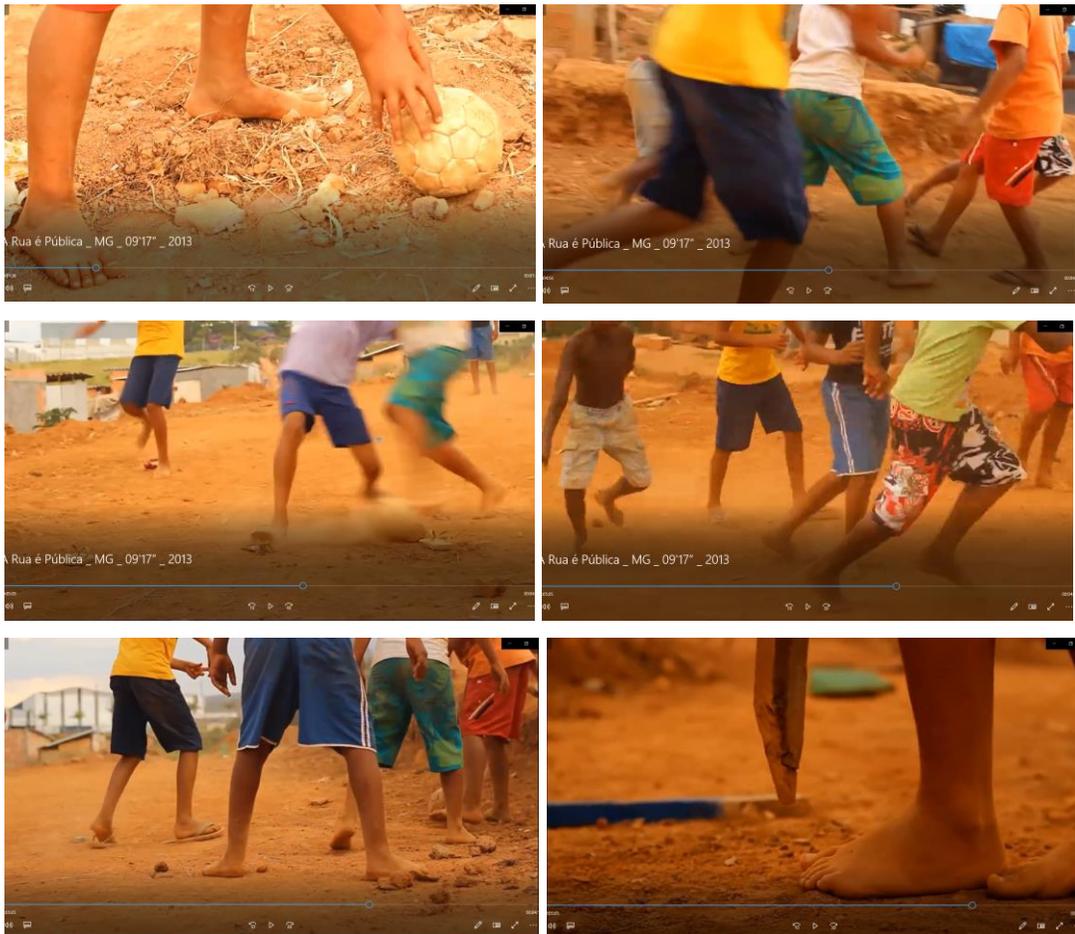
Sobre o esconde-esconde, Walter Benjamin, enfatizando a ligação íntima com o espaço, sublinha como a relação sujeito-espaço é levada a um patamar crítico em que a criança é ao mesmo tempo “fantasma” e “ídolo”. Nesse processo, Benjamin destaca o grito de libertação que marca a procura e extravasa a tensão dos que são procurados.

Criança escondida. Já conhece todos os esconderijos da casa, e volta a eles como a uma morada onde sabemos que iremos encontrar tudo no seu lugar. O coração palpita, prende a respiração. Aqui, está encerrada no mundo da matéria. Este torna-se-lhe extremamente nítido, aproxima-se sem uma palavra. Como um enforcado, que só então toma plena consciência do que são a corda e a madeira. A criança escondida atrás das cortinas torna-se ela própria algo de esvoaçante e branco, um fantasma. A mesa da sala de jantar, debaixo da qual se acorou, transforma-a em ídolo num templo em que as pernas torneadas são as quatro colunas. E atrás de uma porta ela própria é porta, recoberta por esta, máscara pesada, mago que enfeitiçará todos os que entrarem desprevenidos. Por nada deste mundo pode ser descoberta. Quando faz caretas, dizem-lhe que se o relógio bater ela ficará assim para sempre. No seu esconderijo, ela sabe o que há de verdade nisso. Quem a descobrir pode fazê-la ficar petrificada, um ídolo debaixo da sua mesa, enredá-la para sempre, como fantasma, nas cortinas, mandá-la para o resto da vida para dentro da pesada porta. Por isso ela expulsa com um grande grito o espírito demoníaco que assim a transformou, para que não a encontrem. E se quem procura a apanha, ela nem sequer espera por esse momento, antecipa-se-lhe com um grito de libertação. Por isso ela se não cansa dessa luta com o demônio. Nela, a casa é o arsenal de máscaras. Mas uma vez ao ano, em lugares secretos, nas suas órbitas vazias, na sua boca aberta, há presentes. A experiência mágica torna-se uma ciência. E a criança, seu engenheiro, desenfeitiça a sombria casa dos pais e procura os ovos de Páscoa. (BENJAMIN, 2013 p.32-33)



FIGURA 54: Cenas em que as crianças brincam de esconde-esconde em *Aniversário e Castigo*.

A corrida é então uma das recorrências nas encenações de si pelas crianças, pautando o comportamento da câmera. A corrida tem função emblemática, atuando como composição *em movimento* de sujeitos a partir da relação destes com o espaço – o que se revela na grande quantidade de *closes* que destacam os pés das crianças em contato direto com o território durante as corridas. Além desta sequência de *Papagaio Verde*, os *closes* nos pés das crianças ao longo das corridas aparecem, sobretudo em brincadeiras, como no futebol em *A Rua é Pública* e *Palmilha*. A presença significativa desses *closes* revela a importância e a pertinência da corrida para a construção desses sujeitos/personagens em suas encenações, ao mesmo tempo fortalecendo a relação de pertencimento com a terra através de vivências práticas e afetivas.



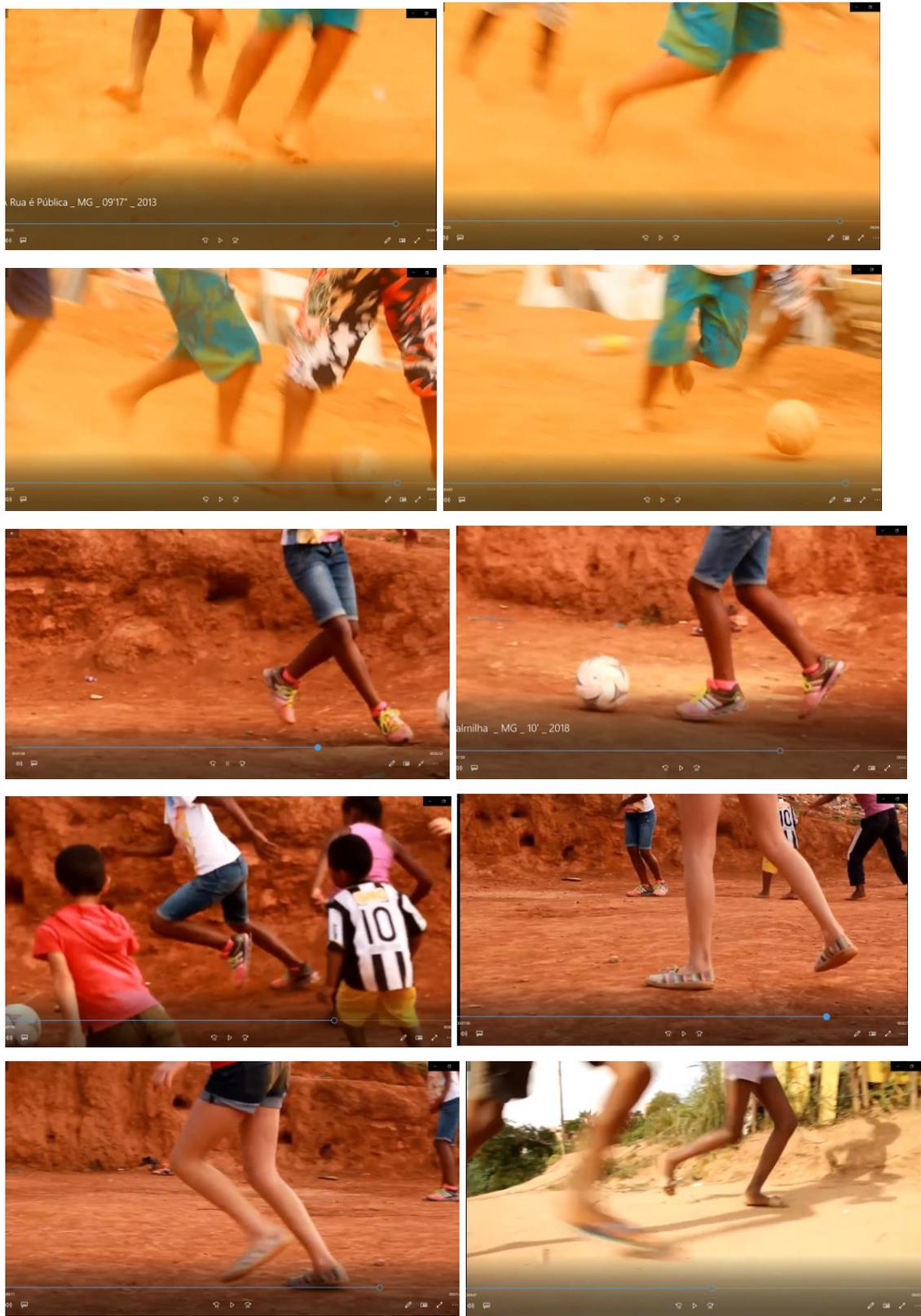


FIGURA 55: Frames de filmes do MLB em que a corrida das crianças em constante movimento é destacada no enquadramento.

4.1.5 Deambulação reflexiva

O *crescer em cena* aparece não apenas na abertura dos filmes, mas também se modula na saída de cena dos personagens, em seu *fechamento*. Em *Papagaio Verde*, como dissemos, a menina protagonista busca recuperar uma pipa que caiu na casa da vizinha, Dona Creuza, e assim seguir no torneio de papagaios. Porém, durante o diálogo com Dona Creuza, a garota fica intrigada com uma fala da senhora, que afirma ter um papagaio em casa. Ao entrar na residência, vemos que se trata de um papagaio verde de verdade, uma ave. Há, então, uma discussão entre as personagens sobre liberdade: “Eu quero que você solte o papagaio para ele poder viver a liberdade dele”, diz a menina. “Se ele nunca viveu na natureza como que ele vai voar?”, responde Dona Creuza. A garota então deixa a casa, e sai andando pelas ruas da ocupação. A casa fica no alto de um morro. A garota caminha com semblante pensativo, acompanhada pela câmera com a paisagem ao fundo. Ouvimos em *off*:

Tem gente que prende os outros, mas juram que os outros vivem em liberdade. Mas na verdade nem eu sei direito o que é liberdade. Eu só sei que se eu fosse pipa, papagaio ou tivesse asas eu nunca ia ficar sem voar, voar deve ser muito legal, liberdade, sabe.

A câmera faz um movimento panorâmico acompanhando o movimento da garota, enquadrando-a inicialmente de frente e posteriormente de costas. Assim o filme se encerra, com um momento reflexivo da personagem, abandonando, inclusive, o seu assunto “principal”, o campeonato de papagaios. Em *Couro de Gato*, o encerramento também se dá por uma caminhada da criança protagonista vista do alto do morro⁵¹. Após capturar o gato, fugir da polícia e da classe média, chega o momento em que Paulinho deve entregar o animal à barraca que confecciona tamborins. Entretanto, como a sequência anterior nos mostra, Paulinho se afeiçoa ao gato, chegando a tirar da própria comida para alimentá-lo. Em uma trilha sonora composta por samba percussivo e dramático, Paulinho tem os olhos cheios de lágrimas, mas, contra sua vontade, se vê obrigado a ceder às cruéis necessidades. Paulinho entrega o gato e inicia sua caminhada. No plano final o vemos de costas, descendo o morro, com vista para a cidade grande. Paulinho então

⁵¹ Sobre a construção dessa cena, Luciana Araújo escreve: “Colocar na composição do plano a paisagem do litoral como ponto de fuga, ao mesmo tempo em que sugere a distância entre morro e privilegiado ambiente da zona sul, também indica que a realidade do morro não é de isolamento e tampouco prescinde de vínculos com as ruas – que o diga o percurso dos meninos que vão levantar algum dinheiro na cidade (...) proximidade entre os dois espaços não significa integração, mas acontece em termos de diferenças sociais e exclusão” (ARAÚJO, p. 119).

diminui no quadro enquanto caminha. A cidade, lugar da injustiça e da exploração dos mais vulneráveis, se projeta sobre o personagem. Portanto, em *Couro de Gato* e *Papagaio Verde*, temos um encerramento marcado por um momento de *deambulação reflexiva* que ocorre no pós-clímax dos filmes. No caso de *Papagaio Verde*, a reflexão em torno das possibilidades de *liberdade* ocorre após o diálogo com Dona Creuza, reforçado pela voz em *off*, que corresponde ao pensamento da menina. Já em *Couro de Gato*, a caminhada reflexiva final acontece após Paulinho ceder o gato. Se em *Papagaio Verde* a locução em *off*, sobreposta à caminhada na rua, é o que ancora a *deambulação reflexiva*, em *Couro de Gato*, filme praticamente sem diálogos, isso acontece como resultado da lógica de ponto e contraponto que fundamenta o filme, posicionando a criança em sua caminhada descendo o morro, *diminuindo* perante a cidade burguesa.

A *deambulação* pode ser entendida para além de um “andar sem rumo”, aproximando-se de uma forma de narração atravessada pelo conhecimento do espaço social. Trazemos a ideia de *flâneur*, associado principalmente aos escritos de Walter Benjamin, no momento do surgimento das grandes metrópoles urbanas europeias no começo do século 20.

O *flâneur* é o andarilho ocioso que aprecia a multidão, as vitrines das lojas, o movimento das ruas. Seu passo segue em um ritmo lento, “contra o dinamismo excessivo” (BENJAMIN, 2015a, p. 56), uma vez que seu interesse está voltado para os detalhes. O *flâneur* é uma figura discreta e solitária que “busca refúgio na multidão” (BENJAMIN, 2009, p. 61) (...) A figura do *flâneur* surge no século XIX, num contexto em que a cidade cresceu e se complexificou, a ponto de se tornar estranha até para seus próprios habitantes, motivando-os a consumir diversos tipos de guias e mapas (...) Seu olhar atento percebe as rápidas mudanças que ocorrem nas grandes cidades europeias: a iluminação das ruas, a abertura das avenidas, a modernização da rede de transportes, a popularização das grandes lojas de departamento. (RIBEIRO, 2021, p. 242)

Apoiada na crítica da modernidade, a cultura da *flânerie* está diretamente ligada ao espaço urbano e às diversas temporalidades e possibilidades narrativas que podem ser experimentadas nos fragmentos e espaços das cidades. É um instrumento de percepção e mapeamento da paisagem social (BOLLE, 2000, p. 21 *apud* RIBEIRO): “Tudo o que aconteceu potencialmente neste espaço é percebido simultaneamente. O espaço pisca para o *flâneur*” (BENJAMIN, 2009, p. 463, fragmento [M 1a, 3]). A *flânerie* se liga a um tipo de “arqueologia urbana”. Podemos dizer que Elisa, ao *deambular* pelas ruas de chão batido de uma ocupação em processo de construção, aciona um tipo de “arqueologia do futuro”, de uma cidade possível, que ainda está porvir, em permanente feitura em contato com os desejos e sonhos da juventude. Seu andar pensativo,

intercalado pela locução em *off*, ocorre em um plano aberto em que a garota percorre lentamente as ruas, descobrindo o espaço e sua subjetividade simultaneamente.

Em relação às outras deambulações, pode-se dizer que a cena final de *Couro de Gato* dialoga diretamente (e indiretamente, no caso de *Papagaio Verde*) com o final de *Alemanha, Ano Zero* (Roberto Rossellini, 1948), filme integrante da Triologia da Guerra do diretor, que também inclui *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Paisá* (1946). Ao final do filme de Rossellini, Edmund, a criança protagonista, vaga sem rumo pelas ruínas de uma Berlim destruída pela guerra. Sem família, amigos, perspectivas e de futuro condenado, o suicídio do garoto desfecha o filme, tragicamente. Trata-se de um dos marcos do Neorrealismo Italiano, forte referência para as estéticas dos “cinemas novos” na América Latina, tendo como características centrais a abordagem de temáticas sociais de forma crítica, o uso de locações “reais” e atores não profissionais, de modo semelhante a *Couro de Gato* – as duas últimas características o aproximam também de *Papagaio Verde* e outros filmes do MLB e de Caranguejo Tabaiães. Apesar do direcionamento temático distinto, aqui também existe uma tensão relativa à liberdade em um mundo atravessado por conflitos e injustiças, protagonizado por crianças que colocam em prática suas *auto-mise-en-scènes*.

Em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, Jean-Claude Bernadet (2005) propõe abordar o cinema brasileiro fora de uma perspectiva cronológica ou de panorama, que para ele tendem a criar relações de causa e efeito “um tanto mecânicas”. Bernadet exemplifica comentando modelos de aulas de História do Cinema, ministradas na Universidade de Paris VIII, pelo crítico de cinema e não-historiador Jean Narboni.

Outro exemplo: a aula seguinte partiu de um tema ainda mais restrito: no final de *Alemanha, ano zero*, um personagem [*Edmund*] anda longamente, a esmo, pela cidade; o professor apresentou esta sequência como precursora do “cinema de deambulação”, de onde surgiu uma série de considerações sobre esta forma importante nos filmes nas últimas décadas, até Wim Wenders, sendo que se procuraram outras raízes do “cinema de deambulação” em filmes dos anos 1920. Conforme este método, o núcleo central e restrito do curso é tomado como ponto de irradiação. (BERNADET, 2005 102p.)

Este “cinema de deambulação”, ainda nos termos do autor, teve forte presença no cinema brasileiro dos anos 1920, vide *Limite* (Mario Peixoto, 1931), tornou-se traço estilístico nos cinemas europeus dos anos 1950-70, a exemplo do *Neorrealismo Italiano* e da *Nouvelle Vague*, sendo retomado no Cinema Novo brasileiro, como em *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962) e *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962). Tomamos então a deambulação reflexiva final dessas

crianças como um “ponto de irradiação”, que se “espalha”, e alcança diferentes lugares. Apesar do caráter reflexivo destas sequências, também próximas em termos estéticos, cada uma apresenta especificidades no que tange à relação destes sujeitos com suas respectivas paisagens. *Alemanha Ano Zero* enfatiza a tragédia humana e social, opondo inocência aos escombros do pós-guerra; em *Couro de Gato* a tragédia é a extrema pobreza, o subdesenvolvimento e a desigualdade social; já em *Papagaio Verde*, o que está em jogo na deambulação reflexiva é o pensamento da criança acerca do conceito de liberdade, em um cenário atravessado por lutas sociais por dignidade e moradia.

A caminhada é uma ação que revela uma política do próprio gesto em sua medialidade. Porém, é importante apontar algumas significações que decorrem do trabalho de cotejo, já que a aproximação entre os filmes dá a ver não só suas semelhanças, mas expõe diferenças reveladoras, situadas especialmente na natureza da ideia de futuro que se projeta. Em *Couro de Gato* e em *Alemanha Ano Zero*, o futuro dos garotos está obstaculizado, comprometido pelas mazelas sociais, de modo que suas ações são reflexos do ambiente hostil e catastrófico que se impõe. A paisagem é algo que “abocanha” os jovens. No caso de Edmund, até a própria vida é surrupiada. Já em *Papagaio Verde*, a caminhada final na ocupação traz um monólogo sobre o conceito de liberdade pela criança, após a discussão com Dona Creuza. É justamente ao ver potência no que é ordinário, como um concurso de pipas, que se abre espaço para um horizonte possível. Em *Papagaio Verde*, a caminhada final abre um horizonte, enquanto nos outros filmes é na caminhada que o personagem se “rebaixa” frente ao ambiente urbano hostil (no caso de *Couro de Gato*, literalmente Paulinho vai diminuindo e “descendo” no enquadramento). Sejam os prédios cariocas ou as ruínas de Berlim.





FIGURA 56: Cenas das caminhadas finais de Papagaio Verde, Couro de Gato e Alemanha, Ano Zero.

4.2 Rosto

O rosto é a forma mais imediata como esses sujeitos aparecem. Ele é o que materializa e corporifica as demandas dessa juventude, agenciando uma fala política direta com a câmera, logo, com o espectador. É o rosto que torna possível nos filmes a relação visível entre os sujeitos e espaço social através do *olhar*; assim, ele é uma afirmação de si ao mesmo tempo em que demanda uma dignidade. O *close* no rosto da juventude nos filmes que trazemos demarca uma afirmação pela imagem, como, por exemplo, com Vitor, o menino que diz “*a rua é pública*”, no filme de mesmo nome, respondendo a uma provocação de uma outra moradora, ao mesmo tempo em que a câmera fecha em *close* sobre sua face, como analisaremos. Vamos buscar uma fundamentação teórico-histórica da figura do rosto, à medida que acionamos recorrências na aparição dos rostos no *corpus* fílmico de análise. Da associação entre teoria e aparição material desses sujeitos, buscamos tecer uma análise das experiências fílmicas em jogo, fazendo associações entre os filmes contemporâneos e convocando as experiências do *corpus expandido*.

O filósofo Emmanuel Levinas constrói uma concepção de Ética da Alteridade a partir da manifestação do rosto do Outro. Partindo da Fenomenologia e no contexto histórico dos horrores da Segunda Guerra Mundial, Levinas caracteriza o rosto através de uma demanda ética fundada fundamentalmente no encontro. Segundo o teórico, o rosto nos interpela com a ideia de “Não matarás”, sendo ele o local de expressão desse Outro. Nos filmes analisados, com variações e modulações, nos parece que a figura do rosto tem importância substancial. Rostos em destaque, *closes*, são variados, e operam de formas diversas no discurso interno dos filmes. Buscando respeitar tais diferenças, entendemos que elas não impedem associações entre os modos como os rostos aparecem nas cenas de nossos arranjos em que os jovens encenam a si mesmos. Trazemos, brevemente, alguns usos dessa dimensão enunciativa, ética e política do rosto no cinema.

4.2.1 Rosto em *close*

O rosto carrega consigo um elemento moral na medida em que, em *close*, dá-se destaque a uma “elevação sentimental” ou “condição emocional e psicológica” das personagens, através da fotogenia dos sujeitos filmados – fotogenia aqui nada tem a ver com a “beleza” ou a “boa imagem” dos filmados, mas carrega um senso de aparição estética.

Sobre esse elemento moral se apoiaram tanto os planos precursores do primeiro cinema de Chaplin e Griffith quanto os gêneros focados na elevação sentimental dos personagens (melodramas e dramas românticos) da época do cinema clássico até o cinema moderno de Rossellini ou Godard, na sua fascinação pelo rosto de atrizes. O rosto expressivamente fotogênico propaga a ideia de que o gesto do ator serve para expressar seu estado de espírito. Os movimentos do rosto fotogênico, por mais ínfimos que sejam, dão conta de uma condição emocional e psicológica que o ator/personagem sente no seu íntimo e expressa através de elementos do rosto (olhos, boca, nariz, sobrancelhas). (GUIMARÃES, 2016, p.5)

Essa expressividade estética do rosto ganha diferentes contornos políticos nos filmes aqui analisados. O rosto em *close* aparece como demanda dos sujeitos filmados, em uma afirmação de existência e solicitação de reconhecimento através de suas *auto-mise-en-scènes*. Pensando no uso do *close* no cinema moderno frente a cenários de destruição e catástrofe, mais precisamente nos filmes *A batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966) e *Filhos de Hiroshima* (Kaneto Shindô, 1952), Dinaldo Filho (2021) ressalta como o rosto surge nessa filmografia apelando a um “clamor por reconhecimento”. O cinema moderno intercepta e busca elaborar grandes catástrofes humanitárias das primeiras décadas do século 20, como, no caso, a explosão das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki (1945) e a Guerra da Argélia (1954-1962):

A imaginação política no cinema moderno é grande devedora do que Béla Balázs (1978, p. 36), poeta do *close up*, chamou de “a face do homem” no filme como revelação da condição humana. Ao referir-se aos testemunhos de Primo Levi e Robert Antelme a respeito das atrocidades nos campos de extermínio, Didi-Huberman (2018, p. 11-14) argumenta que os povos estão expostos a desaparecer pela capacidade ilimitada do homem de aniquilar seu semelhante e, ainda assim, em meio às circunstâncias históricas mais terríveis, a figura humana insiste em reaparecer. A imagem evocada pelo autor é a “(...) de un hombre en peligro de ahogarse, que vuelve a la superficie”. O retorno da face do homem à superfície, visto em *close up*, mostra que mesmo diante da falta de limites à destruição do homem pelo homem, tanto na sistemática cotidiana da violência colonial quanto no instante da bomba atômica e seu prolongamento em doenças radioativas, “(...) no tendríamos que dejar de asumir, pese a todo, la simple responsabilidad consistente en organizar nuestra espera para esperar ver – para reconocer – a un hombre”. Os planos das faces em *close up* organizam essa espera, no tempo, para que o homem apareça sob o olhar do outro na busca de reconhecimento, de alguma “parcela de humanidade”, a parte da dignidade. (FILHO, 2021, p. 8)

O *close-up* marca o estabelecimento de um jogo de olhares na busca por reconhecimento, especialmente em momentos críticos e catastróficos. Nos momentos de perigo, como diz o autor, ao citar Didi-Huberman, é a face do homem que emerge à superfície, sendo o rosto o que catalisa uma “espera para ver o homem”. O *close-up*, ao se direcionar ao rosto, tem essa dupla função: corporificar os danos da catástrofe ao mesmo tempo que demanda o olhar de um Outro que vê.

O rosto do indivíduo precisa, portanto, de tempo, de uma “espera”, para o *acontecer* e emergir da imagem, mostrando assim a humanidade que se faz ao exceder os limites do corpo indo ao encontro do Outro. Em *Sem Destruição*, os jovens que vem à tela cantando a música que reafirma o pertencimento da comunidade, contra o despejo promovido pelo poder público, colocam os rostos em destaque, afirmando uma presença humanizante e demandando o olhar do Outro, encarnado na câmera.

A valorização prolongada do olhar às lentes das câmeras é a virada que Aloysio Raulino propõe em seus documentários, particularmente em *Lacrimosa*, como se nota na duração do plano das crianças que insistentemente olham para as objetivas.

Lacrimosa abre com um plano de extrema duração. O tempo passa a contar no cinema documentário. A duração, até Raulino, era decorrente da informação contida no plano. A partir dele, o tempo passa a ser uma forma de relacionamento com a realidade filmada. *A realidade precisa de tempo.* (BERNARDET, 2013, p. 132, *grifo nosso*)

Na segunda parte de *Lacrimosa*, a câmera é colocada diante de um grupo de crianças que, estáticas, observam e encaram os cinegrafistas. O silêncio suspende o tempo. O rosto dos jovens toma conta dos planos à medida que a imagem se debruça cada vez mais sobre eles. A câmera sai de sua imobilidade e avança sobre o rosto de uma das crianças que, assustada, começa a chorar. Sobre essa sequência, Victor Guimarães (2019) comenta:

um *tableau vivant* extraordinário se forma: paradas, como se congeladas por um momento, as crianças nos encaram frontalmente, entre a curiosidade e a inquietude, entre o pavor e o desafio. Desaparece qualquer sombra de homogeneidade, a figura do povo não traduz nenhuma retórica prévia. Num movimento inesperado, enquanto soa o primeiro fragmento do Réquiem de Mozart convocado pela montagem, um *travelling* agressivo reenquadra o tableau e se concentra no menor dos meninos, com uma bandagem na cabeça, o nariz escorrendo, a boca banguela. O movimento é tão incisivo que a criança começa a chorar, tentando se desvencilhar dos braços do menino maior. (GUIMARÃES, 2019 p. 162-163)



FIGURA 57: Close no começo de *Lacrimosa*. A câmera avança sobre uma das crianças.

Ainda no sentido do rosto como algo que inaugura uma “espera”, Levinas argumenta que o rosto que se coloca diante do Outro tem poder de paralisia. Paralisia não ligada a uma imobilidade, mas a uma interrupção que anuncia um reordenamento:

É o rosto que me revela e que provoca em mim o começo da filosofia, a ética. Não é que o rosto paralisa meus poderes [constituintes], mas paralisa o próprio poder de poder (...). Na contextura do mundo, ele não é quase nada. Mas pode opor-me uma luta, isto é, opor a força que o ataca, não uma força de resistência, mas a própria imprevisibilidade da sua reação (LÉVINAS, 1980, p. 177).

Na interpelação ética do rosto, firmada dentro de uma alteridade possível, o espectador é convocado a manifestar-se. O rosto, na evidência do close, é um vetor do poder interruptivo da imagem. O rosto, nesse sentido, instaura uma interrupção do tempo. Tal atribuição é mais flagrante em *Lacrimosa*, em que a câmera se debruça longamente sobre as crianças, em especial a primeira delas, que estaticamente observa a objetiva que se aproxima, interrompendo o fluxo das cenas feitas com o carro em movimento.

Falamos então de uma suspensão do tempo provocada pela imagem do rosto que ocupa a tela. Rancière (2011) identifica duas grandes formas de distensão do tempo dominante, que negam o tempo consensual e criam condições para que modos de subjetivação política se deem: intervalos e interrupções, ambas relacionadas ao mundo do trabalho. O intervalo seria uma renegociação do tempo que fragmenta as formas contemporâneas de trabalho e generaliza a partilha de experiências. É um momento para respiro que nos atenta para os regimes de dominação da vida que, por seu caráter dinâmico, passam despercebidas. Já as interrupções são os momentos em que a máquina que faz o tempo da dominação funcionar é bloqueada por aqueles que deveriam fazê-la girar. Fazemos uma associação ente o caráter suspensivo desses rostos da juventude em close, com a ideia de *intervalo* em Rancière. Assim, defendemos a força política desses rostos em *close*, ainda que apareçam momentaneamente:

Estes momentos são frequentemente considerados como explosões efêmeras, após a ordem normal das coisas retoma a seu curso habitual. Mas um momento não é apenas um ponto que se dissipa no curso do tempo. É também um momentum, um peso colocado na balança que não muda simplesmente as relações de força mas a própria configuração daquilo que é perceptível e pensado e, por conseguinte, daquilo que é possível. (grifo do autor, RANCIÈRE, 2011, p. 93)

Acreditamos que estes rostos em close nos filmes construam momentos reflexivos da juventude que encena a si própria, provocando uma interrupção a partir dessa “pausa”, dessa

“espera pelo Outro”, dessa convocação do posicionamento do espectador que é alvo de uma demanda moral suscitada pelo rosto. Ou seja, estamos diante de uma mão dupla: ao mesmo tempo em que o rosto age sobre quem vê, a situação fílmica funciona como dispositivo de agência e reflexividade dos jovens que são filmados. A câmera que se delonga por alguns segundos no rosto do menino em *A Rua é Pública* instaura esse momento de “suspensão reflexiva” propiciado pela atividade fílmica.

Sendo o olhar e *mise-en-scène* baseados na ação e reflexão, mobilizamos a ideia de conhecimento produzido através da dialogicidade do encontro em Paulo Freire (2021). Ao analisar o diálogo, o autor encontra na “palavra” algo além de um meio para que aquele se realize: a palavra verdadeira está na *práxis* e na transformação do mundo. Propomos um paralelo desta *práxis* com os aspectos gestuais que analisamos (olhar e *auto-mise-en-scène*), como um exercício de dialogicidade. O diálogo é, portanto, a forma como homens e mulheres *pronunciam* o mundo através de um encontro Eu-Tu, que no nosso caso se concretiza nos olhares e na *mise-en-scène*.

O diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar ideias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de ideias a serem consumidas pelos permutantes (...) Porque é encontro de homens que *pronunciam* o mundo (...) É um ato de criação. Daí que não possa ser manhoso instrumento de que lance mão um sujeito para conquista de outro. A conquista implícita no diálogo é a do mundo pelos sujeitos dialógicos, não a de um pelo outro. (FREIRE, 2021, p. 109-110, grifos do autor)

O educador vê na dialogicidade a essência de uma educação como prática libertadora. Nos filmes em análise, a figura do rosto é vetor de processos dialógicos em relação horizontal e pautados na confiança. A horizontalidade e a confiança embasam os filmes do MLB e do Coletivo Caranguejo Tabaiães, onde a noção de dialogicidade freireana pode encontrar maior reverberação. Entretanto, *Couro de Gato* e *Lacrimosa*, apesar de não serem filmes horizontais em seus processos (longe disso, talvez), apostam no rosto dos jovens como *pronúncia* existencial do mundo (em suas auto encenações). Ainda em Freire, a *pronúncia* do mundo é entendida como a própria forma e existência. As crianças tomam palavra, tomam posição frente à câmera e o olhar em seus rostos é o vetor para tal mobilização. Elas ensaiam esse *pronunciar* em *Lacrimosa* quando *encaram* a câmera de Raulino e Alkalay, enquanto na *mise-en-scène* meticulosamente planejada de *Couro de Gato* os diversos olhares de Paulinho e seus companheiros é o que “sobra”

frente a tal controle. Nos filmes do MLB e em *Caranguejo Tabaiães* essa tomada de posição se concretiza de fato através dos rostos dos jovens em destaque. Em *A Rua é Pública*, é o rosto do ator-personagem que aparece em destaque clamando “a rua é pública!” e se negando a abandonar o local do jogo de futebol, em cena que será esmiuçada adiante. Em *Sem Destruição*, os jovens dançam encarando frontalmente a câmera, desta vez sem o receio e o temor de *Lacrimosa*, mas como um gesto propriamente afirmativo e que “comanda” a própria câmera.

Já nas primeiras cenas de *Couro de Gato*, as crianças se preparam para mais um dia no morro. Carregam tonéis d’água, se organizam para a caça aos gatos, separam amendoins para serem vendidos nas zonas comerciais e nobres da cidade do Rio de Janeiro. No registro dessa atividade, a câmera enfatiza o rosto desses jovens. Na primeira cena após as cartelas iniciais, vemos uma caixa d’água de metal ao lado dos pés de uma criança. A criança se abaixa para pegar o tonel e a câmera segue-a até que o menino o coloque acima de sua cabeça: o rosto da criança surge destacado. Seu olhar é firme e busca um horizonte que não vemos. Os olhos estão semicerrados, possivelmente pelo cansaço e pelo sol intenso que vai de encontro ao seu rosto, que por isso está bem iluminado. Ao colocar o tonel sobre a cabeça algumas gotas respingam, caindo contra sua face. Assim, o ator-personagem inicia sua caminhada pelo morro, enquanto vemos, no primeiro plano, o garoto sustentando o tonel sobre o corpo, e, em segundo plano, o mar, as praias e os apartamentos da classe média carioca.





FIGURA 58: Cena inicial de *Couro de Gato*. O rosto do garoto se desvela para o espectador com a paisagem urbana do Rio de Janeiro ao fundo da cena.

O foco da objetiva recai sobre o instrumento de trabalho da criança. A ênfase da câmera é sobre o tonel, aparecendo o corpo e o rosto do garoto a partir do movimento do objeto. Como se a *mise-en-scène* do filme constituísse o ator-personagem a partir deste trabalho. Destaquemos que não se trata de qualquer atividade, mas sim de um regime de exploração mediante o ator-criança e a precariedade das condições de moradia populares. O olhar firme do garoto com seu rosto contra o sol surge como retrato da exploração, fundamentada na desigualdade e injustiça sociais, materializadas na paisagem de fundo da cena, em que vemos, em contraste, a praia e os prédios da classe média carioca. Assim como ocorre na cena final de *Couro de Gato*, em que Paulinho se “apequena” diante dos prédios, o cenário urbano de injustiça social se estende ao corpo do garoto. O cenário social faz da criança a vítima por excelência, sendo o rosto o ponto de percepção sensível dessas relações.

Já em *Sem Destruição*, o rosto em *close* funciona como uma afirmação do discurso dos sujeitos filmados. Como se, ao focalizar os rostos dos jovens de Caranguejo, a comunidade ganhasse não um, mas vários rostos. O *close*, no videoclipe, constitui, portanto, um encontro entre quem é filmado e quem assiste, dimensão que será analisada a seguir.

4.2.2 Rosto como encontro

O rosto em destaque no *close* cria, assim, cenas de encontro múltiplas. Nas ficções, ele medeia o encontro entre diferentes personagens da trama, ou seja, as crianças se entreolham em *Couro de Gato* e nos filmes do MLB-MG, sendo esse encontro, na grande maioria das cenas, reforçado por seus rostos, que ativam desdobramentos do sentido político desses sujeitos; já no documentário e no videoclipe, caso de *Lacrimosa* e *Sem Destruição*, trata-se de endossar o encontro entre cineasta/espectador e personagem. Seguindo a *Ética da Alteridade* de Levinas,

centrada no rosto do Outro, é no encontro que se consolida o ato de conhecer. O próprio Eu é entendido como uma relação e não como substância, pois devemos falar *com* o Outro antes mesmo de falar *dele* (Levinas, 2014).

A segunda parte de *Lacrimosa*, quando a câmera desce do carro que cruzava a Marginal Tietê e começa a caminhada pelos barracos, inicia-se com um primeiríssimo plano no rosto de um pequeno garoto, que encara a câmera de baixo pra cima. A transição entre as tomadas feitas de dentro de um carro, em que vemos apenas sombras e corpos desfigurados pelo movimento, ocorre através de um corte seco em que somos levados diretamente ao rosto de uma criança – ele interrompe o fluxo das imagens da primeira parte e nos coloca em encontro com esses sujeitos. Com seu rosto quase imóvel, a criança observa a lente, o cineasta e nós, espectadores. Em *Lacrimosa*, e no cinema de Raulino como um todo, essa forte presença dos rostos se mantém na estrutura narrativa dos filmes – rostos, sozinhos ou em conjunto, que não falam um discurso pronto e encerrado em si mesmo, mas significam e mobilizam afetos.

Em sua leitura de *Lacrimosa*, Victor Guimarães (2019) fala em um filme “partido ao meio”. E o que “parte” o filme é justamente o primeiro plano que inaugura a segunda sequência da produção. O pesquisador valoriza o corte brusco que marca esse momento:

De súbito, o plano-sequência se encerra bruscamente e irrompe uma cartela insuspeita. Como em tantos filmes de Raulino que virão depois – especialmente *Jardim Nova Bahia* (1972) e *Teremos Infância* (1974) –, *Lacrimosa* é um filme partido ao meio. A chegada à favela dispara toda uma outra economia figurativa. Num repente ainda mais inesperado, o rosto de uma criança ocupa o centro do quadro, para depois tomá-lo inteiro num movimento agressivo da câmera em direção ao olhar. A expressão dura, as feições envelhecidas, o olhar-câmera que desestabiliza as relações entre quem filma, quem é filmado e quem vê. Se repararmos bem, veremos que o olho da criança que nos encara reflete o vulto do cineasta que a filma. O mundo observado de longe agora nos devolve o olhar. Mas o olho é também um espelho. (GUIMARÃES, 2019, p.156)

Ainda em relação a este plano que se constitui de um close no rosto de um dos garotos da comunidade, destaca-se, ao fundo, um cachorro, que também olha a câmera. O olha de retorno vem não só das crianças, mas também do animal. Fazemos um paralelo com o cão citado por Levinas com o qual criou uma relação durante o período que ficou preso na Alemanha Nazista. O animal foi apelidado de Bobby⁵² pelo filósofo:

E eis que, em meio a um longo período de cativo – por algumas curtas semanas e antes que as sentinelas não o tivessem caçado – um cão errante entra em nossa vida. Ele

⁵² A associação foi proposta pela professora Ângela Salgueiro Marques, durante banca de defesa da pesquisa.

veio um dia se juntar à turba, de modo que ela retornava do trabalho sob boa guarda. Ele sobrevivia em algum canto selvagem, nos arredores do campo. Mas nós o chamamos de Bobby, um nome exótico, como convém a um cão querido. Ele aparecia nos encontros matinais e nos esperava na volta, saltitando e latindo alegremente. Para ele – isso era incontestável – nós éramos homens. (LÉVINAS, 2006, p. 234)

Aos olhos de *Bobby*, os prisioneiros eram humanos. Nós olhamos para os animais, mas, como também nos lembra Derrida, eles também nos olham, e é disso que, segundo ele, parecem ter se esquecido as pessoas que “viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se viram vistas pelo animal” (DERRIDA, 2002, p. 32). Esse olhar do animal diz respeito ao “ponto de vista do outro absoluto” (ibid., p. 28). Mas “absoluto” em que sentido? Há, certamente, algo de diferente em se ver visto pelo animal: ele não nos lembra, simplesmente, que somos “homens”, como em Lévinas (e o substantivo masculino de que ele se vale é sintomático do caráter exclusivista de sua inferência); o animal, acima de tudo, sinaliza uma abertura para uma alteridade radical. E radical porque a experiência proporcionada pelo encontro com essa alteridade não pode ser igualada por qualquer outra. No ato de des-figurar a figura, ao invés de chamar um cão de “Bobby”, pode-se ouvir o seu chamado. Ouvir o rosto só é possível com a desfiguração, apesar de nunca ser alcançado de fato.

Ainda que o debruçar sobre os rostos seja mais presente no cinema de Raulino, olhar para este nos dá pistas de como podemos entender os olhares-câmera nos filmes contemporâneos pesquisados, instaurando um diálogo crítico em que uma responsividade ou uma demanda moral é lançada ao espectador. Ao final de *A Rua é Pública*, quando as crianças finalmente acham um espaço para fundar o campo de futebol, uma moradora da ocupação (interpretada por Poliana Souza, hoje coordenadora nacional do MLB) vai ao encontro das crianças e diz que elas estariam “enchendo o saco”; um dos garotos então responde, no mesmo momento em que há um fechamento em *close* sobre seu rosto: “*Ei, a rua é pública*”, enquanto sobe uma trilha sonora dramática, sobreposta a um jogo de campo e contracampo entre o garoto e a moradora. Após a fala, o garoto dá um sorriso, pouco antes da sequência de encerramento do filme. Importante salientar que na cena em questão o posicionamento do menino não equivale a uma palavra de ordem impositiva, como nos filmes de Caranguejo Tabaiães. Essa diferenciação se dá pelo contexto fílmico, pois em outros momentos os dizeres “a rua é pública” trariam o tom de palavra de ordem. No filme em questão, há uma certa “brincadeira” promovida pela ficção, na medida em que o próprio filme é feito em um contexto lúdico, pelas crianças, o que não esvazia de forma

alguma a profundidade política da cena, que materializa e articula as vivências dos jovens no território com a ação social destes sujeitos.

O close do rosto da criança protagonista também encaminha o encerramento de *Couro de Gato*. Quando Paulinho retorna do centro da cidade, prestes a entregar o gato capturado ao fabricante de tamborim, há um jogo de plano e contraplano entre os personagens, que culmina num *close* no rosto do menino, onde escorre uma lágrima⁵³. Logo após, o personagem desce o morro, tendo ao fundo a paisagem urbana, que se impõe sobre ele. Em *Sem Destruição*, além dos sucessivos rostos que aparecem em destaque dançando os passos do *bregafunk*, ao final do clipe, o rosto de um dos jovens protagonistas aparece em *close* ao lado do símbolo do Coletivo Caranguejo Tabaires Resiste.



FIGURA 59: Rostos em *close* em momentos decisivos de *Lacrimosa*, *A rua é pública*, *Couro de Gato* e *Sem Destruição*, respectivamente.

⁵³ “Joaquim Pedro encontrava alguma dificuldade em dirigir Paulinho, o protagonista. Mario Carneiro lembra quando o menino, que ‘não se deixava manipular facilmente’, deu o maior trabalho para chorar na cena final. Joaquim dirigia: ‘Agora você tem que chorar, mostrar emoção. Pense numa coisa triste. Na morte de seu pai por exemplo’. E o garoto respondia que assim não iria chorar, mas rir: ‘Ele me cobre de porrada o dia inteiro. Eu quero mais é que ele morra’. Joaquim Pedro até sugeriu dar um beliscão para que ele chorasse, mas Paulinho foi logo alertando que sua reação seria bem outra: ‘Pego uma pedra e lhe arrevento a cabeça’. A saída foi deixar de lado as estratégias de interpretação e apelar para a eficiência de um colírio” (ARAÚJO, 2013, p. 92-93).

Há nesses filmes, assim, uma recorrência do rosto como elemento que materializa a face dos povos que os opressores insistem em ocultar. “Rostos não vistos” que apresentam uma humanidade, convocam o espectador e afirmam uma agência dos filmados. Esse processo parece acentuado pela forma como esses rostos em *close* aparecem no fim ou em momentos “chave” dos filmes do *corpus* de análise, momentos de virada dramática, de resoluções, encaminhamentos e reflexões basilares. O momento em que o garoto do MLB responde à provocação da moradora e afirma a rua como local de lazer das crianças; ou quando o rapaz de Caranguejo Tabaiães reafirma a resistência e o compromisso da comunidade na luta contra o despejo. Algo como uma “mensagem fundamental” que não se dá ao modo de uma “moral da história”, ou como algo já pronto de antemão, mas que envolve a afirmação de identidades. O rosto não apenas demanda ao Outro o “não matarás” por “clemência”, mas afirma esse “não matarás” a partir de sua própria agência. Assim, é no encontro com o rosto que o sujeito se “faz evidente”, que o Outro me fala pela “primeira vez”.

Ademais, o rosto em *close*, ao transitar entre simbologia e materialização física, tem o poder de figurar, de modo sintético, grupos e instituições sociais retratados em conflito. Em *Tabaiães*, quando os atores-moradores são surpreendidos pelos que interpretam a polícia, que ameaça despejar a comunidade, o encontro entre esses sujeitos se dá, justamente, através de closes. A moradora que interpreta a policial se aproxima de forma autoritária. Contrariado, o morador que puxa uma rede de pesca pergunta: “*A senhora é quem para mandar em mim?*”. No corte seguinte, a câmera fecha em *close* no rosto da atriz-moradora, que responde: “*Eu sou polícia*”. A câmera em leve angulação *contra-plongé*, conferindo autoridade à atriz-moradora, a enquadra lateralmente e, ao fundo, vemos os prédios das zonas mais ricas da cidade. Ou seja, dá-se uma associação figurativa (mediada pelo rosto) entre a instituição social da polícia, as classes mais ricas da cidade e o capital imobiliário. No momento do encontro, o jovem-ator também é enquadrado em *close* no rosto, só que o enquadramento, desta vez, dá destaque às casas de Caranguejo Tabaiães e ao rio que margeia a comunidade. Ele diz: “*A senhora é quem para mandar em mim?*” e segue questionando a atitude autoritária da polícia, lembrando de toda a história que atravessa a comunidade, até ser detido pelos moradores que interpretam os policiais. O encontro é, portanto, esse momento crítico em que os rostos ganham destaque.

Em *Couro de Gato* também ocorre uma figuração das instituições sociais através dos rostos em *close*. Num parque público, duas crianças-atores sorratamente buscam capturar os

gatos. Um policial que inspeciona o local avista os garotos e os monitora. A câmera fecha em *close* no rosto do policial, que os observa. Em seguida, os garotos percebem a chegada de outros gatos, sendo acompanhados por uma senhora. A câmera então fecha em *close* sobre o rosto dos meninos. A montagem paralela do filme de Joaquim Pedro de Andrade nos leva às outras subtramas da história. Ao voltarmos para o parque, um dos garotos captura um dos gatos e parte em fuga. Novamente a câmera fecha em *close* no rosto do policial, que sopra um apito sinalizando o começo da perseguição. Ou seja, o rosto em *close* ao mesmo tempo marca o encontro crítico e dá corpo a grupos e instituições sociais, é o ponto de contato destes e, assim, o local de construção de uma política relacional que, em nossos casos, marca a existência da desigualdade social, do racismo e da opressão.



FIGURA 60: Cenas de *Tabaiaries* e *Couro de Gato* em que o choque com os agentes repressivos é encenado a partir do destaque aos olhares que se confrontam. Destaque para a articulação dos sujeitos com a paisagem no primeiro.

4.2.3 O Rosto que nos olha

Ao som da sinfonia homônima de Mozart, *Lacrimosa* se encerra com um desenho do mapa do Brasil seguido da frase “*Quisiera volverme noche para ver llegar el día que mi Pueblo se levante buscando su amanhecida*”, do escritor chileno Angel Parra. Antes desse momento, o último plano filmado é um *close* no rosto de um rapaz com uma máscara. A cartela indica que a máscara dá ideia do “mau cheiro insuportável” que existe no local, mas é inevitável o paralelo com as máscaras de tortura usadas no rosto dos escravizados negros – que remetem também ao

período de repressão que se intensificaria no regime militar com a instauração do AI-5, poucos meses depois da gravação do filme.



FIGURA 61: Rapaz encara câmera de Raulino e Alkalay com máscara no rosto em *Lacrimosa*.

Essa não é a primeira vez que esse homem aparece no filme. Alguns momentos antes, ele é mostrado sem máscara, encarando a câmera e declamando palavras inaudíveis, pois o filme não tem som direto. Escutamos seu rosto. Sendo o rosto o lugar da veiculação de sentidos, o rapaz fala palavras, mas o que escutamos são seus gestos e seu olhar. Tal dimensão sensível do rosto aparece em todos os filmes analisados, mas parece encontrar em *Lacrimosa*, e mais precisamente nesta cena, sua ocorrência mais central. Em seguida, o homem começa uma dança. A câmera o acompanha centralizado no quadro, e seus movimentos fazem com que vejamos os moradores transitando entre os barracos: outros rostos invisibilizados. Rastros, sinais do lugar, que vão surgindo à medida que o rapaz, ciente da presença da câmera, se posta, performando ao mesmo tempo que faz aparecer “rostos não vistos”. O cinema de Raulino traz uma “discreta revolução” (GUIMARÃES, 2019, p. 132) nos olhares que se delongam diante da câmera. A câmera se detém, relacionando-se com este sujeito, como num prenúncio dos *passinhos* de *Sem Destruição*, o corpo que dança como *front* para evitar o despejo e a destruição da comunidade de quase um século – já que, em ambos, consideradas as diferenças, a câmera se comporta em relação aos movimentos corpóreos das respectivas juventudes. Essa passagem parece acontecer, inclusive, dentro do filme de 1970: o mesmo rapaz que primeiro canta, depois dança, aparece olhando frontalmente a câmera com uma máscara, dando uma ideia do mau cheiro no local. Uma estratégia gestual de significação política através do corpo, que encara frontalmente a câmera. Assim, o sentido do rosto está sempre na relação. O sentido do rosto deve ser, de fato, sentido e

não significado. Levinas rejeita a busca pela definição desse sentido, fazendo um paralelo com a “explicação de uma poesia”:

Procurar definição do sentido é como se tentássemos remeter o efeito de um poema às suas causas, ou às suas condições transcendentais. A definição da poesia seria talvez que a visão poética é mais verdadeira e, em certo sentido, mais “antiga” que a visão de suas condições. Refletindo sobre as condições transcendentais do poema você já perdeu o poema. (LEVINAS, 2014, p. 31)



FIGURA 62: Cena de *Lacrimosa* em que o rapaz dança ao redor da câmera, e a partir do seu movimento, vemos o cenário da comunidade.

Levinas entende no rosto o associando a um enigma, à convocação que ergue o ser como subjetividade; convocado a aparecer ele é chamado a uma responsabilidade, subjetividade surge junto com o rosto que nos perturba. O enigma para o autor é uma desarticulação de nossa interioridade a partir do momento em que o outro manifesta a si mesmo diante de nós, preservando sua radical singularidade.

[...] o enigma diz respeito particularmente à subjetividade, que sozinha pode reter sua insinuação, essa insinuação é tão rapidamente contradita quando alguém procura comunicá-la, que essa exclusividade assume o sentido de uma convocação que primeiro ergue esse ser como subjetividade. Convocado a aparecer, chamada a uma responsabilidade inalienável – enquanto o desvelamento do ser ocorre aberto à universalidade – a subjetividade é a parceira do enigma, parceira da transcendência que perturba o ser. (LEVINAS, 1987, p.70)

Voltando a *Memórias de Izidora*, destacamos uma cena em que Edinho Vieira fala sobre a importância das imagens da luta da comunidade como produção de memória, enquanto um álbum

de fotografias da ocupação é folheado. A primeira imagem traz um jovem encapuzado em preto e branco. Seu rosto é coberto pelo casaco e por uma máscara, sendo seu olhar, frontal à câmera, o que melhor apreendemos dele. Ao encarar a câmera vestindo uma máscara, fazemos o paralelo deste homem com o rapaz de *Lacrimosa*. Ambos estão em assentamentos urbanos, encaram a câmera e tem rostos protegidos pelas máscaras. No primeiro, a máscara o protege do “insuportável cheiro de lixo”, é provavelmente a reação possível diante da precariedade do terreno onde vive. Já em *Memórias*, a máscara, é possível, protege o homem da agressão provocada pelo gás lacrimogêneo usado pelas forças policiais contra os moradores da ocupação.



FIGURA 63: Cena de *Memórias de Izidora* em que se focaliza o rosto de um jovem com máscara de gás na referida ocupação.

É esse senso de mobilização que catalisa a dimensão política do rosto. Judith Butler, em diálogo direto com Levinas, vê no rosto a forma pela qual os outros nos direcionam demandas morais, demandas que não pedimos, mas que também não somos livres para recusar. Essa imposição se dá não por uma tradução imediata ou um significado secreto a ser desvelado ou decifrado no rosto do Outro. Ou seja, o rosto traz em si um embate, uma demanda. Para Levinas ele é o que materializa a ideia do “Não matarás”. Porém, o rosto, como dizem os autores, exprime esse mandamento sem precisamente dizê-lo. O significado do rosto se dá, ao mesmo tempo, numa dimensão afetiva, moral e, conseqüentemente, política.

somos primeiro dirigidos, reportados por um Outro, antes mesmo que assumamos a linguagem para nós. Assim, portanto, podemos concluir que é somente na condição de sermos remetidos a um discurso que podemos, então, fazer uso da linguagem. É nesse sentido que o Outro é a condição do discurso. Se o Outro for anulado, também o será a linguagem, uma vez que esta não pode sobreviver fora da condição do discurso. (BUTLER, 2011, p. 22)

O rosto é o que não se reduz. Se o descrevemos nos voltando para o nariz, olhos ou queixo, por exemplo, isso configura a desfiguração do rosto pelo desmembramento, tornando-o objeto. Levinas diz que a melhor forma de olhar para um rosto é nem sequer se atentar para a cor de seus olhos: “Quando se observa a cor dos olhos, não se está em relação social com outrem. A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele” (1982, p. 77).

O humano não é identificado com aquilo que é representado, mas – da mesma forma – não o é com o irrepresentável. O humano é, ao contrário, aquilo que limita o sucesso de qualquer prática representacional. O rosto não é “apagado” nessa falha de representação, mas é constituído exatamente nessa possibilidade. Algo no geral diferente acontece, entretanto, quando o rosto opera a serviço de uma personificação que alega conseguir capturar o ser humano em questão. Para Levinas, o humano não pode ser capturado por meio da representação e pode-se perceber que alguma perda do humano acontece quando ele é capturado pela imagem. (BUTLER, 2011, p. 27)

Segundo a autora, ele traz uma “agonia”, uma “insegurança”, ao passo que promove uma proibição divina do homicídio, logo, do apagamento. Falar de si ainda é falar para o outro, o que se liga à noção de Comolli de *auto-mise-en-scène*. Assim, aqueles que conseguem melhor se auto representar podem melhor ser humanizados. Por humanização, aqui, entendemos não apenas algo que é concedido por um Outro, mas que é resultado de um processo subjetivo em que falar e narrar o mundo ao redor e a si mesmo possibilita a afirmação de dignidade e autonomia. Enquanto aqueles que não podem representar a si “correm grandes riscos de serem tratados menos que humanos, de serem vistos como menos humanos ou, de fato, nem mesmo serem vistos” (Butler, 2011) – sendo o rosto, assim, uma condição para a humanização⁵⁴.

São vários os olhares frontais à câmera das crianças em *Lacrimosa*. Afinal, o filme é estruturado a partir desse encontro entre quem filma e aqueles que são filmados. O olhar de volta

⁵⁴ O rosto pode humanizar e desumanizar, a depender do contexto: “Temos um paradoxo diante de nós, pois Levinas deixou claro que o rosto não é exclusivamente um rosto humano e, mesmo assim, é uma condição para a humanização. Por outro lado, há o uso do rosto, no interior da mídia, no sentido de efetivar a desumanização. Poderia parecer que a personificação nem sempre humaniza. Para Levinas, ela pode muito bem evacuar o rosto que não humaniza; e eu espero mostrar que a personificação às vezes opera sua própria desumanização. Como podemos chegar a saber a diferença entre o rosto inumano, porém humanizador, para Levinas, e a desumanização que também pode ocorrer por meio do rosto? (...) Talvez tenhamos que pensar sobre as diferentes maneiras em que a violência pode acontecer: uma é precisamente por meio da produção do rosto, o rosto de Osama bin Laden, o rosto de Yasser Arafat, o rosto de Saddam Hussein. O que foi feito com esses rostos pela mídia? Eles estão enquadrados, certamente, mas também estão jogando com esta moldura e atuando para ela. O resultado disso é invariavelmente tendencioso. São retratos da mídia que são geralmente manobras a serviço da guerra, como se o rosto de Bin Laden fosse o próprio rosto do terror, como se Arafat fosse o rosto do engano e como se o rosto de Saddam Hussein fosse o rosto da tirania contemporânea” (BUTLER, 2011, p. 24).

das crianças instaura uma cena reflexiva entre quem assiste, quem é filmado e quem filma. A câmera colocada em cena atua como dispositivo – as crianças a buscam e colocam em prática o seu olhar aos serem olhadas.

O trabalho figurativo de *Lacrimosa* persegue com obcecação os olhares, fragmenta os corpos para se concentrar nos rostos, instaura uma caçada ao olhar-câmera na duração do plano. Por vezes, num único plano, os olhares variam intensamente, plurais, indecíveis. Nesses movimentos agudos, nossa relação com o olhar singular e mutante de cada criança ou adulto – e com sua ausência de palavras – é intensa, mas a multiplicação é tão veloz que o motivo passa a ser não mais este ou aquele retratado, mas o próprio ato de olhar. (GUIMARÃES, 2019, p. 167)



FIGURA 64: Rostos em destaque em *Lacrimosa*.

Olhares plurais que nos desafiam ao serem desafiados pela câmera. Olhares-enigma, entre a contemplação, o estranhamento e a fascinação. Olhares que revelam uma humanidade *em excesso*, que transborda o limite do quadro justamente ao serem enquadrados. Aqui, o rosto que olha é entendido como um ato de poder e constituição ativa dos sujeitos. O cinema tem profunda relevância na visibilidade deste atributo do ato de olhar:

Eis a chave central para se compreender o conceito de paisagem tanto nas artes visuais quanto no cinema: ela depende de um olhar, de como esse olhar recorta o que vê, de que maneira ele atribui quem ou o que protagoniza a imagem. No cinema, é o modo de olhar que irá distinguir o que é paisagem do que é cenário, o que se coloca em primeiro ou segundo plano. Em outras palavras, é esse modo de olhar que inaugura o conceito de paisagem. Não se pode, nesse sentido, esquecer que olhar é uma instituição de poder. A alguns foi dada desde sempre a concessão do poder olhar. A outros, de serem apenas

olhados. A quem foi dado o poder de, no gesto de olhar, criar paisagens? Inevitavelmente, se desdobra outra pergunta: a quem é dada a autorização de contemplação? (ALMEIDA, 2019, p. 7)

Se em *Lacrimosa* isso é agudo, nos outros filmes recortados os olhares também se mostram significativos, ainda que não carreguem a mesma centralidade. Exemplo rápido e passageiro podemos encontrar em *Papagaio Verde*, na sequência em que as crianças participam da competição de pipas, a câmera foca em seus rostos, que olham para o alto, para o céu, rostos erguidos para cima.



FIGURA 65: Câmera focaliza o olhar altivo das crianças para as pipas em Papagaio Verde.

Ao mirar para a construção das paisagens periféricas no cinema brasileiro autoral das últimas décadas, Ana Caroline Almeida (2021) percebe, nesse cinema contemporâneo, um “pulsar comum” entre duas instâncias vistas tradicionalmente separadas no cinema e nas artes visuais: a paisagem urbana periférica e o sujeito subalterno, que não apenas a observa, mas funda a paisagem (p. 157). A passagem, relativa ao cinema independente brasileiro, parece ter reverberação não só nas “salas escuras”, mas também nas produções destes coletivos audiovisuais. Este é um movimento significativo na produção audiovisual brasileira, considerando o fato de que tais sujeitos foram “tradicionalmente amalgamados pela própria paisagem onde se inseriam e transformados em transparências essencializadas” (Ibidem), como por exemplo em *Couro de Gato*, onde o cenário urbano carioca “engole” os meninos da comunidade.

Em *Sem Destruição*, o olhar frontal à câmera também obedece a uma lógica interna ao discurso do filme, já que o sujeito a quem os jovens se dirigem em seu grito político cantado e dançado é o espectador, materializado nas lentes da câmera. Se em *Lacrimosa* o olhar frontal é testemunha do encontro, em *Sem Destruição* ele é a afirmação de uma mensagem política que mobiliza e instrumentaliza a câmera: a jovem diz “*querem tirar os nossos prédios, daí fizemos esse brega protesto*”, e aponta o dedo para a sua direita. A câmera, então, “obedece” ao comando

da jovem e faz um movimento ágil na direção apontada, onde outros jovens da comunidade estão postados em conjuntos com faixas e cartazes de ordem. A fala é feita estrategicamente diante da câmera, que filma os jovens em *close*. Uma fala de afirmação de existência que busca o orgulho do pertencimento, da relação dos moradores com a comunidade, em que os jovens dizem “*Sou do Caranguejo, prazer, satisfação*” e reivindicam respeito e dignidade, pois eles têm “*esses direitos e por eles vão lutar*”, como dizem na letra da música. Paralelamente às danças, os rostos dos jovens ganham destaque: olhares firmes, assertivos e diretos que marcam um posicionamento político que requer visibilidade. É partindo do olhar para a câmera que os jovens tem sua agência constituída dentro da cena como resposta à condição de desrespeito social.

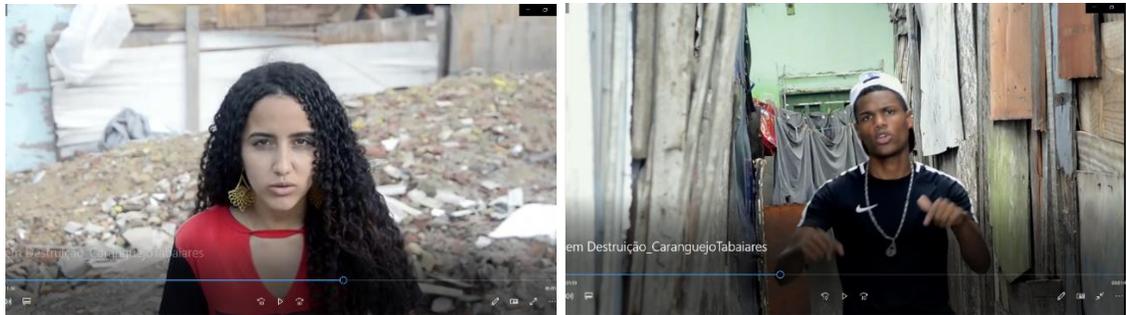


FIGURA 66: Olhares frontais em *Sem Destruição*. O olhar para a câmera marca uma afirmação.

Nos filmes do MLB e em *Couro de Gato*, mais demarcados como ficções, o olhar para o fora de campo respeita a *mise-en-scène* dos filmes e o espaço cinematográfico tradicional, preservando a narrativa ficcional (e a quarta parede). Mas isso não impede que desvios de olhares aconteçam. A estratégia de Joaquim Pedro, que opta por decupagem minuciosa com muitas câmeras subjetivas, incorporando o ponto de vista dos personagens, além da montagem em plano e contraplano de olhares, faz com que em muitas cenas as crianças olhem diretamente para a câmera, ainda que dentro da tessitura fílmica da ficção, para que “olhem segundo elas olham”. Entretanto, há um momento específico em que uma criança parece desobedecer ao acordo prévio estabelecido com a equipe (e com o espectador) e desvia o olhar para a câmera. Esse momento único acontece logo no começo, numa cena com baixa exposição de luz, quando a criança passa vendendo amendoins de mesa em mesa e em determinado momento olha diretamente para as lentes da câmera. Nos outros momentos em que as crianças se colocam frontalmente à câmera elas preservam a quarta parede.



FIGURA 67: Olhares à câmera em *Couro de Gato*, que marcam a aparição de rostos invisibilizados na grande mídia.

Um comentário em relação às cenas recortadas acima: nas primeiras cenas do filme, feitas no morro, quando o menino avista um dos gatos a serem capturados, seu rosto sai das sombras e vem à luz, encenação que materializa muito bem a aparição de rostos não vistos que emergem das sombras, figura buscada pelo cinemanovismo brasileiro e latino-americano como um todo. O

jogo de olhares interno ao filme possibilita uma lógica intensa de contrapontos. O filme nos oferece vários encontros que expõem, numa perspectiva dialética, as contradições de classe, raça e as desigualdades. Por fim, em relação aos filmes do MLB, assim como em *Couro de Gato*, o olhar para a câmera não participa da encenação fílmica. No entanto, com regras de encenação muito menos rígidas, são muito mais comuns nos filmes do MLB momentos em que as crianças simplesmente quebram espontaneamente a quarta parede. Como dizem Butler e Levinas, a representação do humano, de fato, é impossível e, para que esta representação exprima o humano, esta deve não apenas falhar, mas *mostrar sua falha*, pois

Há algo de irrepresentável que nós, não obstante, perseguimos representar e esse paradoxo deve ser absorvido nas representações que realizamos. (...) Nesse sentido, o humano não é identificado com aquilo que é representado, mas – da mesma forma – não o é com o irrepresentável. O humano é, ao contrário, aquilo que limita o sucesso de qualquer prática representacional. O rosto não é “apagado” nessa falha de representação, mas é constituído exatamente nessa possibilidade. Para Levinas, o humano não pode ser capturado por meio da representação e pode-se perceber que alguma perda do humano acontece quando ele é capturado pela imagem. Um exemplo dessa forma de “captura” ocorre quando o mal é personificado por meio do rosto. (BUTLER, 2011, p.15)

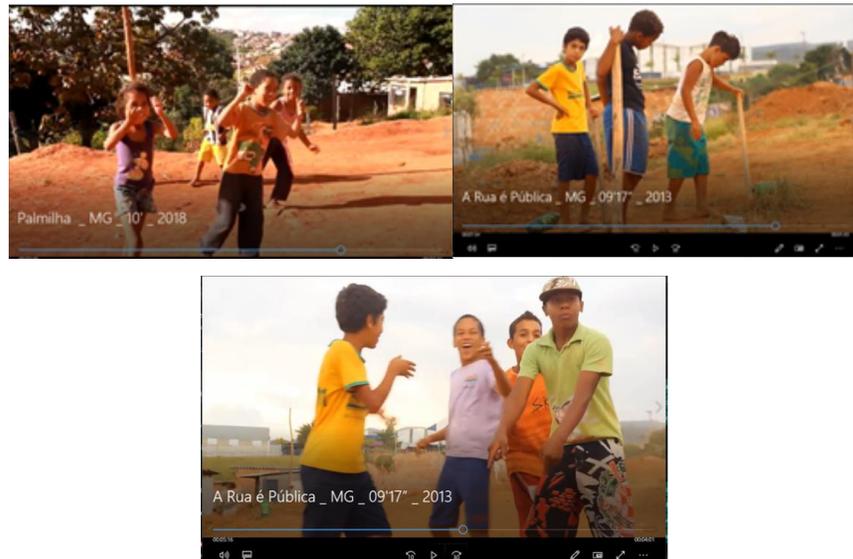


FIGURA 68: Algumas cenas de *Palmilha* e *A Rua é Pública* em que as crianças quebram deliberadamente a quarta parede ao olharem para a câmera.

Sobre estes olhares à câmera presentes nos filmes do MLB analisados, Anderson Lima diz, em entrevista ao pesquisador, que não olhar para a câmera é a “única condição”, único pacto formalmente firmado, para a gravação das cenas. Entretanto, estes olhares acontecem e não prejudicam os filmes. O diretor traz uma visão interessante acerca de porque as crianças tendem a

olhar para a câmera nas gravações. Para ele, não é para a lente que a criança olha, e sim para o adulto que está gravando, para saber se “está fazendo certo”:

Infelizmente a escola e a igreja trabalham com a lógica do erro e castigo, então a criança cresce com medo de errar. Quando a criança olha para a câmera, ela não está olhando porque acha a câmera interessante. Ela está olhando para mim e eu estou atrás da câmera. Eu estou proporcionando para ela uma coisa que a escola nunca dá que é o direito de falar, de se expressar. Quando eu abro a boca e falo assim “pode falar com as suas próprias palavras”, às vezes a criança olha para mim e fala, ela não verbaliza isso, mas eu vejo nos olhos dela que ela está dizendo: “mas eu não tenho as minhas próprias palavras, tudo que eu disse até hoje na minha vida foi porque alguém mandou eu dizer daquele jeito”.⁵⁵ Eu tenho que olhar pra ela e fazer assim: “e na hora do recreio?”. É aquela criança que eu quero. É isso. Aí ela diz “Ah tá, fica mais fácil”. Eu sinto direto que a criança, quando se expressa, ela olha para a câmera porque ela quer saber se “é assim?”, “tá certo?”, “eu fiz bem?”. Ela se preocupa em como aquele cara que está proporcionando pra ela um momento tão divertido e diferente pode se agrandar com aquilo que ela está oferecendo. Ela olha para a câmera porque quer saber uma avaliação do que ela fez. Porque o medo de errar é só o que existe. Porque se ela erra na escola a professora dá uma nota baixa, se ela erra na lição a professora faz um x, se ela erra em voz alta a turma repudia, se erra em casa o pai dá uma bronca ou a mãe dá um grito, se erra na igreja ela vai ser castigada por Deus. Ela está na fase de absorver o mundo, só que o mundo que oferecem para ela é um mundo tão castrador que não vale o direito sequer de errar. (LIMA, 2022)

4.2.4 Rosto e Liberdade

Ainda em relação aos filmes do MLB, destacamos uma determinada sequência de *Papagaio Verde*, em que o rosto em destaque anuncia uma reflexão sobre liberdade. No filme, Elisa e seu colega participam do concurso de papagaios e vão atrás da pipa que caiu na casa da vizinha, Dona Creuza. A vizinha diz que tem um papagaio dentro de casa. Antes das crianças voltarem ao concurso, Elisa decide abdicar da competição para conhecer esse papagaio da vizinha. Esse momento de virada é construído através do *close* no rosto de Elisa, que, pensativa, leva as mãos ao queixo. Enquanto isso, seu colega, ao fundo, segue para a competição de papagaios. Apesar do filme ter tido certa circulação em festivais e na internet, Anderson diz em entrevista que vê *Papagaio Verde* como o filme “menos infantil” dentro os feitos junto ao MLB, devido a sua linguagem rebuscada e abordagem de um tema complexo que é a “subjetivação da liberdade”:

Nos festivais, os adultos dão mais projeções para os filmes que eles querem que as crianças assistam e não para os filmes de que de fato as crianças vão gostar. É muito curioso isso. *Papagaio Verde* é um filme feito com crianças, mas ele é um filme adulto.

⁵⁵ Inevitável o paralelo com a cena de *Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974), em que o diretor pede para a criança se expressar e ela responde: “Eu não sei falar”.

É muito mais por causa do discurso do filme do que pelo que ele causa com as crianças. Eu acredito que o *Papagaio Verde* só tem potencial de fato com crianças se a criança tiver um trabalho depois. Assistir e ter um debate para conseguir entender o que é que foi dito. Ele por si só me parece rebuscado para essa geração. Quando eu falo “para essa geração” é porque eu acredito que as crianças evoluem com o tempo. Talvez daqui a uns 10 anos *Papagaio Verde* seja visto pelas crianças de 2032, mas hoje eu sinto que não, por conta de tudo que a gente tem de conteúdo na internet, para a forma que as crianças consomem vídeos na internet e pelo vício de entretenimento nas pesquisas do que as crianças buscam na internet. Elas vão para internet muito em busca de se divertir. E *Papagaio Verde* acaba subjetivando a liberdade. (LIMA, 2022)



FIGURA 69: Cena em que Elisa desiste do concurso para conhecer o papagaio de Dona Creuza. O Rosto da atriz-personagem é o que marca essa virada.

Papagaio Verde foi gravado no conjunto de oficinas realizado nas Ocupações da Izidora dentro do CineCipó em 2017, junto com *Palmilha e Menino Mitou na Bike Sem Freio e Foi Brincar de Casinha*. Edinho Vieira, morador da ocupação e hoje coordenador nacional do MLB, trabalhou nas oficinas como assistente de produção e direção (além de aparecer de maneira improvisada como figurante em determinada cena). Ele explica em entrevista sobre o método utilizado por Anderson Lima com as crianças, em que o realizador lança mão do improviso, dialogando com os contextos, vivências e vontades das crianças para fazer cinema.

Cada um dos filmes foi feito em três dias. No primeiro dia ele fazia uma oficina, mobilizava as crianças, vinha pra um lugar. Ele conversava, explicava a câmera, fazia ali um jogo de cena, explicava para as crianças como funcionavam as coisas. No dia seguinte, as crianças voltavam e a gente fazia um dia inteiro de gravação. Tudo no improviso do momento. Nesse dia ele falava: “você quer falar sobre o que?” E a gente improvisava a partir disso. Pegava a câmera, pegava duas crianças, botava uma de frente para a outra e dizia para eles falarem alguma frase e ele gravava. Virava para outra, pedia para gravar outra coisa, parava, pensava, e já desenrolava a próxima cena. No terceiro dia ele passava o dia inteiro editando o filme e à noite ele exibia o filme na ocupação. O cara fazia a preparação do elenco, a gravação, a montagem e a exibição do filme em três dias. Negócio surreal. (VIERA, 2022)

Na trama, Elisa⁵⁶ conhece o papagaio da vizinha: trata-se de um papagaio de verdade, uma ave. Há uma cena de diálogo permeado por muitos *close-ups*, em que persistem falas metafóricas sobre a prisão e a liberdade, devir e não devir, limites e possibilidades. Em um dos

⁵⁶ Como curiosidade, trazemos que Elisa, a protagonista de *Papagaio Verde*, é a mesma criança que aparece alguns anos antes na cena final de *Ocupar, Resistir, Construir* (2016), subindo em uma bicicleta, como analisamos.

close-ups no rosto da garota, ela questiona: “*Por que você prende ele? Não precisa prender ele ali na gaiola*”. Aqui, destaque para o enquadramento, em que a criança também aparece presa na tela entre as grades da gaiola do papagaio. Há, portanto um momento de identificação e aproximação da atriz-personagem, que de alguma forma se vê no lugar do animal e se coloca no lugar dele. A sensibilidade de Elisa reverbera numa alteridade que, a nosso ver, poderia retomar a solidariedade dialógica freiriana, pois a identificação da menina não é estanque, não é um dispositivo delimitador, mas provocativo: a partir do choque com uma realidade sensível, sua reflexão ganha força. Na fluidez da cena, ao questionar, a criança cria sua própria liberdade imaginativa.

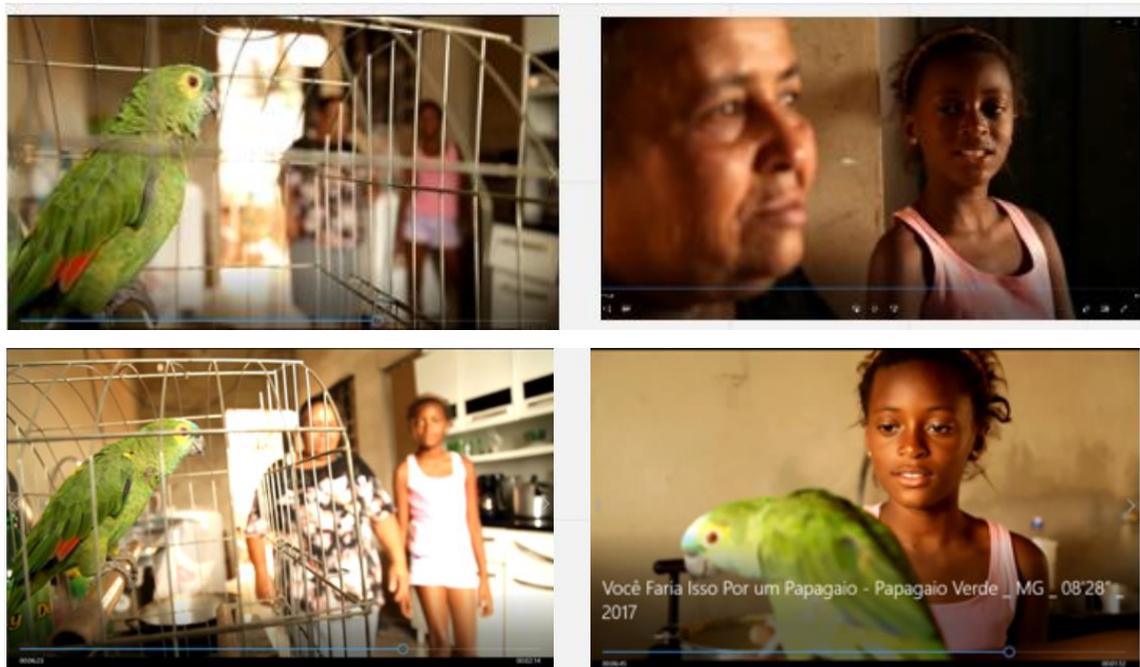


FIGURA 70: Cena em que Elisa conhece o papagaio da vizinha.

“*Eu quero que você solte o papagaio para ele viver a liberdade dele*”, diz Elisa. Enquanto o papagaio (pipa) pode usufruir da liberdade, o papagaio (bicho) tem de ficar preso na gaiola. A menina diz: “*Vamos ver se ele quer a liberdade dele*”. Na sequência, a criança aparece fora do quadro das grades da gaiola, depois do questionamento sobre o papagaio. O papagaio então se nega a voar e a vizinha diz: “*Se é criado com gente, não vai aprender a voar. Gente não voa*”. A menina olha o papagaio. “*Ele tem asa, acho que devia estar no céu*”. Há uma discordância com Dona Creuza: “*Se ele nunca viveu na natureza, como que vai voar?*”. Ao final, em locução *off*, Elisa traz uma fala significativa: “*Tem gente que prende os outros mas juram que os outros vivem*

em liberdade. Mas na verdade nem eu sei direito o que é liberdade. Eu só sei que se eu fosse pipa, papagaio ou tivesse asas, eu nunca ia ficar sem voar, voar deve ser muito legal, liberdade, sabe". A câmera acompanha a sua caminhada pelo morro ao final do filme, de uma forma estética que lembra o final trágico de *Couro de Gato*, após Paulinho entregar o gato para a confecção de tamborins, como já analisado. Só que, desta vez, os desejos e sonhos da criança não são massacrados pelas injustiças sociais. O desejo do ator/atriz-personagem factualmente não se concretiza: o gato não fica com Paulinho e o papagaio não ganha a liberdade como Elisa gostaria. Em *Couro de Gato*, a caminhada final de Paulinho mobiliza a sensibilidade pela tragédia do subdesenvolvimento. Em *Papagaio Verde*, a caminhada final reflete um questionamento de Elisa propiciado por uma situação concreta a sua volta. Guardadas as diferenças de contexto, as circunstâncias vividas pelos atores-personagens nos filmes nos remetem à ideia freireana de situação-limite (Freire, 2021, p. 130), que se apresenta aos sujeitos e sujeitas como efeito de supostas determinantes históricas, "esmagadoras", nas palavras do autor, nas quais não caberia nenhuma alternativa senão a adaptação: tal como os prédios que "esmagam" Paulinho, na visualidade de *Couro de Gato*. Ao vivenciar essas situações numa perspectiva reflexiva, chega-se ao *inédito viável*, que corresponde à superação da experiência fatalista pela dimensão criadora. Sobre o tema, Freire nos diz:

No momento que estes [os sujeitos] percebem não mais como uma "fronteira entre o ser e o nada, mas como uma fronteira entre o ser e o mais ser", se fazem cada vez mais críticos na sua ação, ligada àquela percepção. Percepção em que está implícito o *inédito viável* como algo definido, a cuja concretização dirigirá sua ação (...) Para alcançar a meta da humanização, que não se consegue sem o desaparecimento da opressão desumanizante, é imprescindível a superação das "situações-limite" em que os homens se acham quase coisificados. (FREIRE, 2021, p. 130-131, *grifo do autor*)

Freire propõe uma superação dessas situações-limite através de um investimento no sensível, em direção a uma educação transformadora. O cinema aplicado às juventudes aparece, em nosso entendimento, como instrumento para tal provocação. No filme, a percepção de Elisa do mundo ao seu redor, sendo estimulada a narrar sobre ele, deflagra um posicionamento no mundo.



FIGURA 71: Cena final de Papagaio Verde e Couro de Gato

Sobre as cenas acima mobilizadas, é significativo analisar o modo como foram filmadas. Enquanto Paulinho é visto em câmera fixa, de costas, se perdendo numa descida, portanto se “apequenando”, entre os prédios da classe média carioca, Elisa aparece de frente, numa subida, numa câmera móvel que a acompanha à medida que ela caminha, com isso mostrando a paisagem da ocupação a partir, e em função, da movimentação da atriz-personagem – em um gesto que, em alguma medida e guardadas as diferenças – lembra a postura da câmera que acompanha o homem que dança ao final de *Lacrimosa*.

Esse jogo entre “prisão” e “liberdade” é um dilema que acompanha os filmes que tematizam a juventude. A criança carrega a potência de liberdade, pois “ainda não é adulto”, ao mesmo tempo em que lhe é negada a autonomia. Sobre o confronto entre prisão e liberdade, por exemplo, em *Sem Destruição*, um grupo de jovens anda pela ponte que margeia o rio com uma gaiola, enquanto vemos a paisagem ao fundo, quando a letra da música diz: “*Eu tenho os meus direitos e por eles vou lutar*”. Lembremos, ainda, da poesia ao final de *Tabaiaries*, que também usa da figura do pássaro para falar de liberdade: “*Às vezes, como um pássaro, eu me sinto livre*”; “*só a opressão da gaiola me lembra ferro e fibra*”. Lembremos também da cena final, ainda em *Tabaiaries*, quando os moradores vêm do fundo do beco e se encontram com os jovens, que declamam a poesia na frente das crianças. Um destes olha para a câmera e declara: “*O decreto foi revogado*”, o frame é congelado e o filme se encerra com o rosto do jovem que olha para a câmera em destaque com o braço erguido. A liberdade é um anseio dessas juventudes – se ela lhes é negada veementemente em *Couro de Gato*, aparece como uma demanda moral que surge da *auto-mise-en-scène* em *Lacrimosa* (por exemplo, na cena do jovem que dança frente à câmera ou nas crianças que, juntas, brincam com um guarda-chuva, buscando uma postura coletiva).

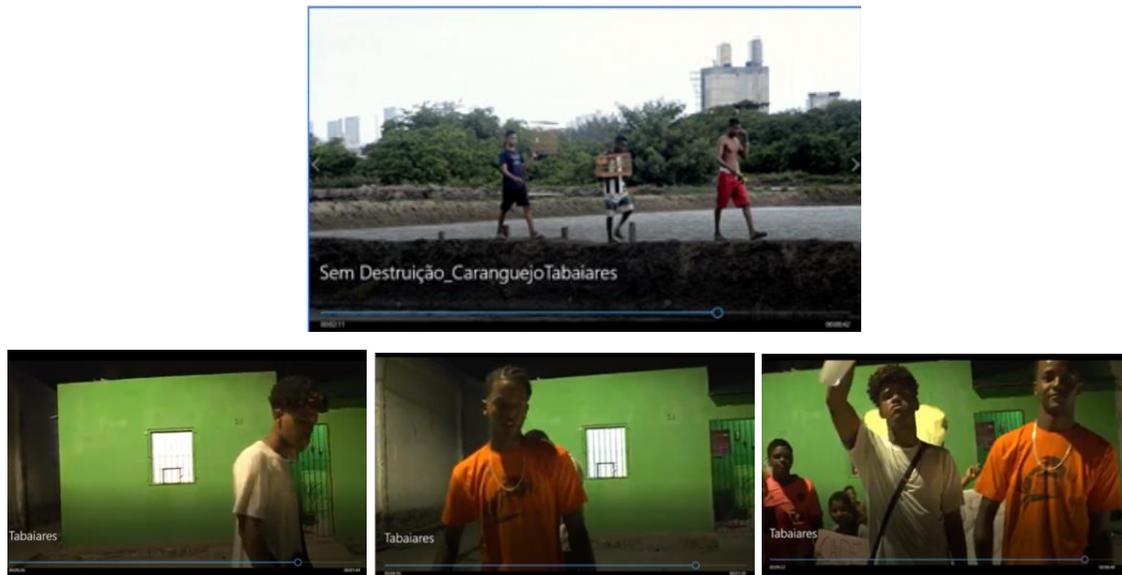


FIGURA 72: Cena final de *Tabaiaries*, quando os jovens conseguem a revogação do decreto. Um deles ergue o documento e o frame da imagem é congelado.

A noção de liberdade a que nos referimos se faz *em ato* a partir de uma reflexão sobre o real, instigada pelos filmes e pelas circunstâncias fílmicas. Na defesa de uma educação firmada numa prática libertadora, Paulo Freire (2021) fala de um “medo da liberdade” que habita a vivência das populações marginalizadas.

O “medo da liberdade”, de que se fazem objeto os oprimidos, medo da liberdade que tanto pode conduzi-los a pretender ser opressores, quanto mantê-los atados ao *status quo* (p. 45-46) (...) A liberdade, que é uma conquista, e não uma doação, exige uma permanente busca. Busca permanente que só existe no ato responsável de quem a faz. Ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente porque não a tem. Não é também a liberdade um ponto ideal, fora dos homens, ao qual eles inclusive se alienam. Não é ideia que se faça mito. É condição indispensável ao movimento de busca em que estão inscritos os homens como seres inconclusos. (FREIRE, 2021, p. 46)

Esse “medo da liberdade” que Paulo Freire tematiza se instala tanto nos opressores como nos oprimidos. Nos opressores é o medo de perder a liberdade de oprimir, pois aqui liberdade se confunde com a manutenção do *status quo* (2021, p.45). Assim, a liberdade como prática educadora, que defende Freire, parte de uma relação crítica com o mundo. Ela não é um objeto que pode ser doado. Ela se funda na prática e na invenção. Se nos filmes “antigos” a liberdade parece distante, corrompida e alienada, talvez com breves respiros quando o jovem dança com a máscara em *Lacrimosa*, as juventudes dos filmes contemporâneos aqui abordados vão trazer o tema da liberdade justamente como busca, algo em contínuo processo, o filme criando as

condições para que essa dimensão seja vista, percebida e inscrita. Nos filmes contemporâneos, o tema atravessa as produções: a liberdade instiga as reflexões de Elisa, a busca pelo local apropriado para jogar futebol em *A Rua é Pública*, a fuga da punição em *Aniversário e Castigo*. Liberdade também evocada no texto final de *Tabaiaries* (“como um pássaro me sinto livre”) e nos passos e na música de *Sem Destruição*.

Freire (2021, p. 46) defende que os homens possuem uma vocação humanizadora, caracterizada por uma busca por *ser mais*, semelhante a uma humanidade *em excesso*. Esse *ser mais* se dá a partir de uma prática de liberdade, formada na ação transformadora através de uma relação com o mundo. É isso que o autor chama de *práxis libertadora*: uma ação coletiva sobre o mundo visando transformá-lo. O ato fílmico se liga a esse fazer permanente, buscando uma relação crítica com o mundo a partir de um dispositivo de narração e fabulação que entrelace mundo e desejo. Assim, apostamos que a produção fílmica funciona como um estímulo a esse saber fílmico inventivo, sempre em ato, em contato com um mundo experimentado por uma prática potencialmente libertadora. Pois o saber mora na invenção.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alinhamos-nos a Ricardo Fabrino Mendonça ao defender o audiovisual comunitário como instrumento de fortalecimento da democracia, quando articulado ao estímulo à autorrealização com perspectiva coletiva - pois, mais do que preferências expostas pelo voto, a democracia demanda uma comunicação intersubjetiva sobre questões que devem ser resolvidas cooperativamente e de forma plural. As mídias comunitárias funcionam como *resposta social*, ou seja, atuam como instância reflexiva do sistema midiático, ajudando a repensá-lo.

O audiovisual comunitário viabiliza que uma pluralidade de representações se faça evidente, além de estimular a transformação dinâmica delas. Esse tipo de produção se conforma como possibilidade de alterar o mundo comum e permite a reinvenção das tramas intersubjetivas que alicerçam a realidade. Nota-se, pois, que seu potencial democrático não está unicamente em uma suposta oposição a mídia comercial nem simplesmente na positivação daqueles que são negativamente estereotipados. (MENDONÇA, 2010, p. 46)

Como movimento final desta análise, retomamos o problema de pesquisa. Percebemos a centralidade da atuação da juventude nos movimentos sociais contemporâneos. Algo revelado não apenas na profusão de filmes *feitos* com a participação ativa dos jovens, através da mediação de oficinas, mas explicitado durante as entrevistas realizadas com Aiano Bemfica, Anderson Lima, Edinho Viera, Mekson Dias e Odara Canuto. Se trabalhos ligados ao vídeo popular, a exemplo de *Classe Roceira*, já indicavam a importância central de jovens e crianças nas dinâmicas e atuações dos movimentos sociais organizados que surgiam no Brasil nos anos 1980, as experiências audiovisuais contemporâneas, como os vídeos do MLB e do Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste aqui analisados, permitem a essa juventude tomar as câmeras para si, através de suas auto-encenações participativas. Nesses trabalhos, os jovens não cumprem apenas marcações prévias e roteirizações externas, mas têm suas próprias vivências e gestualidades no centro do processo cinematográfico. Nas situações de luta pelo direito à moradia digna, um dos resultados desses processos é a construção colaborativa dos espaços sociais, permanentemente reinventados por essas juventudes, inseridas em contextos sociais vulneráveis ao capital imobiliário, que captura o estado e os monopólios midiáticos, justamente para que esses atores *não se sintam pertencentes ao espaço onde vivem*.

Ao mesmo tempo, o que une e singulariza as experiências audiovisuais aqui retratadas é a consolidação das práticas dessas juventudes, voltadas para os espaços sociais a partir de uma

atividade cinematográfica feita e pensada conjuntamente. As singularidades das experiências se afirmam quando os jovens constroem os caminhos narrativos que serão praticados junto a essas comunidades. Portanto, as oficinas, por mais que partam de uma premissa colaborativa e horizontal, não são “fórmulas prontas” a serem aplicadas uniformemente, independentemente dos contextos sociais envolvidos. Trata-se, pelo contrário, de construir as experiências em diálogo permanente com os universos culturais, geográficos, sociais e históricos presentes. Assim, é possível, ao aproximá-los, perceber traços em comum, mas também singularidades entre um filme produzido sob a ótica de um grupo de crianças que procuram um terreno para jogar futebol na periferia de Belo Horizonte e um videoclipe *bregafunk* de protesto feito em uma comunidade no centro do Recife.

Detalhamos falas de Edinho Viera e Odara Canuto, que participaram das oficinas de vídeo no MLB e em Caranguejo Tabaiaras, respectivamente, reforçando a importância dessas atividades na formação de uma sensibilidade artística e na autoafirmação a partir do território. Isso acontece a partir do momento em que os sujeitos percebem que *também podem* fazer um filme.

Pensar que outras pessoas habitam essas telas, que é possível fazer um espaço com essas imagens, que é possível fazer um filme sobre essas lutas, que é possível retratar essas pessoas, esses corpos em telas grandes, primeiro esse sentimento de estranhamento de dizer “poxa eu também posso”, e depois as pessoas vão tomando o costume disso e querendo participar, inclusive lá no filme *Memórias de Izidora*, por exemplo, é importante como o filme é feito em conjunto com a comunidade, as pessoas veem elas mesmas na tela, veem a própria luta e conseguem opinar em que rumos o filme deveria contar uma história ou de que forma o filme deveria ser. (VIERA⁵⁷, 2020)

Depois do Coque Vídeo, o mundo real mudou para mim. Tudo é audiovisual para mim. Tudo pode ser gravado. Estou sempre andando com meu celular ou qualquer outro caderno porque sempre vem uma história ou sempre passa uma cena em minha cabeça que precisa ser gravada ou fotografada. O Coque Vídeo me abriu os olhos para ver pessoas reais, coisas reais, mundos reais que precisam ser gravados na minha periferia. O quão precioso é gravar o cotidiano de onde você mora. Ou mesmo apontar para o céu e gravar a mudança climática que está acontecendo nesse momento, pois estava um céu super azul e lindo em Recife e agora está uma coisa muito nebulosa que é cinza escuro com os pássaros voando. E trazer isso para sua realidade e dizer “poxa, isso é arte”. E você poder fazer os seus próprios vídeos, saber onde, o que gravar e aprender a fazer suas montagens. Buscar o espaço perfeito para gravar o som na sua favela. (CANUTO, 2022)

⁵⁷ Fala durante apresentação no Colóquio Cinema, Estética e Política, do Grupo Poéticas da Experiência (UFMG), em 2021.

Paralelo à ação de “cultivar” sensibilidades a partir da construção narrativa do espaço, Aiano Bemfica ressalta a importância de que esses processos ocorram de forma socialmente organizada:

A gente pode partir do pressuposto de que a juventude é um lugar central da atuação política de qualquer movimento que atue sobretudo nas periferias urbanas. Todo potencial de mobilização e engajamento quando eles estão juntos é muito legal de se ver também. Por exemplo, nos vídeos que são feitos durante os atos, como é que essa juventude está presente ali. Essas juventudes querem participar, tem engajamento, mas ao mesmo tempo falta lugar para organização permanente delas no dia a dia. O “Minha Quebrada”⁵⁸ surge muito nesse sentido, ter um espaço de atuação dessa juventude durante esse tempo. Aparece como lugar de organização do tempo primeiro, e segundo como lugar de inventividade que você constrói. (BEMFICA, 2022)

Pensamos que a metodologia de nossa pesquisa, estruturada a partir da elaboração de arranjos cênicos, com atenção aos movimentos e fluxos internos a cada um desses arranjos, se mostrou pertinente ao desafio de justapor produções tão diversas, referentes ao *corpus principal* e ao *expandido*. Entretanto, algumas dimensões importantes dos filmes do MLB e do Coletivo Caranguejo Tabaiães acabaram sendo omitidas. Podemos citar as produções *Zaga de Bonecas* (2017) e *O menino que mitou na bike sem freio e foi brincar de casinha* (2017), também resultado de oficina ministrada por Anderson Lima na Ocupação Vitória, que trazem importantes reflexões sobre papéis de gênero ancorados em estruturas machistas, assim como sobre o protagonismo feminino na luta. No caso do primeiro filme, um grupo de meninas se une pelo direito de jogar futebol do mesmo jeito que os garotos, que sustentam que “menina não joga bola”. No segundo, é colocada em xeque a ideia de que as mulheres devem cuidar da casa enquanto os homens trabalham, a partir da brincadeira das crianças. Estes são exemplos de aspectos que acabaram não aparecendo no percurso da análise, por não serem deflagrados a partir dos arranjos cênicos propostos, o que só reforça que nosso trabalho não pretende esgotar os sentidos possíveis dos filmes, mas reverberar e analisar figurações recorrentes das juventudes.

⁵⁸ O “Minha Quebrada” é o principal projeto de articulação da juventude do MLB atualmente. O projeto é fruto da Ocupação Eliana Silva e tem como objetivo construir um espaço destinado a ser palco de acesso a lazer, informação, com planejamento de atividades para a juventude periférica, moradora das ocupações urbanas de Belo Horizonte e região. Ver “Iniciadas as obras do Centro Cultural Minha Quebrada”. APUBH, Belo Horizonte, 24 de maio de 2022. Disponível em: <https://apubh.org.br/acontece/iniciadas-as-obras-do-centro-cultural-minha-quebrada/>.

Segundo Aiano Bemfica (2022), “o Minha Quebrada é um lugar onde a própria juventude se autogestiona para construir seus próprios projetos. Então hoje as oficinas e as ações de comunicação, culturais e esportivas acontecem através do Minha Quebrada”.

Em relação à dupla de arranjos cênicos, *Corrida* e *Rosto*, percebemos que o primeiro se desenvolveu a partir da materialidade sensível das imagens, assim se constituindo suas respectivas mobilizações internas (“*Corrida abre a cena*”, “*Correr e crescer*”, “*Fuga*” e “*Deambulações*”). Ainda que a maioria das questões trabalhadas no arranjo *Rosto* parta de ações muito concretas presentes nos filmes (“*Close*”, “*Encontro*”, “*Olhar*”), este arranjo acabou tendo um maior peso teórico, amparando-se no diálogo entre conceitos e imagens de maneira mais incisiva do que em outros momentos da análise. Por muito tempo o rosto foi no cinema o *locus* de uma expressão (demorar-se na imagem de um rosto para os espectadores mergulharem em suas emoções). Mas a aproximação entre o filme do MLB e Caranguejo Tabaiães revela outra coisa: o redesenho das relações entre sujeitos e entre sujeitos e espaço produzindo uma subjetivação política a partir da maneira como as posturas se inscrevem no território.

Ao constatar o papel central da juventude na produção audiovisual destes movimentos sociais, percebemos que a participação dos jovens nos filmes revela importantes relações destes com os espaços sociais, ou seja, revela como o território é “praticado” por esses sujeitos. O arranjo cênico da *Corrida*, com suas variações, ressalta, assim, modos de conhecimento do espaço imbricados a uma reflexividade sobre pertencimento e defesa de direitos. Já o arranjo do *Rosto* funciona no sentido de criar dispositivos de visibilidade articulados à constituição da dignidade destes que são desrespeitados pelo poder público. De forma parecida ao que os filmes dos *nuevos cines* objetivavam – “dar a vir os rostos não vistos” –, os filmes contemporâneos também dão bastante destaque ao aparecimento desses sujeitos periféricos, com a diferença central de que estes têm uma participação ativa no curso do filme, através da metodologia de oficinas. O que provoca o singular aparecimento dos rostos em *Sem Destruição*, em que a *mise-en-scène* do videoclipe permite que os filmados “mandem na câmera”, como mostramos, e não simplesmente assumam marcações pré-definidas de forma projetante.

Esse processo de agenciamento das juventudes nos movimentos alimenta ainda mais os processos de luta por moradia e território, pois promove a mobilização coletiva e as sensibilidades para com o lugar onde se vive desde cedo, além de mostrar que a câmera “ao alcance das mãos” pode ser uma importante ferramenta de luta. Nesse sentido, Anderson Lima revela a importância do sentimento de “deslumbramento” nos primeiros contatos das crianças com as possibilidades da câmera, o que se desdobra posteriormente em atividades de leitura crítica de mídia e imagem:

A primeira coisa que eu sinto nas crianças mais novas, com 7 ou 8 anos, é um deslumbramento, não do ponto de vista negativo, um deslumbramento de encantamento, parece com o encanto mais do que com qualquer outra coisa. Uma vez uma criança falou assim para mim “Ahhh... É assim que grava um pensamento?”. A criança não sabia como uma pessoa ficava parada e aparecia a voz dela do nada. Ai quando ela gravou o pensamento, ela se viu pensando. E eu achei isso tão simbólico, a criança descobrir que é daquele jeito que faz. Quando eu faço efeito clone em alguma cena, as crianças ficam “nossaaa...”. (...) E para os mais velhos, de 10 a 12 anos, eu já começo a falar sobre o papel da imprensa, de como que a imprensa consegue construir uma verdade que na verdade é a construção de um ponto de vista. Eu passo para eles um vídeo muito legal chamado “como manipular uma pesquisa de opinião” e eles piram. Eu fiz uma vez um trabalho de jornalismo com as crianças e elas tinham que chegar e fazer uma pesquisa que tinha como objetivo saber a opinião das crianças sobre uma determinada coisa. Só que elas tinham que fazer com dois grupos distintos de crianças. Um grupo de 30 crianças tinha que responder de um jeito, e o outro tinha que responder do jeito que a gente não queria. Tudo depende das perguntas que antecedem a pergunta principal, porque aí você vai conduzindo a pessoa a um pensamento. (LIMA, 2022)

Em relação ao cotejo com os filmes antigos do *corpus expandido*, percebemos que a justaposição evidencia diferentes tensionamentos entre a juventude e o espaço urbano periférico. *Lacrimosa* e *Couro de Gato* trazem a precariedade destes espaços, reforçando as desigualdades e segregações dentro da cidade, mas ambos reforçam que essas “duas cidades” (a dos “barracos” e a do “asfalto”) estão cindidas mas profundamente interligadas, sendo as *fugas* exemplos práticos que reforçam tais tensões – a fuga da câmera pelo invasor externo, ou a fuga da polícia morro acima. Já no caso do *MLB* e de *Caranguejo Tabaiães*, os filmes apresentam espaços *em curso de luta*, em transformação e reinvenção permanentes, que se reverberam na vivência dos jovens. É interessante perceber como a vivência da ocupação “invade” as cenas, não através de um espaço que “abocanha” os sujeitos, como acontece com os filmes antigos, mas por meio dos próprios gestos encenados pela juventude, o *bregaprotesto*, a assembleia debaixo da árvore, o fincar as traves.

Outra figura frequente não só nos filmes analisados, mas na pesquisa em geral, é a pipa. Presença constante nas narrativas, além de dar nome e conduzir a narrativa de *Papagaio Verde*, a pipa também aparece de modo mais discreto em *Aniversário e Castigo* e *Tabaiães*. Se pensarmos nos filmes antigos, a figura da pipa se faz presente em *Nelson Cavaquinho*, quando o sambista fala sobre sua infância, e nas cenas iniciais de *Fábula*. O primeiro ato deste filme, inclusive, conta a história de um campeonato de pipas entre diversas crianças em Copacabana. Além destes, lembramos de *Celeste*, um dos últimos filmes de Aloysio Raulino, que se detém sobre imagens de um grupo de crianças empinando pipas em uma rua suburbana. Curiosamente, neste vídeo, Raulino evita enquadrar o rosto dos jovens, algo que sempre buscou em seus filmes

ao longo de sua carreira. Entendemos essa contínua aparição das pipas não simplesmente pela popularidade da brincadeira, mas como um dispositivo que permite materializar a relação da juventude com o espaço. No filme de Raulino, a câmera passeia pelos corpos, chinelos, pernas, braços, se esquivando dos rostos, como se fosse uma pipa, descobrindo trajetos através da errância do possível. Frágil, a pipa se faz experimentação de uma liberdade improvável, mas possível. Delicada, mas capaz de alçar voos inacreditáveis em seu percurso. Não sem adversários, trata-se de uma disputa também pelo céu, mas sempre se olhando pra cima. Nesse sentido, as experiências destacadas no *MLB* e em *Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste* abrem espaço para uma visão freireana da história como possibilidade, e não determinismo. Ou seja, valorizando o papel da subjetividade nas imagens dos filmes, que não se fazem da narrativa presenças. Presença que não é dada de antemão, mas se batalha e se constrói intersubjetivamente, pois, para *ser*, é preciso acreditar que a própria história não acabou, e que a luta nunca termina.

Assim, retomamos a nossa aposta inicial, que vê as auto-encenações dos jovens imbricadas ao tecido social e produzem arranjos cênicos (em conjunturas e posturas singulares) para inventar o território, mostrando como a forma é imanente no gesto de fazer imagem. Nas diversas formas de aparecimento e diferentes processos, o aparecimento está imbricado aos processos. A potência inventiva dos jovens e crianças geram momentos de interpelação distintos, trazem novidade e possibilidades diferentes para a auto *mise-en-scene*. Esta última não está apartada de quem filma. A aproximação não-hierarquizada entre os filmes requer evidenciar como um elemento de um filme pode se tornar o operador de outro filme.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena Wendel. **Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil**. Rev. Bras. Educ. [online]. 1997, n.05-06, pp.25-36. ISSN 1413-2478.
- ALMAS, Almir; LIMA, Rafaela; FILÉ, Valter. Produção audiovisual comunitária: inquietudes para um começo de conversa. **In: Mídias comunitárias, juventude e cidadania**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica/Associação da Imagem Comunitária, 2006. v. 5, cap. 9, ISBN 9788575262429.
- ALMEIDA, Ana Caroline. **A centralidade de um olhar a margem: paisagens verticais do cinema brasileiro contemporâneo**. In: XXVIII Encontro Anual da Compós, Porto Alegre, 2019
- ALMEIDA, Ana Caroline. **Mirágidis: A cidade das paisagens**. In: ALMEIDA, Ana Caroline. **Cidades-gestos em melancolia: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos**. Orientador: Eduardo Duarte Gomes da Silva. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2020. p. 262.
- ALMEIDA, Matheus; BEMFICA, Aiano; LANNA, L. B. **Cerco Militar e despejo da ocupação Eliana Silva: uma aproximação etnográfica..** REVISTA TRÊS [...] PONTOS (UFMG), v. 14, p. 14-23, 2017.
- ALVARENGA, Clarisse. Refazendo caminhos do audiovisual contemporâneo. **In: MENDONÇA, Ricardo Fabrino; LEONEL, Juliana (org.). Audiovisual comunitário e educação: Histórias, processos e produtos**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. v. 7, cap. 4, p. 85-106. ISBN 9788575264980.
- ALVARENGA, Clarisse. Comunidades por vir e imagens provisórias. **Devires**, Belo Horizonte, v. 3, ed. 1, p. 167-179, 2006.
- ANDRADE DE OLIVEIRA, Vinícius. **Intervir na História: Modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade**. **In: ELINALDO, Francisco Teixeira (org.). Documentário no Brasil – Tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004, p. 227-59
- ARAÚJO, Luciana. **Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos**. Alameda, 2013.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: teorias do cinema na América Latina**. Rio de Janeiro/São Paulo: 34/Edusp, 1995. 320 p.
- BELISÁRIO, Bernand. **As hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. 161p.
- BEMFICA, Aiano; ALMEIDA, Matheus. **Ocupação Urbana e Despejo: entre o ritual popular e o estatal** », Ponto Urbe [Online], 23 | 2018, posto online no dia 28 dezembro 2018, consultado o 5 maio 2022. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/5686>; DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.5686>

BEMFICA, AIANO. **Fazer cidade, fazer imagem**: um ensaio sobre a realização de filmes no contexto da luta do MLB. In: CANETTIERI, Thiago; PAOLINELLI, Marina Sanders; CAMPOS, Clarissa Cordeiro; VELLOSO, Rita. (Org.). **Não são só quatro paredes e um teto**: uma década de luta nas ocupações urbanas da Região Metropolitana de Belo Horizonte. 1ed. Belo Horizonte: Editora Escola de Arquitetura (Cosmópolis), 2020, v.1, p. 369-390.

BEMFICA, Aiano. **Fazer Imagem, Fazer Cidade**: Uma Aproximação Cartográfica da Luta do MLB em Belo Horizonte, junto com e através das imagens. Orientador: Cláudia Cardoso Mesquita. 2021. 192 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG., 2021.

BEMFICA, Aiano. **A Imagem Tática**: reflexões sobre o papel das imagens na atuação do MLB. In: BRITO, Alessandra; PILAR, Olívia; GUERRA, Ana. (Org.). Comunicar, insurgir: engajamentos metodológicos na pesquisa em Comunicação. 1ed. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020, v. 1, p. 295-310.

BENJAMIN, Walter. Autor como produtor. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter, e João Barrento. **Rua de Mão Única - Infância Berlinense**. Autêntica, 2013. Open WorldCat, <http://public.eblib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6514626>.

BENJAMIN, Walter. **Experiência**. Disponível em <http://cinefusao.blogspot.com/2013/09/experienciawalter-benjamin.html>

BENJAMIN, Walter. **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Editora 34, 2002.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade**: a revolução intimista. Relume Dumará RioArte, 1996.

BENTES, Ivana. **Mídia-multidão**: estéticas da comunicação e biopolíticas. Rio de Janeiro: Mauad, 2015. 200 p

BERNARDET, Jean-Claude. **A discreta revolução de Aloysio Raulino**. In: CARDOSO VALE, Glaura (org.). Catálogo do 17º Forum.doc BH. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2013.

BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. 1a. ed, Annablume, 1995.

BRENEZ, Nicole. Por uma história do cinema insubordinada (ou rebelde). **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 9-13, 5 jul. 2016.

BRENEZ, Nicole. Contra-informação, Ur-informação Fílmicas. **REVISTA ECO PÓS**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 211-231, 11 out. 2017. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/12495/8784. Acesso em: 11 out. 2022.

BRETAS, Beatriz. Comunicação comunitária e inclusão digital. In: **Mídias comunitárias, juventude e cidadania**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica/Associação da Imagem Comunitária, 2006. v. 5, cap. 9, ISBN 9788575262429.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

BUTLER, Judith. **Vida precária**. Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar, São Carlos, SP, v. 1, ed. 1, p. 13-33, 1 jun. 2011. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18>. Acesso em: 29 jan. 2022

CARRANO, P. C. R. **Os jovens e a cidade**: identidades e práticas culturais em Angra de tantos reis e rainhas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

CAROLINA, Áurea; DAYRELL, Juarez. Juventude, produção cultural e participação política. **In: Mídias comunitárias, juventude e cidadania**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica/Associação da Imagem Comunitária, 2006. v. 5, cap. 9, ISBN 9788575262429.

CEPECIDOC - **Fernando Birri** - (1927 - 2017) - Aula Magna - Memorial Latino-americano SP - 2006. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c2-qLn-WHUw>. Acesso em: 10 out. 2022.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista ECO-Pós**, v. 20, n. 2, p. 101-121. 2017.

COLOMBO, Sylvia. "**A tecnologia é como uma faca**", diz Fernando Birri: Diretor argentino, precursor do atual cinema do continente, abre festival em SP dedicado a filmes da América Latina. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 out. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1007200601.htm>. Acesso em: 10 out. 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 373 p.

DA SILVA SCRAMINGNON, Gabriela Barreto; MAIA, Marta Nidia Varella Gomes. **A concepção de infância em Walter Benjamin**. 2018.

DAYRELL, Juarez. **Juventude, grupos de estilo e identidade**. **Educ. Rev.** [online]. 1999, n.30, pp.25-38. ISSN 0102-4698.)

DAYRELL, Juarez. **O jovem como sujeito social**. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2003, n.24, pp.40-52. ISSN 1413-2478.

DAYRELL, Juarez; CARRANO, Paulo César. **Jovens no Brasil**: difíceis travessias de fim de século e promessas de outro mundo. Revista Jóvenes del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Juventud. México: CIEJUVIMJ, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural**. In: Silva, R. (Org.). A república por vir: Arte, política e pensamento para o Século XXI. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 10 out. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Parcelas de humanidades. In: **Pueblos expostos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2018.

DINALDO Filho. **Hiroshima, Argel**: os tempos do justo na imaginação política moderna. In: ANAIS DO 30º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2021, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos->

2021/papers/hiroshima--argel--os-tempos-do-justo-na-imaginacao-politica-moderna>. Acesso em: 29 jan. 2022.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FONTINELE, Naara. **Documentário?** - Formas críticas, engajadas e experimentais no cinema brasileiro (1964-1983). In: Bruno Hilário...[et al.]. (Org.). Catálogo Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. 01ed. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017, v. 01, p. 183-197.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021. 78^a ed.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática docente**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sobre a noção de Spielraum em Walter Benjamin: resistência e inventividade. In: SOUZA, Ricardo Timm de et al. (orgs). **Walter Benjamin: barbárie e memória ética**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2020, p.63-73.

GARCIA ESPINOSA, Julio. **Por um cine imperfecto**. Disponível em <http://zagaiaemrevista.com.br/porum-cinema-imperfeito/>, 1989.

GUIMARÃES, César Geraldo (2015). O que é uma comunidade de cinema?. **Revista Eco-Pós**, 18(1), 45–56. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i1.1955>

GUIMARAES, Pedro Maciel. O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo. **Sala Preta**, [S.L.], v. 16, n. 2, p. 220, 21 dez. 2016. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i2p220-232>.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Editora UFJF, 2005. 176p.

GUIMARÃES, Victor Ribeiro. *Inventários da margem, figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema latino-americano*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, p. 519. 2019

HENRIQUE, Breno. #cinema. In: MÓL GONÇALVES, Mariana; MAXIMINIANO PEREIRA, Reinaldo (org.). **Cruzamentos de Rotas Audiovisuais: cinema, televisão e streaming**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2022. cap. 3, p. 51-62. ISBN 978-65-86963-49-6. Disponível em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/publicacao/cruzamento-de-rotas-audiovisuais/>. Acesso em: 4 abr. 2022.

KLINGER, Diana. **Literatura ética: da forma para a força**. Rocco, 2015.

LEVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**. Tradução de João Gama. Lisboa: Ed. 70, 1982

LEVINAS, Emmanuel. **Violência do rosto**. São Paulo - SP: Edições Loyola, 2014. 43p.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Zahar, 2008.

MACHADO, Eliany Salvatierra. Para que gosta de perguntar: uma reflexão sobre Educomunicação. In: MENDONÇA, Ricardo Fabrino; LEONEL, Juliana (org.). **Audiovisual comunitário e educação: Histórias, processos e produtos**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. v. 7, cap. 8, p. 85-106. ISBN 9788575264980.

MACHADO, Rubens; RAMOS, Matêus. A NOÇÃO DE ROSTO EM EMMANUEL LÉVINAS. **Lampejo**: Revista eletrônica de Filosofia e Cultura, Fortaleza, Ce, v. 5, n. 2, p. 14-26, 02 fev. 2022. Semestral. Disponível em: http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-10/Artigo_A_Nocao_de_rosto.pdf. Acesso em: 07 fev. 2022.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Alguns argumentos em prol do audiovisual comunitário. *In*: MENDONÇA, Ricardo Fabrino; LEONEL, Juliana (org.). **Audiovisual comunitário e educação**: Histórias, processos e produtos. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. v. 7, cap. 1, p. 23-46. ISBN 9788575264980.

MENDES, Ricardo Antonio Souza. O Nuevo Cine Latino-americano e a filmografia sobre os Regimes Civil-militares. **Revista Intellectus**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 1-12, 11 out. 2022.

MLB. **Morar Dignamente é um Direito Humano**: as propostas do MLB para a Reforma Urbana. Tese do 4o Congresso Nacional do MLB. 2014. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/ab3c6b_1bfe13eef6cc46ca820c8dc9b51e397f.pdf Acesso em: 10 jun. 2022

MIGLIORIN, Cezar. **Cartas sem resposta**: a internet, a educação, o cinema e o Luciano Huck. Autentica, 2015.

MIGLIORIN, Cezar. Estética e comunidade: ocupar o inacabado. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 203-221, 2017.

MONDZAIN, Marie-José. **Sideração**. Zazie Edições, 2016.

MOURA, Mariluce. Fernando Birri: Um construtor de utopias. **Revista FAPESP**, São Paulo, n. 127, 10 out. 2022. Entrevista, p. 12-16. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-construtor-de-utopias/#:~:text=%E2%80%9CA%20palavra%20cinema%20j%C3%A1%20me,formas%20poss%C3%ADveis%20al%C3%A9m%20do%20cinema.&text=O%20evento%20fora%20aberto%20na,%2C%20o%20document%C3%A1rio%20Za%2D2005>. Acesso em: 10 out. 2022.

NAVES, Sylvia Bahiense. **“Luzes Câmera”**. Transcrição de entrevista de Joaquim Pedro de Andrade para o programa da TV Cultura, 1976-1977. São Paulo: Cinemateca Brasileira.

NEVES, David. **A descoberta da espontaneidade** – breve histórico do cinema direto no Brasil. In Cinema Novo Cinema Moderno. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1966.

NUÑEZ, Fabián. **Afinal, o que é “cine imperfecto”?** Uma análise das ideias de García Espinosa. Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Vol. 1, n1. 2011.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. Transformações no vídeo popular. *In*: BRIGADA DE AUDIOVISUAL DA VIA CAMPESINA (São Paulo) (org.). **Lutar Sempre!**: Estudos sobre audiovisual e a construção da realidade. 1. ed. São Paulo: [s. n.], 2006. cap. 4, p. 239-256.

PERALVA, Angelina Teixeira. **O jovem como modelo cultural**. Rev. Bras. Educ. [online]. 1997, n.05-06, p.15-24. ISSN 1413-2478

PRYSTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao Cinema Periférico. **Periferia**, vol. 1, n.1.

RANCIÈRE, Jacques. O tempo da emancipação já passou? *In*: SILVA, R. (Org.). **A república por vir**: Arte, política e pensamento para o Século XXI. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

- RANCIÈRE, Jacques. Dissenso. In: Novaes, Adauto (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RAULINO, Aloysio. Entrevista Concedida Por Aloysio Raulino a Carlos Roberto de Souza e Tânia Savietto. In: **Catálogo 19º FestCurtas** – Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2017.
- RIBEIRO, Daniel Melo. **Limiares da cartografia**: uma leitura semiótica de mapeamentos alternativos – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021. 341 p
- SAAVEDRA, Giovani Agostini; SOBOTTKA, Emil Albert. Introdução à teoria do reconhecimento de Axel Honneth. **Civitas – Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 9-18, 1 fev. 2008.
- SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos**: O vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus, 1989. 135 p.
- SANTORO, Luiz Fernando. Vídeo e movimentos sociais – 25 anos depois. In: MENDONÇA, Ricardo Fabrinio; LEONEL, Juliana (org.). **Audiovisual comunitário e educação**: Histórias, processos e produtos. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. v. 7, cap. 2, p. 47-64. ISBN 9788575264980.
- SANTOS, Márcio Henrique Casimiro Lopes Silva. **Luta por reconhecimento ou luta por redistribuição?**: o MNU e os dilemas do antirracismo no Brasil contemporâneo. Orientador: Josué Pereira da Silva. 2016. Tese (doutorado) - Unicamp, Campinas, 2016. DOI <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2016.972793>. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/972793>. Acesso em: 3 out. 2022.
- SCRAMINGNON, G. B. DA S. Relações entre adultos e crianças: o que dizem as narrativas das crianças? **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, v. 5, n. 15, p. 1265-1281, 11 out. 2020
- SILVA, Adalgisa Chaves Vilaça de Aguiar. **O processo de letramento escolar de estudantes do 9 ano do ensino fundamental, em escola pública do município de Recife**. 2017. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Letras, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2017.
- SOBRINHO, Gilberto Alexandre. As imagens indisciplinadas do documentário em vídeo: panorama do analógico ao digital. **Lumina** - Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, v. 10, ed. 3, p. 1-21, 1 dez. 2016.
- SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, n. 45, p. 153-165, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/nxcZ4zNFT8KlK65z8VmkHKq/?lang=pt>. Acesso em: 25 nov. 2021.
- SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Cinema Militante, Videoativismo e Vídeo Popular**: A luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, 2014. p. 393.

TEIXEIRA, Rafael Tassi. Rosto e Personagem no Cinema de László Nemes. **Revista Eco-Pós**, [S.L.], v. 22, n. 1, p. 154-175, 21 jun. 2019. Revista ECO-Pos. <http://dx.doi.org/10.29146/eco-pos.v22i1.23752>.

TOUAM BONA, Dénètem. **Arte da fuga**. Piseagrama, Belo Horizonte, nº 15, 2021, p. 18-27.

VEIGA, Roberta; KIMO, Paula. Como insurgir no acontecimento pelas imagens. Notas sobre uma modalidade de regime estético. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 32-52, 11 out. 2017. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/10688. Acesso em: 11 out. 2022.

VIEIRA, Gilberto. **Becos, Brechas e Favelas: Os Corres de Jovens Produtores Culturais de Territórios Populares**. Orientador: Paulo César Carrano. 2015. 108 f. Dissertação (Mestrado) - UFF, Niterói, 2015.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FILMOGRAFIA:

A batalha de Argel (1966), Gillo Pontecorvo

A Fumaça Misteriosa (1986), de Cláudius Cecon

A Opinião Pública (1967), de Arnaldo Jabor

A Rua é Pública (2013), de Anderson Lima

Alemanha, Ano Zero (1948), de Roberto Rossellini

Aniversário e Castigo (2017), de Anderson Lima

Arraial do Cabo (1965), de Paulo César Seraceni

Aruanda (1959), de Linduarte Noronha

As Hiper Mulheres (2012), de Takuma Kuikuro, Leonardo Sette e Fausto Carlos

Associações dos Moradores de Guararapes (1979), de Sérgio Péo

Casa com Parede (2019), de Dênia Cruz

Casa na Marra (2015), de Thiago Fernandes

Chicarles (1972), de Marta Rodriguez e Jorge Silva

Classe Roceira (1986), de Berenice Mendes

Conte isso Àqueles Que Dizem Que Fomos Derrotados (2018), de Aiano Mineiro, Camila Bastos, Cris Araújo e Pedro Maia de Brito

Couro de Gato (1962), de Joaquim Pedro de Andrade.

El Mégano (1955), de Julio Garcia Espinosa

Fábula: Minha Casa, Copacabana (1965), de Arne Sucksdorff

Filhos de Hiroshima (1952), de Kaneto Shindô
Fim de Semana (1975), de Renato Tapajós
Greve! (1979), de João Batista de Andrade
Jardim Nova Bahia (1971), de Aloysio Raulino
La Hora de Los Hornos (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino
Lacrimosa (1969), de Aloysio Raulino e Luna Alkalay
Loteamento Clandestino (1978), de Ermínia Maricato
Memórias de Izidora (2016), de Douglas Resende.
Mulheres no Front (1996), de Eduardo Coutinho
Na Missão com Kadu (Aiano Bemfica, Kadu Dantas, Pedro Maia de Brito, 2016)
Nelson Cavaquinho (1969), de Leon Hirszman
Nuestra Voz de Tierra Memória y Futuro (Marta Rodriguez e Jorge Silva, Colômbia, 1972 e 1982).
O Desafio (1965), de Paulo César Saraceni
O Menino que Mitou na Bike e Foi Brincar de Casinha (2016), de Anderson Lima
O Profeta da Fome (1970), Maurice Capovilla
Ocupar, resistir e construir (2016), de Edinho Vieira, Juliano Vitral, Roberta Von Randow
Os Queixadas (1978), Rogério Corrêa
Papagaio Verde (2017), de Anderson Lima
Repas du bébé (1895), de Auguste Lumière e Louis Lumière
Retrato em Branco e Preto (1992), de Joel Zito Araújo
Rio, 40 Graus (1955), de Nelson Pereira dos Santos
Rocinha 77 (1977), de Sérgio Péo
Roma, Cidade Aberta (1944), de Roberto Rossellini
Sem Destruição (2019), do Coletivo Caranguejo Tabaiars Resiste
Tabaiars, (2019), do Coletivo Caranguejo Tabaiars Resiste
Tarumã (1975), de Aloysio Raulino
Teremos Infância (1974), de Aloysio Raulino
Tire Dié (1960), de Fernando Birri
Yawar Mallku (1969), de Jorge Sanjinés
Zaga de Bonecas (2016), de Anderson Lima

ANEXOS – ENTREVISTAS⁵⁹

A) ENTREVISTA I: Mekson Dias⁶⁰

MK: A Rede Coque Vive atua no Coque desde 2006, dentro no NEINFA (Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis), que atua no Coque há 36 anos. O Coque Vídeo é um curso de criação e experimentação audiovisual que começou a acontecer em 2019, no Coque, aos sábados. O objetivo de mostrar, experimentar o audiovisual com os jovens e crianças do coque. Paralelo a isso também havia as atuações políticas diretas que aconteciam na cidade, e uma das coisas foi o despejo que estava acontecendo com a comunidade Caranguejo Tabaiães. O Coque Vídeo tinha sido contratado pelo CPDH para fazer registro em vídeo das ações de caranguejo. Isso criou uma relação entre o Coque Vídeo e a comunidade.

A gente já tinha uma ligação com a comunidade Caranguejo Tabaiães. É uma comunidade vizinha a do Coque, que o que divide é o rio (Capibaribe). Então é uma ponte, praticamente. E o Coque Resiste surgiu quando a prefeitura veio despejar 54 famílias daqui do Coque em 2013, de uma forma muito parecida como estava acontecendo em Caranguejo Tabaiães. E antes nós tínhamos conseguido que essas famílias permanecessem aqui e as que fossem expulsas tivessem os mínimos de direitos garantidos. Então veio logo a identificação da gente. E a gente pensou como podíamos intervir nisso ajudando a galera. A cara do Coque Vídeo com certeza é o brega, que é uma das linguagens que permeia os nossos trabalhos, que a gente identifica muito. A gente entrou em contatos com eles e Sarah Marques⁶¹ mandou pra gente o *brega protesto* que o Grupo Adolescer e o Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste tinham feito. Só tinha a música e não tinha sido publicada ainda. Então propusemos gravar um videoclipe. A galera se empolgou para caramba.

O Coque Vídeo é dividido entre eixos do audiovisual: olhar, escutar, performar e montar. Primeiro houve a construção do roteiro, depois a gravação do clipe e ainda tiveram mais dois

⁵⁹ Compartilhamos nessa seção, parte da transcrição das entrevistas que foram feitas durante a pesquisa. A versão integral da gravação acabou sendo perdida durante processo de formatação de equipamentos. Por esse motivo, o texto aparece em formato de citação direta, pois as perguntas não foram transcritas de forma exata. No entanto, a grande maioria do material já havia sido transcrita, mas que, na nossa avaliação, não prejudica a compreensão e fluxo textual.

⁶⁰ Mekson Dias é morador da comunidade do Coque, no Recife, e integrante do Projeto Coque Vídeo, Atuo na oficina junto a comunidade de Caranguejo Tabaiães que culminou na produção do videoclipe *Sem Destruição*. Entrevista realizada no dia 26 de julho de 2022.

⁶¹ Coordenadora e fundadora do Coletivo Caranguejo Tabaiães Resiste.

encontros até o lançamento do videoclipe. Durante a manhã do sábado a gente teve a aula, a gente almoçou junto foi se conhecendo, fez dinâmica de apresentação. Começamos a pensar no roteiro. Primeiro fizemos a exibição de alguns trabalhos que fazia sentido para o que queríamos. Exibimos, dialogamos e partimos para o roteiro. Eu participei mais dessa construção do roteiro e nós fomos dialogando. Pensando em como seria, o que seria interessante da gente mostrar, existia muito uma vontade de mostrar a comunidade, de mostrar lugares que permeiam a vida desses jovens e dos moradores de Caranguejo, todos eles falavam muito sobre isso. E é uma coisa que a gente se identifica. E fomos construindo o roteiro. Foi um momento de protagonismo dos alunos do Coque Vídeo. Eu era monitor do Coque Vídeo, mas nesse momento tinha a idade desses jovens. Eram quatro monitores e a função da monitoria era justamente essa de não ter essa diferença.

Eles estavam sentindo essa necessidade de reafirmação do território e aí a gente chegou junto com trabalhos em audiovisual. Eles vieram pra cá e a gente fez alguns exercícios, esse é o momento que a gente pegou uma animação que a gente fez no Coque Resiste e foi colocando a sonoridade ao vivo. E depois passamos para criação do roteiro do videoclipe.

Foi num domingo a gravação. Tudo muito orgânico. Aconteceu em três semanas no máximo. Foi algo muito urgente porque estava acontecendo naquele momento. No sábado a gente fez o roteiro e no domingo a gente foi gravar. Alguns monitores não puderam ir, mas os alunos *estigaram* muito ir, de querer ajudar a galera a não perder sua casa. Eu acho muito potente ver a juventude periférica tomando posse do que é seu e reafirmando o seu lugar enquanto corpo periférico. Arrepio-me só de falar. É muito chique.

O lançamento do vídeo clipe foi lá em Caranguejo Tabaiães mesmo, organizamos um evento. Foi incrível. A gente chegou lá e estava lotado. Muitos jovens da comunidade, senhoras, as mulheres que erguem mesmo o coletivo e os movimentos culturais de lá estavam lá para prestigiar esse momento, os advogados populares do CPDH. Enfim foi um momento maravilhoso em que lançamos para a comunidade, para o *Youtube*, *Instagram*, *Facebook*. Depois desse momento foi só *close* massa.

Depois de tudo, *Sem Destruição* ainda ganhou o FestCine no cinema São Luiz como melhor videoclipe, com a presença das crianças no festival. Depois o decreto de despejo ainda foi revogado. Então deu muito certo a colaboração. Claro que não foi só isso, mas as ações do vídeo ajudaram muito.

Muito do que a gente gostava e dos trabalhos que vinham eram colocações dos jovens mesmos, o que a galera curtia. O *bregafunk* estava muito *on*, estava estourado. Shevchenko & El Loco estavam nos primeitos *hits*. Era uma linguagem que a gente usava muito. Por isso que a gente curtiu tanto fazer, porque era algo que fazia sentido pra gente. A gente ia fazer uma discussão territorial política periférica, também tinha discussão sobre a apropriação do *bregafunk* como ferramenta política mesmo. Foi um momento maravilhoso pra todo mundo. Digo isso porque os meninos falavam muito. Foi uma *estiga* que partiu muito deles. A construção do videoclipe, a vontade de gravar, de ir pra o lançamento. A gente foi junto todo mundo de van para o cinema São Luiz, onde aconteceria o FestCine. E ainda chegar lá e vencer como melhor videoclipe e ir pra frente do palco se apresentar. Quando chamaram a gente eram tipo 30 jovens do Coque indo pra frente do Cinema São Luiz se apresentando e falando a função que fez no videoclipe que logo em seguida ganharia. Foi muito potente mesmo. Para se ter uma ideia, Odara Canuto, uma das pessoas que estavam na gravação e participaram de todo esse processo, hoje é monitora do Coque Vídeo.

B) ENTREVISTA II: Odara Canuto⁶²

OC: O Coque Vídeo surge para mim quando eu estava no sétimo ano do Ensino Fundamental. Surge essa oportunidade de conhecer o mundo do audiovisual através da escola e também de um pessoal que eu já conhecia desde pequena. Mekson, Help, Caio, Kata, um pessoal que já era da minha convivência. Então eu mesma fiz a ponte pro Coque Vídeo apresentar o projeto na minha escola. E assim que saiu as inscrições eu me inscrevi e depois de alguns dias recebi a confirmação que iria participar da oficina. Logo de cara me apaixonei pelo audiovisual mesmo sem saber de nada antes. Foi o que me fez continuar. Conhecer mais sobre estar na frente e atrás da câmera. Então surgiu esse interesse: como é estar na frente da câmera, sabe? Veio essa curiosidade e é muito diferente.

Então surgiu a oportunidade de fazer o videoclipe com o pessoal de Caranguejo Tabaiães. Eu tinha 13 pra 14 anos quando rolou as movimentações em Caranguejo Tabaiães, que começam quando o pessoal do Grupo Adolescer estava dando aula de teatro e o pessoal

⁶² Odara Canuto participou como aluna da oficina que deu origem ao videoclipe *Sem Destruição*. Hoje ela produz vídeos, performances, peças de teatro além de ser monitora do Coque Vídeo. Entrevista realizada no dia 1 de agosto de 2022

começou a fazer um brega-protesto. Começam a fazer uma letra e dessa letra fazem um vídeo super simples cantando e fazendo um ritmo com a mão mesmo. Logo depois, pessoal do Coque Vídeo vê esse vídeo e decidem criar um videoclipe em parceria com a comunidade.

No primeiro encontro o pessoal do grupo adolecer de Caranguejo Tabaiães fez um encontro com o pessoal do Coque Vídeo aqui no Coque. Eles vieram para cá e fizemos toda uma roteirização de como a gente queria o videoclipe. Começamos também a criar coreografia para o *brega funk*.

Eu participei ativamente do processo desde a montagem de roteiro, de coreografia, de dar ideias e gravar, estar ali ativamente dançando com o pessoal. Aparecer na frente e por trás das câmeras. E estar no processo de gravação de áudio. Eu lembro que usamos um dia especificamente para gravar o áudio. Fomos gravar a conversa inicial do vídeo, que era uma conversa entre o pessoal na rua. Foi um processo bem louco porque tinha movimento em Caranguejo na hora. Era um horário de muita movimentação, gente chegando do trabalho saindo. Então, tivemos muita dificuldade de gravar, mas a gente conseguiu assim mesmo.

Eu gosto de ficar atrás e na frente das câmeras, mas eu sou uma pessoa que gosta muito de atuar. Mas eu amo de estar atrás também, ficar com a edição, montagem. Quando você vai para o computador é outro babado, outro mundo. Fazer cinema é lidar com vários mundos diferentes. Foi o que me prendeu, sabe? E me encontrar nesses mundos. Desde os 13 anos que eu faço teatro, fiz a minha primeira peça. Dai depois do teatro foi “*ladeira abaixo*”. Eu vivia num mundo e depois do teatro eu fui parar em outro mundo.

Depois do Coque Vídeo o mundo real mudou para mim. Tudo é audiovisual para mim. Tudo pode ser gravado. Estou sempre andando com meu celular e qualquer outro caderno porque sempre vem uma história ou sempre passa uma cena em minha cabeça que precisa ser gravada ou fotografada. O Coque Vídeo me abriu os olhos para ver pessoas reais, coisas reais, mundos reais que precisam ser gravados na minha periferia. O quão precioso é gravar o cotidiano de onde você mora. Ou mesmo apontar para o céu e gravar a mudança climática que está acontecendo nesse momento, pois estava um céu super azul e lindo em Recife e agora está uma coisa muito nebulosa que é cinza escuro com os pássaros voando. E trazer isso pra sua realidade e dizer “poxa isso é arte”. E você poder fazer os seus próprios vídeos, saber onde, o que gravar e aprender a fazer suas montagens. Buscar o espaço perfeito pra gravar o som na sua favela.

E agora, nesse ano, recebi o convite para ser monitora do Coque Vídeo. Eu não sabia que isso ia acontecer. Minha irmã que me disse que eu ia ser convocada pra ser monitora dessa edição Coque Vídeo e só depois Mekson veio me chamar pra reunião. Eu já entrei sendo monitora nas reuniões. Já estava super integrada ao Coque Vídeo. Quando eu vi, eu já estava dentro. E está sendo ótima essa experiência de estar atrás das aulas e ir atrás dos materiais e organização das aulas.

C) ENTREVISTA III: Edinho Viera⁶³

EV: Eu sempre tive muito interesse pelas imagens, não só pelo audiovisual, mas pela fotografia também. A importância da memória, a importância da preservação dessas imagens. Desde muito crianças que eu tenho esse apego com as imagens. Meu pai fotografava e era mais jovem também. Ver as fotografias me trazia isso da importância da imagem. Vejo pessoas que já faleceram mas que estão ali vivas, presentes, porque tem uma imagem hoje que a gente consegue saber quem foi, quem é, isso é uma coisa importante pra mim. Em 2014, eu conheci o MLB lá nas Ocupações da Izidora, onde eu morava. E a galera estava muito lá.

Em 2013 e 2014 a gente viveu um momento muito especial no audiovisual, na comunicação brasileira. Primeiro que as câmeras DSLR, que são as mais comuns, começavam a surgir no Brasil com a nova função de vídeo. Você começava a ter mais pessoas gravando em vídeo com fácil acesso, não precisava ter aquele trambolho gigante para poder gravar. Você poderia ter uma câmera portátil, uma câmera DSLR, que você conseguia fotografar e filmar ao mesmo tempo. Em 2011 e 2012 isso ainda estava começando a acontecer e 2013 deu uma estourada. O midiativismo começou a ganhar corpo nesse sentido. Uma outra coisa que ganhou força foi a inovação da telefonia, com os smartphones e redes sociais que te possibilitavam a fazer um monte de coisa. Nessa época o Facebook nem fazia *live*. A gente tinha que pegar o telefone *top* de linha pra poder fazer isso, que era era o Iphone 4s, junto a conta no TwitchCast, que gerava o *link* para poder transmitir no Facebook. Então você tinha uma ascensão de coisas que estavam nesse momento ganhando força. Hoje os celulares filmam em 4k, nessa época tinha essa simplicidade toda, mas tinha uma atuação do midiativismo muito maior do que a que tem hoje, mesmo tendo menos recursos e menos equipamentos. E eu me despertei a ajudar nisso,

⁶³ Aiano Bemfica é cineasta, pesquisador e integrante do MLB. Tem participação direta nas ações de comunicação audiovisual do movimento. Entrevista realizada no dia 6 de maio de 2022.

então me aproximei do MLB muito na comunicação. Tinha uma relação boa com o Aiano [Bemfica], inclusive que me trouxe pro MLB com outros companheiros também. Então isso foi um primeiro momento da minha entrada no movimento.

Então com a entrada de novos equipamentos relativamente acessíveis no mercado, a gente decidiu montar oficinas com os jovens para poder ajudar nessa questão. E como eu tinha experiência nesse período anterior eu comecei a formar novos jovens para poder estar atuando na área da comunicação também. Passar o que eu tinha aprendido para frente. Isso foi pouco tempo depois de eu ter entrado. Em 2016 e 2017 a gente estava fazendo essas oficinas. Então 2014 uma coisa, como aluno, e 2016 já estava nesse outro período, mais como colaborador delas.

Sobre as oficinas dos filmes do Anderson Lima, cada um dos filmes foi feito em três dias. No primeiro dia ele fazia uma oficina com as crianças, mobilizava as crianças vinha pra um lugar. Ele conversava, explicava a câmera, fazia ali um jogo de cena, explicava para as crianças como funcionam as coisas. No dia seguinte as crianças voltavam e a gente fazia um dia inteiro de gravação e tudo no improvisado do momento. Nesse dia ele falava “você quer falar sobre o que?”. E a gente improvisava a partir disso. Pegava a câmera, pegava duas crianças, botava uma de frente pra outra e dizia para eles falarem alguma frase, aí ele gravava, virava pra outra pedia pra gravar outra coisa, aí parava pensava, e já desenrolava a próxima cena. No terceiro dia, ele já passava o dia inteiro editando o filme e a noite exibia o filme na ocupação. O cara fazia a preparação do elenco, a gravação, a montagem e a exibição do filme em três dias. Negócio surreal.

Lá de onde eu vim, da Izidora, eu tenho 27 anos, a galera da minha geração é difícil achar um ou dois, infelizmente. A galera ou está morta ou está no tráfico ou teve que se mudar. E várias coisas desandaram nesse sentido porque quebrada tem muito disso. Uma das formas de quebrar e destruir a nossa juventude é justamente por meio do tráfico. Com o serviço de inteligência de hoje, se quisessem acabar com o tráfico mesmo, já tinha acabado há muito tempo. As coisas não perpetuavam se eles quisessem de fato acabar com isso. Se tem arma do exército ali no morro ela deve chegar de alguma forma. E uma parte de nossa juventude sucumbiu nesse sentido. Ou está morta ou está diretamente envolvida no tráfico ou fugiu de lá por isso. Eu acabei seguindo um caminho diferente. Hoje faço parte da coordenação nacional de um movimento. Ajudo a dirigir esse movimento aqui no estado. Tenho hoje uma profissão por conta desse movimento, como fotógrafo. Trabalhei para várias pessoas que considero importante para o cinema nacional. Então

acredito que trilhei um caminho diferente, mas não é a realidade de toda juventude, principalmente da minha geração. Eu acho que um dos papéis da comunicação para esses jovens é talvez fazer o mesmo trajeto que eu fiz de não seguir esse caminho. Se formar, ter uma consciência diferente, ter outra oportunidade de vida. Um dos papéis da comunicação é disputar esses jovens com o tráfico, mas fundamentalmente formar esses jovens para uma luta coletiva. Não é só como opera a câmera, também tem a narrativa de qual história você quer contar com essa câmera, com esse celular, com esse texto que você escreve. É também disputar a consciência para uma luta que é muito maior. Porque o que a gente tem hoje, e sempre teve, é a criminalização das lutas.

É muito importante pensar a forma como a gente conta a luta, como as pessoas vem, como as pessoas podem inclusive se inspirar nas lutas para lutar também, porque, como diria o Che Guevara, “as palavras convencem, o exemplo arrasta”. Ver as pessoas lutando na prática, abrir o celular e vê o vídeo da luta em qualquer rede, um vídeo das pessoas fazendo uma ação, isso também é inspiração para outras pessoas lutarem. Então acho que é muito nesse sentido o papel dessas oficinas de formação da juventude.

Nessas oficinas, o importante não é nem se sentir representado por um personagem, é se sentir parte disso. É você mesmo. É sua vida ali naquele espaço. Essa questão do *papagaio*⁶⁴ é importante. A gente poderia ter forçado a barra e dizer: “vocês precisam fazer um filme para falar o sobre a moradia”, forçar uma fala, mas criança é criança. Era época de vento na ocupação e só se falava em papagaio. Que que ela faz na ocupação? Ela brinca. Ela tem amigos, ela vai para escola, estão para eles é importante falar sobre o papagaio, por exemplo. É o importante pra criança naquele momento.

Já no filme *A Rua é Pública* ainda era muito o começo da ocupação Eliana Silva, então as ruas ainda estavam sendo abertas, as casas estão muito ainda no início. Tem muita assembleia, muita mobilização muita manifestação, muita resistência. As crianças enxergam muito isso também e acabam reproduzindo essas coisas que elas vão enxergando. Aqui na [Ocupação] Carolina no começo mesmo as crianças brincavam muito no começo de fazer assembleia, por exemplo. As crianças se reuniam para fazer a assembleia delas também.

⁶⁴ Edinho se refere ao filme *Papagaio Verde*, filme que analisamos na pesquisa, cuja história gira em torno de um torneio de papagaios.

D) ENTREVISTA IV: Aiano Bemfica⁶⁵

AB: A pauta da moradia e território no Brasil vem crescendo e tomando novos rumos nos idos de 2010, com Pinheirinho e Movimento Ocupe Estelita, por exemplo. Eu me aproximei mais diretamente do MLB em 2013, Logo em seguida de Pinheirinho tem o despejo da Ocupação Eliana Silva I. Em 2012, eu acompanhei as movimentações da [Ocupação] Eliana [Silva I] pela internet. Havia poucas imagens mas elas chegavam, elas circulavam. Porque Eliana Silva teve um contexto específico que foram os 21 dias de cerco da polícia⁶⁶ até que o despejo acontecesse. Esse momento do cerco foi criando muita tensão gerou muita imagem, muitas denúncias. Não teve a velocidade do despejo incipiente. Naquela época o MLB não tinha uma estrutura de comunicação própria, o que quer dizer que o MLB não comunicasse. E quando eu falo de comunicação eu falo também do cinema. A comunicação como processo mais amplo, mas que o cinema está ali dentro.

A aproximação ao MLB se da mediado por trabalho envolvendo as crianças da ocupação. Em 2013 acabei de aproximando a partir desses lugares de luta. Começo a contribuir, a princípio, a partir de um convite do Movimento Olga Benário, em que fui convidado pra dirigir a campanha de financiamento da Creche Tia Carminha. A creche é a segunda estrutura mais importante da ocupação, porque a primeira é sempre a cozinha. Precisávamos da estrutura comunitária da creche para abrigar as crianças ainda na lona, ainda no início, no processo zero, que abriga as crianças na ocupação, seja para as mães trabalharem, seja no dia a dia de construção da ocupação. Essa creche tinha recebido até então uma estrutura de alvenaria muito precária. E em 2013, um ano depois da refundação da Eliana Silva, que ocorreu em agosto daquele ano, eu me aproximo para construir essa campanha em torno da construção da creche. E a comunicação entra nesse sentido, para ser um instrumento mobilizador. A gente faz um primeiro trabalho de vídeo junto com o MLB⁶⁷. Nesse meio tempo, o Anderson [Lima] tinha chegado ao MLB também.

Antes da mobilização em torno da creche, primeiramente, eu me lembro da Ocupação da Prefeitura. Eu me lembro do Leo Péricles em uma assembleia a noite, na primeira assembleia

⁶⁵ Aiano Bemfica é cineasta, pesquisador e integrante do MLB. Tem participação direta nas ações de comunicação audiovisual do movimento. Entrevista realizada no dia 6 de maio de 2022.

⁶⁶ Ver mais em: ALMEIDA, Matheus; BEMFICA, Aiano; LANNA, L. B. Cerco Militar e despejo da ocupação Eliana Silva: uma aproximação etnográfica.. REVISTA TRÊS [...] PONTOS (UFMG), v. 14, p. 14-23, 2017.

⁶⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/76749682>

que participei lá, e me lembro dele falando: “Olha, lá na prefeitura teve uma coisa muito importante que foi uma fotografia que girou de uma mãe amamentando o filho através de uma grade da prefeitura porque a polícia não deixava a criança entrar para amamentar. E o Leo contou desse imagem e ao contar dessa imagem aquilo ficou muito na minha cabeça por muito tempo. O fato existia mas a partir do momento que aquela imagem é produzida e circula esse fato ganha uma força muito grande ao ponto de ajudar o Movimento a sentar com o prefeito a sentar com as ocupações. E a partir daí começa essa parceria com o MLB. A campanha da creche tem sucesso em duas semanas com uma grande repercussão.

É importante aderir a potência de viralização da internet, mas sem abrir mão do debate politizado. É o material se garantir nas duas pontas. Ter uma circulação e fazer o debate. 50 mil reais, que foi o valor arrecadado com o filme da creche, é uma grana. Mas se você consegue fazer isso deixando um debate para a sociedade o debate é muito maior. A partir das pessoas que construíram esse vídeo a gente começa a montar pequenos grupos de comissões para poder acompanhar o MLB durante os atos e fazer o registro. 2013 e 2014 são anos muito marcados por isso, a gente faz ocupação de prédio público, de prefeitura, de shopping de supermercado e todos esses processos passam a ser feitos com uma estrutura de comunicação que passa a ter algumas pessoas como coordenadoras, formada no primeiro momento por pessoas voluntárias que se aproximam.

E outro momento que a gente passa é o de começar a trazer as juventudes que estão próximas. A câmera, celular, o registro é uma coisa que chama muita atenção. A gente começa a trazer para perto esse pessoal para participar dessas comissões. E pra fazer isso a gente começa a oferecer algumas oficinas pontuais de formação. Para eles poderem participar do registro da transmissão online, era uma época pós a explosão da Mídia NINJA, então a gente começou também a entrar no círculo de *streaming*. E a juventude entra num primeiro momento muito a partir disso. Um grupo de juventudes começa a entrar a partir dessas oficinas. Vem 2014, aquele processo da Copa do Mundo, expectativa de mobilização muito grande no Brasil que acaba não se cumprindo tão grande como 2013. Em Belo Horizonte a gente faz a tríplice ocupação em que a gente ocupa a Prefeitura, Advocacia-Geral do Estado e Secretaria de Urbanização. Para dar conta desses atos a gente intensifica a formação das oficinas.

Vale ressaltar também o Festival de Inverno da UFMG, à época coordenado pelo professor César Guimarães, que chama vários movimentos, entre eles a gente, para construir as oficinas, espaços formativos e atividades do festival.

Em 2013, também explode a pauta da Ocupação Izidora, que é outra pauta nacional muito grande. Durante a ocupação da prefeitura, os movimentos estão lá ocupando e são informados que tem uma área gigante da cidade pertencente de uma família rica tradicional na cidade e se torna o maior conflito fundiário urbano da América Latina.

Em 2014 o MLB começa a atuar também na Izidora junto com os movimentos. Quando chega o Festival de Inverno da UFMG, as ocupações urbanas são uma pauta muito viva e incontornável para a política municipal. E a gente faz essa mobilização através do festival, com juventudes de muitas ocupações da RMBH. Cerca de 90 pessoas entre jovens, adulto e crianças participaram das oficinas regularmente durante o festival. E boa parte dessa juventude tem contato pela primeira vez com o espaço formativo dentro da universidade, dentro do festival, dentro de uma oficina. Pra universidade pode ser muito pontual, mas para realidade de um menino que mora numa ocupação urbana, recém-surgida, chão de terra, vira um evento muito forte na vida deles. E o Edinho [Viera] é um dos meninos que entra nesse processo. E assim como ele, outros jovens vão se aproximando desse trabalho de comunicação que o MLB estava fazendo. A partir daí se intensificam os processos de formação a gente passa a dar regularmente formação, sobretudo na região da Izidora. Com um tempo, Edinho se torna oficineiro na Oficina Ocupa Mídia, da ONG Internet sem Fronteiras, que vai culminar na direção conjunta do filme *Izidora Dias de Luta Noites de Resistência*.

Dentro de tudo que a gente conhece, *A Rua é Pública* é o primeiro filme feito junto aos territórios do MLB. Esse é um ponto cronológico. Agora existem dois outros pontos que eu destacaria. Ele faz o MLB ver o cinema como espaço de atuação política. O filme passou no Rio de Janeiro, São Paulo, na Inglaterra, ou seja, o logo do MLB sendo projetado nesses diversos lugares. Existe uma consciência e um reconhecimento do filme como uma ferramenta que dava ver em outros territórios a luta do MLB. Eu acho que existe essa dimensão inaugural também do filme que passa em um festival em Belo Horizonte e o MLB é chamado para o debate. Isso é bem

anterior aos filmes que a gente vai fazer para o cinema a partir em 2016⁶⁸, então há um intervalo de três anos. Até então o material que a gente fazia era muito para internet, a gente estava muito focado de suprir uma demanda de comunicação do MLB. No primeiro momento, esse é o filme que circula, mas ele é também aquele que mostra para o MLB que essa circulação é importante, que essa circulação é uma atuação política, porque qual o sentido de um movimento fazer filme? O movimento não tem a pretensão de ser um “autor”, de consolidar seu nome na história do cinema, isso não é da pretensão desse cinema, mas ele pode fazer isso como espaço de mobilização, de catalisação de capital político, de construção de novas redes de aliados, de denúncias, de reverberação da lutas. Acho que o filme mostra isso para o próprio MLB.

Outro aspecto é que *A Rua é Pública* é fundamentalmente um fenômeno da Internet. Esse filme de fato viralizou. O filme foi ao ar e caiu varias vezes do Youtube, mas hoje deve bater pelo menos três milhões de visualizações, que é mais que qualquer filme brasileiro no cinema. Não vou comparar cinema e internet, mas não é irrelevante o fato de chegar num público tão amplo. O movimento social só tem sentido de atuar se ele tiver inserção na esfera pública. *A Rua é pública* mostra pro MLB que o cinema é um espaço público de atuação, de disputa de linha política, de disputa de narrativa, de construção histórica. E foi um filme muito contado dentro da ocupação, muito visto. Sempre que ia fazer uma ação na ocupação passávamos *A rua é pública*.

Ainda sobre este filme, as barracas da ocupação e as traves são montadas e encenadas do mesmo jeito. Eu mesmo fiz vários planos parecidos com aqueles filmando a ocupação. Outra coisa são as ferramentas de mobilização, que é o “porta a porta”. Eu vejo muito que esses filmes ensinam a mobilizar. Porque uma ferramenta muito importante pra ocupação urbana, quando você vai levantar as famílias que moram de aluguel, de favor, que estão em moradia precária é você passar nos bairros de porta em porta, conversando com as pessoas e marcando a reunião. E é isso que eles fazem pra ir jogar bola. Começam de dois e vão aumentando. Quando você vai ver no *Zaga de Bonecas*⁶⁹, por exemplo: o que que acontece no início da ocupação quando vai ter assembleia? Como se marca assembleia? Megafone na mão e você vai andando pela ocupação convocando a assembleia. E o que a Gabi faz no *Zaga de Bonecas* para juntar as meninas e criar

⁶⁸ *Na Missão com Kadu* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, Kadu Freitas, 2016), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, 2018), *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, 2020), entre outros.

⁶⁹ Filme que gira em torno de um conjunto de meninas que batalham pelo direito de jogar futebol junto com os meninos.

uma estratégia para poder jogar bola. Ela sai de megafone no território. As próprias ferramentas de mobilização do movimento são as ferramentas acionadas. O que os adultos fazem quando você tem uma família que está passando necessidade e está sem alimento em casa? Você faz uma “vaquinha” entre os amigos pra poder comprar uma cesta, por exemplo. E o que as crianças fazem em *Palmilha*, quando precisam de uma palmilha pra Kamille? Fazem exatamente isso.

A juventude é um lugar central de atuação. Ela é disputada por tudo que tem de pior também. A ocupação urbana é um espaço periférico que sofre com a violência do estado, sofrem repressão policial, sofre preconceito, sofrem discriminação, sofrem com acesso a uma educação pública de baixa qualidade - quando tem, e sofrem ainda disputa do tráfico, que também está muito presente nas ocupações urbanas. Ainda que no geral a organização permite uma entrada muito menor, mas o bairro do lado tem, por exemplo. Eu poderia falar de alguns meninos que estão nesses filmes e que foram assassinados. Então desse posto a gente pode partir do pressuposto que a juventude é um lugar central da atuação política de qualquer movimento que atue sobretudo nas periferias urbanas. Por outro lado todo potencial que eles tem de mobilização de engajamento quando eles estão juntos, porque é muito legal de ver também, por exemplo, nos vídeos que são feitos durante os atos, como é que essa juventude está presente ali. Essas juventudes querem participar, tem engajamento, mas ao mesmo tempo faltam lugares de organização delas permanente no dia a dia. O projeto *Minha Quebrada*⁷⁰ surge muito nesse sentido, ter um espaço de atuação dessa juventude durante esse tempo. Aparece como lugar de organização do tempo primeiro, e segundo como lugar de inventividade que você constrói você narra.

E) ENTREVISTA V: Anderson Lima⁷¹

AL: É um desafio fazer filmes que dialogam com crianças e adultos, alguns, mais raros, conseguem dialogar com os dois públicos, como é o caso de *A Rua é Pública*, por exemplo. Nos

⁷⁰ Segundo Aiano Bemfica: “O Minha Quebrada é um lugar que a própria juventude se autogestiona para construir seus próprios projetos. Então hoje as oficinas e comunicação, as ações de comunicação, culturais e esportivas acontecem através do Minha Quebrada. O Minha Quebrada está construindo um espaço próprio na ocupação agora” (2022).

⁷¹ Anderson Lima é cineasta, educador e participou de diversas oficinas de criação audiovisual para crianças e jovens moradores das ocupações urbanas do MLB em Belo Horizonte.

festivais, os adultos dão mais projeções pros filmes que eles querem que as crianças assistam e não para os filmes que de fato as crianças vão gostar. É muito curioso isso.

Um filme como *Papagaio Verde* tem a linguagem mais rebuscada. Eu mesmo nem considero um filme infantil, é um filme feito com crianças, mas ele é um filme adulto. É muito mais por causa do discurso do filme do que o que ele causa com as crianças. Eu acredito que o *Papagaio Verde* só tem potencial de fato com crianças se a criança tiver um trabalho pós-aula. Assistir e ter um debate para conseguir entender o que é que foi dito. Ele por si só me parece rebuscado para essa geração. Talvez daqui a uns 10 anos *Papagaio Verde* vai ser visto pelas crianças de 2032, mas hoje eu sinto que não. Talvez por conta de tudo que a gente tem de conteúdo na internet, para a forma que as crianças consomem vídeos na internet e pelo vício de entretenimento nas pesquisas do que as crianças buscam na internet. Elas vão para internet muito em busca de se divertir. E *Papagaio Verde* acaba entrando em um debate sobre subjetivação da liberdade.

Da mesma maneira que eu acho que a molecada gosta de *A Rua é Pública* muito mais por causa do lance da trave, a discussão. Eles falam “eu vivi isso daí”. Isso é de verdade, marcar a trave com chinelo dá o maior “B.O.”, entendeu? Então é muito mais pela identificação do que propriamente pela disputa do espaço do direito de brincar. Então quando a gente exhibe as pessoas falam assim: “nossa um filme que fala da disputa do livre brincar”, enquanto a criança fala “nossa, na minha rua não dá para fazer isso porque o chão é de piche. É asfaltado, não dá pra você colocar uma estaca de madeira”. Eles vão olhar para outra coisa entendeu? Enfim, a liberdade é vista de outro jeito quando a gente vai pra esse suporte.

Já *Palmilha* é um filme que aconteceu de maneira muito curiosa. A Kamille, a menina principal que vai comprar o tomate, estava com a perna quebrada no *Zaga de bonecas* e ela queria participar muito ativamente desse filme. Além de que ela joga futebol bem pra caramba. Mas a gente ia encerrar ali com a *Rua é Pública* e *Zaga de Bonecas*. Então ela disse: “eu não acredito que não vou fazer um filme. Você me ‘não deixou’ participar da *Rua é Pública* e agora eu não vou participar desse daqui porque eu estou com a perna quebrada e nem vou poder jogar direito.” E não foi porque eu não deixei. E sim porque ela chegou no dia da gravação de *A Rua é Pública* já era 16h30 e a gente começou a filmar 10h. Todo mundo podia participar, mas ela chegou de 16h30. Já estava anoitecendo, não dava pra criar um contexto para ela entrar naquela hora. Então eu disse: “calma, vou escrever um filme só para você fazer”. E acabei escrevendo

Palmilha. Terminei voltando para comunidade só pra gravar o que eu tinha escrito pra menina. E acabou sendo bem legal. Curti ara caramba, o filme teve uma carreira legal também.

Então, do ponto de vista cronológico, *A Rua é pública* foi feito em fevereiro de 2013, *Zaga de Bonecas* em Abril de 2013, *Palmilha* em maio do mesmo ano – porém, só lançado em 2018. E em janeiro de 2017, no contexto do Festival CineCipó, o produtor deles, Cardes Amâncio, me chamou para fazer umas oficinas durante a programação do Festival. Ai eu fiz as oficinas em Janeiro em três semanas, então eu ficava uma semana inteira dando oficina para as crianças. Filmava no sábado e no domingo. E todos os filmes foram lançados em fevereiro de 2017. Foi nesse contexto que nasceram Aniversário e Castigo e Papagaio Verde. Em todas as ocasiões, eu fiz questão de dormir na ocupação.

Em Junho de 2012, eu estava no Rio+20 e lá eu conheci o FICA (Festival Internacional de Culturas Alternativas), que acontecia na Chapada dos Veadeiros. Eu morava em Ribeirão Preto e *pintou* uma oficina para fazer na Chapada dos Veadeiros. Quando eu cheguei lá eu dei aula pra um monte de crianças que eram do MST e que estavam assentados num acampamento rural na cidade Alto Paraíso-GO. Só que eles tinham um problema muito sério que era que eles não tinham acesso a água. Eles tinham que andar de 3 a 5 quilômetros, dependendo de onde era o lote, para conseguir pegar água em uma nascente de uma cachoeira. O poço cartesiano foi desativado depois que o fazendeiro perdeu a terra. Um nível de brutalidade desse tamanho. Eu estava com minha câmera lá e decidi fazer uma reportagem sobre isso. Acabou virando um documentário chamado *Cerrado: Os quatro elementos*⁷². Esse filme mudou minha vida porque foi a primeira vez que eu entendi que o cinema poderia, de fato, mudar a história de vida de algumas pessoas por alguns motivos. Então eu decidi fazer um filme para sensibilizar várias pessoas que poderiam ajudar de alguma maneira. Cheguei e fui filmar. Fui atrás da pessoa com história mais triste de lá. Conheci a história da Dona Vozinha. Só que chegou lá e ela era uma pessoa feliz. O sofrimento que a gente enxerga na vida dela não é o que ela sente, entendi? Só que tragicamente houve incêndio no dia seguinte ao que eu estava lá, então eu fui lá de novo e ela parecia outra pessoa. Terminou acontecendo o filme. Muitas pessoas se mobilizaram. Rolou um curso de cisterna de captação de água da chuva com os estudantes UnB. Dona Vozinha foi a segunda a ser contemplada.

⁷² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PQOJPQe4QM>

No dia 5 de novembro de 2012 houve uma grande mobilização para a construção das cisternas. Uma das pessoas estavam lá era a Poliana Souza, moradora de Belo Horizonte e estava estudando Arquitetura Urbanística, cursando a matéria Engenharia Urbanística em assentamentos precários. E ela começou a fazer pesquisas sobre como se desenvolvem as ruas e as avenidas em assentamentos espontâneos e assentamentos organizados por movimentos de moradia. E percebeu que existia um grande caos nos projetos de ocupação espontânea. Porque as pessoas colocavam suas casas, queriam aumentar a sala, aumentava. Então as ruas não conseguiam ter um tamanho mínimo para poder um dia aquela comunidade ser urbanizada. Muitas favelas não são urbanizadas até hoje porque não conseguem se enquadrar no mínimo do padrão possível para aquilo ali receber um CEP. Claro que a gente deveria ter uma consideração maior pela situação que nosso país vive. Mas institucionalmente isso é muito difícil de acontecer. Então, Poliana disse que eu precisava fazer um documentário tão bom como *O Cerrado: Os quatro elementos* só que sobre a ocupação Eliana Silva. Cheguei lá e comecei a falar com o Leo Péricles.

Comecei a falar com os moradores e conhecer a Ocupação Eliana Silva. Inicialmente eu só ia ficar 3 dias. Então, disse a Poliana que não havia a mínima possibilidade dele fazer um documentário lá em apenas 3 dias. Pois a história daquele lugar e das pessoas que ali moram é grande demais pra passar 3 dias e contar. “O que eu posso fazer é um filme com as crianças ali sobre o território do brincar. Eu estou vendo que eles estão passando por uma situação complicada com o chinelo, toda hora eles estão brigando. Posso tentar?”, eu disse. Ela respondeu: “Vai lá, fala com eles, mas acho que eles não vão querer participar não. Eles só gostam de ficar jogando bola o dia inteiro”.

Então eu cheguei lá com a câmera e falei com os meninos: “Oi, vocês gostariam de participar de um filme?”. “Filme não, que a gente não consegue decorar as coisas nem da escola”. “Não precisa decorar, e o personagem de vocês vai ter o nome de vocês, e as falas vão ser as falas que vocês mesmos disseram ontem e hoje. E aí?”. “Se for assim é mais fácil,” eles disseram.

“Eu queria entender porque vocês estão com essa estaca aqui, ontem a tarde vocês estavam com uma garrafa pet cheia de água e ontem de manhã vocês estavam com chinelos”. Os meninos disseram que era só disputa de pênalti no começo, e não estava dando certo porque todo terreno inclinado não dá para jogar bola. “Essa aqui é a única rua que dava, mas tinha um trator parado aqui desde domingo”, eles disseram.

“Certo, a partir de agora vocês vão me contar essa história só que teatralizando”. Então ao invés de vocês me contarem o que aconteceu vamos contar como se ela tivesse acontecendo e eu vou ter apenas um combinado com vocês. Vocês nunca olhem para a câmera. E aí vocês vão me contando o que aconteceu fazendo igual ao dia que aconteceu no momento que aconteceu”. Rapaz, eu comecei a filmar 10h da manhã e terminei 17h30 da tarde. Sem roteiro nem nada. Eu nem sabia que ia fazer esse filme.

Eu não sabia o que ia acontecer, as crianças que iam contando as cenas como aconteceram e nós gravávamos depois. Eles jogavam bola marcando a trave com o chinelo e então dava confusão porque toda hora que a bola não ia rasteira dava briga. “Primeiro resolvemos o problema colocando uma garrafa pet. Só que a garrafa caía quando batia na trave. E aí a gente teve a ideia de pegar as estacas que marcam os lotes. E aí deu certo”, os meninos explicaram. No final, terminou que a Poliana disse que queria participar também nem que seja passando no fundo, como de fato acontece no filme. Além disso, tem a cena que assina o filme, onde uma criança muito jovem, loira e de cabelo encaracolado faz um gol e eu coloco a trilha da narração de um gol Biro-Biro⁷³ em 1982, no curiosamente feito no Dia das Crianças daquele ano. Perfeito. Terminei o filme com isso.

Quando as crianças interpretam a si mesmas, elas se sentem muito bem e se sentem mais seguras. Mas percebo, por exemplo, que as meninas gostariam sempre de ser outra pessoa, já os meninos gostam de serem eles mesmos. Todas às vezes os meninos dizem que querem se chamar pelo próprio nome mesmo, já as meninas preferem ser chamadas por outros nomes, geralmente por uma parente, uma amiga próxima. Não sei dizer exatamente porque isso acontece.

Minha direção é muito intuitiva. Como é uma coisa que eu faço desde 1999, que foi a primeira vez que eu dirigi crianças, então só em olhar pra criança eu já sei mais ou menos como vou fazer. Até o jeito dela andar, de responder o nome eu sei se ela vai falar bem, baixo, se ela vai saber brincar de faz de conta, se ela vai entrar na onda ou não. Uma coisa que eu acho é que para todas crianças é melhor é fazer sem decorar. A grande maioria das falas são inventadas na hora de acordo com eles.

Sobre a ideia de *Papagaio Verde*. Ia acontecer a oficina de vídeo e o pessoal não vinha. Eles estavam justamente terminando de fazer papagaios. Chegaram todos na oficina de cinema com um papagaio na mão porque eles iam soltar depois. Eu dava intervalo os caras soltavam o

⁷³ Biro-Biro foi um jogador de futebol com passagem marcante pelo Corinthians.

papagaio. Eles eram viciados em papagaio. A gente fica esperando um tempinho de liberdade pra poder soltar o papagaio, que por si só já algo incrível. Você solta o bagulho o vento leva e vai subindo, subindo, subindo... De certa forma Papagaio Verde foi uma lembrança de redação que eu fiz na quarta série, que contava a história de um papagaio que ia subindo sem parar até chegar na lua, a professora adorou e isso me marcou muito. Mas eu acho que o que me toca é o moleque chegar e falar “a gente fica esperando um pouquinho de liberdade pra poder botar o papagaio pra voar”

Eu pensei no papagaio caindo no quintal de alguém que tivesse um papagaio, e esse papagaio ia ser verde. E haveria uma confusão em cima disso. E aí eu fui atrás de alguém da comunidade que tivesse um papagaio. Encontrei a Dona Creuza e pergunto se a pessoa quer participar. Fiquei sabendo depois que ela ficou meio chateada porque depois de ver o filme que ela viu que era a vilã. Que ela disse “Está todo mundo falando que eu aprisiono papagaio e ainda por cima não sei nem o que é liberdade”.

Sobre o protagonismo das crianças, eu faço uma rodada de diálogo aonde uma criança vai falando para outra: “-Menino, quem mandou você sentar aí? - Eu sentei porque eu quis. -Mas você acha que pode fazer tudo que quiser?...”. Então, vou fazendo um diálogo assim onde cada um sobre a fala anterior do outro e nesse momento eu vou vendo quem tem fluência para falar, quem tem vergonha, quem manda bem falando, mas quando chega na hora de gravar fica tímido. Faço essa observação numa *rodadinha*. Um diálogo inventado simples na hora e eles tem que repetir, quando passa por isso eu já sei quem vai ser mais protagonista. Tipo o Vitor⁷⁴ quando fez isso ele contou a história inteira da vida dele.

A primeira coisa que eu sinto nas crianças quando são crianças mais novas, tipo 7 ou 8 anos é um deslumbramento. Não do ponto negativo, um deslumbramento de encantamento, parece com o encanto do que com qualquer outra coisa. Uma vez uma criança falou assim pra mim “Ah... É assim que grava um pensamento?”. A criança não sabia como que uma pessoa ficava parada e aparecia a voz dela do nada, no caso da voz *off*. Quando ela gravou o “pensamento” e quando ela se viu pensando, no caso. E eu achei isso tão simbólico: a criança descobrir que é daquele jeito que faz. Quando eu faço efeito clone em alguma cena, as crianças ficam “Nossa...”. Uma vez eu peguei um menino autista e coloquei 4 cópias dele, o moleque

⁷⁴ Menino protagonista de *A Rua é Pública*

pirou! Ele perguntou: “Tio como você fez aquilo comigo? Você pode vir a minha casa me ensinar pra eu poder fazer em casa?”.

E para os mais velhos, de 10 a 12 anos, eu já começo a falar sobre o papel da imprensa, de como que a imprensa consegue construir uma verdade que na verdade é a leitura de um ponto de vista. Eu fiz uma vez um trabalho de jornalismo com as crianças em que elas tinham que fazer uma pesquisa que tinha como objetivo saber a opinião das crianças sobre uma determinada coisa. Só que elas tinham que fazer com dois grupos distintos de crianças. Um grupo de 30 crianças tinha que responder de um jeito, e o outro tinha que responder a resposta do jeito que a gente não queria. Ou seja, dependendo das perguntas que antecedem você pode conduzir uma pessoa a determinado pensamento.

Infelizmente a escola e a igreja trabalham com a lógica do erro e castigo, então a criança cresce com medo de errar. Quando a criança olha pra câmera, ela não está olhando pra câmera porque ela acha a câmera interessante. Ela está olhando pra mim e eu estou atrás da câmera. É uma espera de validação. Eu estou proporcionando para ela uma coisa que a escola quase nunca dá que é o direito de falar, de se expressar. Quando eu abro a boca e falo assim “pode falar com as suas próprias palavras”, às vezes a criança olha pra mim e fala, ela não verbaliza isso, mas eu vejo nos olhos dela que ela está dizendo: “mas eu não tenho as minhas próprias palavras, tudo que eu disse até hoje na minha vida foi porque alguém me mandou dizer daquele jeito”. Então eu tenho que olhar pra ela e fazer assim: “e na hora do recreio?” É aquela criança que eu quero. É isso. Ela diz “Ah tá, ai fica mais fácil”. Eu sinto direto que a criança, quando se expressa, ela olha para câmera porque ela quer saber “é assim mesmo?”, “está certo?”, “eu fiz bem?”. Ela se preocupa em como que aquele cara que está proporcionando para ela um momento tão divertido e diferente pode se agradar com aquilo que ela está oferecendo. Ela olha pra câmera porque ela quer saber uma avaliação do que ela fez. Porque o medo de errar é só o que existe. Porque se ela erra na escola, a professora dá uma nota baixa, se ela erra na lição a professora faz um xis, se ela erra em voz alta, a turma repudia, se errar em casa o pai dá uma bronca ou a mãe dá um grito, se ela errar na igreja ela vai ser castigada por deus. Ela está na fase de absorver o mundo, só que o mundo que oferecem a ela é um mundo tão castrador que não vale o direito sequer de errar.