

# FAZER CINEMA FAZER CIDADE

Aline Portugal e Cezar Migliorin  
[Organizadores]





# FAZER CINEMA FAZER CIDADE

Aline Portugal e Cezar Migliorin  
[organizadores]





# **FAZER CINEMA FAZER CIDADE**

Aline Portugal e Cezar Migliorin  
[organizadores]

1ª edição

**Áspide Editora  
PPGCine UFF  
Kumã Lab UFF**

Rio de Janeiro  
2022

© 2022 Áspide editora  
Rua Senador Vergueiro 30, apto 201  
Rio de Janeiro, RJ. CEP 22230-001  
contato@aspide.com.br  
www.aspide.com.br

### **Conselho editorial**

Rogério de Almeida (USP)  
Gustavo Silvano Batista (UFPI)  
Marcos Beccari (UFPR)  
João de Souza Leite (ESDI-UERJ)  
Ricardo Cunha Lima (UFPE)  
Marcos Veneu (FCRB)

**Coordenação editorial.** Wandyr Hagge e Daniel B. Portugal

**Projeto gráfico.** Daniel B. Portugal, Rafaela Sarinho e Sílvia Davis

**Revisão.** Cristina da Costa Pereira e Aline Portugal

**Pesquisa de Imagens.** Daniela Corrêa Siqueira, Tatiana del Gadelha e Maria Carolina Castro

**Transcrição da entrevista.** Ingá

*A reprodução parcial desta obra para fins não comerciais está autorizada, desde que indicadas a fonte e a autoria. Se for necessária a reprodução na íntegra, solicita-se entrar em contato com os editores.*

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Fazer cinema fazer cidade / Aline Portugal,  
Cezar Migliorin organizadores. --  
Rio de Janeiro : Áspide Editora, 2022.

Vários autores.  
ISBN 978-65-992238-1-5

1. Cidade no cinema 2. Cinema 3. Cinema -  
Aspectos sociais 4. Cinema - Criação 5. Filmes -  
Produção e direção I. Portugal, Aline.  
II. Migliorin, Cezar.

21-84997

CDD-791.4375

### **Índices para catálogo sistemático:**

1. Cinema : Apreciação crítica 791.4375

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964



# Sumário

**8** **Pistas para a relação cinema-cidade**  
Aline Portugal e Cezar Migliorin

**13** **Camerar a cidade**  
Isaac Pipano

EXPERIMENTAR A CIDADE  
**CAMERAR**  
Cinema não profissional

**29** **Cinema contemplativo e modos de existência**  
Eduardo Brandão Pinto

OS RITMOS DA CIDADE E SUAS EXISTÊNCIAS MÍNIMAS  
**CONTEMPLAÇÃO**  
[Inventar com a diferença] [Vazio do lado de fora]

**47** **Cidades vazias**  
Sílvia Boschi

LAMPEJOS URBANOS  
**VAZIO**  
[Sábado à noite] [Acidente]

**59** **O cinema de guerra da Ceilândia**  
Felippe Schultz Mussel

FORMAS DE VIDA E TERRITÓRIO EM EMBATE  
**MÁQUINA-CINEMA, MÁQUINA-CIDADE, MÁQUINA DE GUERRA**  
[Branco sai, preto fica] [A cidade é uma só?]

## Por dentro da cidade imobiliária

Aline Portugal e Cezar Migliorin

73

PRESSÕES DO MERCADO IMOBILIÁRIO  
**MODULAÇÕES INFINITESIMAIS DO CAPITALISMO**  
[Banco Imobiliário]

## Escavar o presente

Pedro Drumond

89

TRANSFORMAÇÕES E VIOLÊNCIAS URBANAS  
**CAVAR E ESCAVAR**  
[Em trânsito] [Vazio do lado de fora] [Mauro em caiena]

## Território e as conexões com o fora

Entrevista com Jo Serfaty e Isaac Pipano

103

[Um filme de verão]

## Reempregar o visível

Aline Portugal e Érico Araújo Lima

121

IMAGENS DA CIDADE E SEUS APAGAMENTOS  
**DESVIO E EXTRAÇÃO**  
[Nunca é noite no mapa] [Entretempos] [O porto]

## Posse contra propriedade em Rio City

Anderson Moreira

135

OCUPAÇÕES URBANAS  
**APROPRIAÇÃO ANTROPOFÁGICA**  
[Batman pobre #1]

## Cidades em insurgência

Pedro B. Garcia

151

LEVANTES URBANOS  
**CALENDRÁRIOS E GEOGRAFIAS**  
[Ressurgentes: um filme de ação direta] [Vozerio]



# **Pistas para a relação cinema-cidade**

Aline Portugal e Cezar Migliorin

Este livro reúne textos produzidos em diálogo com o Kumã, laboratório ligado ao programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense. São textos pré-pandemia, que olham para filmes produzidos na última década no país. Década das promessas de projetos urbanos para receber os megaeventos Copa do Mundo e Olimpíadas e todas as remoções e dismantelamentos territoriais por eles promovidas; década de novas formas de ocupação das ruas propostas pelas manifestações de 2013 e toda a violência policial acionada para combatê-las. Olhar para esse passado recente é um gesto para tentar entender como chegamos até aqui, ou mesmo que caminhos podem ser trilhados.

Mais do que textos sobre filmes que tragam a cidade como tema ou pano de fundo, a proposição é delinear algumas pistas ou operadores metodológicos para pensar a relação entre o cinema e a cidade. Filmar a cidade é também participar nessa disputa acerca da instauração de formas de vida e modos de habitar os espaços urbanos. Por vezes, olhando para filmes “menores”, longe das circulações hegemônicas, percebemos uma intensa atividade de cineastas e experimentadores audiovisuais que não operam sem um corpo a corpo com os espaços em que vivem e circulam. Esse também não deixa de ser o lugar da universidade que aparece neste livro, espaço em que estudantes e pesquisadores se engajam política e esteticamente nessa relação em que o espaço urbano se inventa com as imagens e vice-versa. Fazer cinema é uma forma de fazer cidade, ao mesmo tempo em que o corpo a corpo com as cidades, sempre móveis, sempre em transformação, não para de exigir novas formas de se fazer cinema. O cinema aparece assim numa dimensão relacional, de produção e não apenas de representação. Filmes, processos, oficinas, encontros, embates, escutas, tudo isso é o cinema se fazendo no emaranhado dos modos de vida.

Nesse mergulho nas formas de o cinema se relacionar com a cidade, vem para o primeiro plano uma reflexão sobre os processos subjetivos. Os modos como as cidades se movimentam não são

separáveis das vidas possíveis nesses espaços, da mesma maneira como as formas de vida não param de fazer e transformar esses movimentos. Não há cidade parada para que o cinema a filme. Este livro é uma tentativa de entrar nesse movimento, nessas transformações em que as formas de vida estão constantemente dando sinais de suas possibilidades e impossibilidades na relação com o espaço urbano. Em suma, pensar os cinemas e as cidades é também uma maneira de refletirmos sobre processos subjetivos e formas de produção de si no contemporâneo.

Os capítulos do livro, apesar de terem sido escritos por diferentes autoras e autores, seguem uma estrutura comum. Em cada texto, há uma seleção de filmes e obras audiovisuais; um ou mais conceitos operadores na relação do cinema com a cidade; e uma questão colocada nesse encontro. Esse tripé se repete em todos os textos, numa proposta de que o livro seja também um mapa conceitual que contribua para pensar essa relação cinema-cidade, bem como um inventário de problemas e desafios políticos, estéticos e subjetivos que aparecem no fazer-cinema e no fazer-cidade. Há aqui um duplo movimento: por um lado, a proposição de uma estrutura que se organiza a partir do tripé descrito acima — apontado nos resumos que antecedem cada texto; por outro, um esburacamento que permite a ressonância entre os textos, os filmes, as questões urbanas, os conceitos.

Assim, se Isaac Pipano parte da experiência da realização do exercício *Minuto Lumière* como um dispositivo capaz de produzir relações menos individualizantes e apriorísticas da cidade, Eduardo Brandão analisa alguns exercícios de oficinas, como essa narrada por Pipano, e adensa o trabalho sobre a duração, propondo algo sobre o que esses e outros pequenos recortes do mundo podem produzir ou dar a ver: vidas nascentes, subjetividades minoritárias, o que escapa a uma centralidade do sentido ou da narrativa. Silvia Boschi desdobra essa ideia de um deslocamento perceptivo produzido pelo cinema interessado em filmar o vazio das cidades, abrindo nosso olhar e nossa escuta para o que usualmente não se vê no excesso.

Já Felipe Mussel vai pensar os embates travados pelos filmes de Adirley Queirós e seus colaboradores com o projeto urbanístico de Brasília. A produção estética e fabulatória aparece aqui como

uma máquina de guerra contra esse projeto excludente e asséptico do Plano Piloto, ainda operante. Uma máquina capaz de produzir outras geografias urbanas e subjetivas. De outras maneiras, infinitesimais, aparentemente sem um projeto tão claro como na construção de Brasília, o mercado imobiliário e o capitalismo contemporâneo atuam produzindo cidades e subjetividades. Aline Portugal e Cezar Migliorin vão se debruçar sobre as peças que concorrem para a criação de uma cidade imobiliária no filme *Banco Imobiliário* (2016), num exame minucioso de como elas operam. As escavadeiras são um objeto central nessa sanha de verticalização. Pedro Drumond percebe como a escavadeira aparece em alguns filmes contemporâneos, não apenas como objeto, mas pensando a própria relação entre o cinema como dispositivo escavador e o gesto de escavar para transformar as cidades. O que eles possuem de semelhante e de que forma se diferenciam?

A entrevista com Jo Serfaty e Isaac Pipano sobre a feitura de *Um filme de verão* (2019) traz elementos para pensar essas diferenças, entrando nos desafios e caminhos para um filme que estabelece uma estreita relação com a cidade e retoma, de maneira singular, os problemas colocados entre os cineastas e as imagens do povo. Outro caminho para desdobrar a pergunta lançada por Drumond é apresentado no texto de Aline Portugal e Érico Araújo Lima, com filmes que reempregam imagens ligadas aos poderes macropolíticos de gestão e controle dos espaços urbanos e produzem desvios nessas maneiras de pensar e olhar a cidade. Outra forma de apropriação é pensada no texto de Anderson Moreira, que enfoca as lutas contra esse uso proprietário das cidades no âmbito da Aldeia Maracanã, durante as transformações que antecederam os megaeventos esportivos. Ele convoca o Batman Pobre para pensar uma forma de uso da imagem que se aproxima da posse e se insurge contra a propriedade enquanto lógica para um projeto de cidade. Por fim, Pedro B. Garcia parte de imagens dos levantes urbanos que tomaram as ruas em 2013 para pensar como essas lutas são indissociáveis da produção de subjetividades e modos de vida, ou, nas palavras do Subcomandante Marcos, trata-se de uma luta de geografias e calendários.

An aerial photograph of a city, showing a dense grid of buildings and streets. A large, dark, irregular shape is visible in the upper central part of the image, possibly representing a park or a large building complex. The overall tone is high-contrast, with a lot of detail visible in the urban layout.

CAMERAR

EXPERIMENTAR A CIDADE

## **Camerar a cidade**

Isaac Pipano

Isaac Pipano narra um encontro de uma semana com estudantes em La Paz, mediado pelas imagens e pelas possibilidades de uma experiência sensível com a cidade. Se em um primeiro momento as imagens são tomadas pelas palavras de ordem e pelas significações dominantes, no limite, eliminando as imagens, é com alguns dispositivos que a experiência é relançada, se distanciando da representação do conhecido para trazer o cinema como um camerar – “outras formas de ver e ouvir a cidade”.



Fotografia de Isaac Pipano

*Nossa proposta foi um fracasso*, sussurra Cezar no meu ouvido expressando algum grau de apreensão. Estamos sentados entre cerca de trinta e poucas pessoas num círculo excessivamente aberto, o que nos distancia umas das outras imprimindo a sensação de um desconforto coletivo. Metade do grupo é bastante jovem: agasalhos esportivos, tênis de corrida, rostos que deixaram a adolescência há não muito. A mesma juventude que, em poucos anos, fará parte do corpo docente do sistema educativo público e privado no Estado Plurinacional Boliviano, no que chamam de *escuela normal*. A outra metade de participantes, um pouco mais velha, *las maestras y maestros*, vem de diferentes comunidades escolares desde as cidades de La Paz, a populosa capital federal boliviana; e El Alto, sua vizinha no topo das montanhas marrons, tomadas agora por teleféricos que cortam a paisagem com cabos de aço e cabines coloridas. A sala de aula na qual nos encontramos é a última do edifício, no sexto andar, de onde é possível ver as montanhas com picos nevados circundados pelas Cordilheiras dos Andes. Da janela lateral da escola, avistamos

o relevo acidentado de La Paz com seu oceano de casas sobre penhascos e morros colossais que desafiam princípios físicos, numa zona improvável à ocupação humana. Em função de um trabalho que vínhamos desenvolvendo na UFF, o *Inventar com a Diferença – cinema, educação e direitos humanos*, fomos convidados pela Embaixada Brasileira na Bolívia para uma formação com estudantes e professores locais, o que nos trouxe até aqui.

No final do primeiro encontro de apresentação do curso, com duração prevista para uma semana, propusemos que produzissem individualmente duas imagens feitas com seus próprios suportes de captação – câmeras portáteis, *smartphones*, *tablets*. Além de ser uma forma de driblar a ausência de um idioma comum – não falamos bem espanhol e elas tampouco compreendem o português –, a produção das imagens poderia ser uma maneira de nos instalarmos no centro da criação como estratégia de mediação do grupo. Apostávamos que a produção de registros fotográficos poderia encorajar as pessoas participantes a uma observação imediata quanto ao espaço e às suas diferentes estratégias de ocupação e mobilidade, assim como à própria presença das imagens e suas múltiplas aparições pelo tecido urbano. Uma imagem fotográfica como essa espécie de objeto estranho pelo qual é possível mostrar a si mesmo de maneira enviesada. Enviesada por ser menos a exposição da intimidade daquela que a produziu e mais um emaranhado de elementos que excedem, ultrapassam, escapam ao próprio indivíduo e, de forma frágil e fugaz, encontram em seu olhar a singularização de uma forma de ver. Bonito paradoxo.

Esse estranho objeto, espécie de elemento *terceiro*, nos daria as condições para iniciar um trabalho em que algo pertenceria a todas e todos e, no mesmo gesto, a ninguém. Pois, assim, as imagens seriam partilhadas coletivamente, deslocadas de seus suportes originais e projetadas numa dimensão bem mais ampla do que as habituais e reduzidas telas dos celulares privados. Nesse exercício, tínhamos pouco interesse nas intenções iniciais das pessoas fotógrafas como critério valorativo e legitimador para falarmos sobre as imagens. Em vez de buscarmos traços de continuidade entre autor e obra, explorávamos as imagens como portadoras de uma potência de amplificação das experiências cotidianas. Produzir uma imagem como condição de possibilidade de resignificação de práticas comuns, introduzindo outros fluxos de imaginação, temporalidade, visibilidade,

movimento, escuta – do imediatamente privado ao coletivo. Imagens em funcionamento mediante um rudimento transindividual.

Cada participante da oficina deveria realizar duas fotografias. A primeira, concernente à educação desde uma perspectiva processual, apontando para um modo de relação entre a pessoa realizadora e a escola enquanto produção de território. Conforme elaboraram Félix Guattari e Suely Rolnik, “o território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’”.<sup>1</sup> O território agencia corpos e enunciações, se inscreve a partir de fluxos que compreendem tanto dimensões espaçotemporais geográficas, como práticas discursivas, regimes de signos e semióticas. Quer dizer, a escola pode se territorializar num livro; num círculo fechado por corpos em atividade física; no alarme que anuncia o recreio; no cheiro do arroz com feijão da merenda; nas terríveis sessões de aplicação de flúor (e vômitos grupais); no hasteamento da bandeira nacional, diariamente. Já a segunda fotografia derivaria de deslocamentos ao redor do lugar geográfico habitado, fosse a cidade mesmo, o bairro ou suas mediações, permitindo ao grupo o reposicionamento de seus trânsitos rotineiros, afetados pela presença do aparato fotográfico. Temos assim dois disparadores distintos: o primeiro, como produtor de um território sensível agenciado pela prática fotográfica; o segundo, mais direcionado às formas de ocupação de um espaço dotado de materialidade e ao modo de circulação dos sujeitos, muito embora as práticas aí também estejam incluídas. Ressaltamos na proposta do exercício que as fotografias deveriam estar associadas a uma frase, tendendo mais à poesia do que ao comentário. Imagem e texto numa espécie de montagem não hierarquizante, metamorfoseando sentidos e agenciando associações novas entre os signos.

Para nós, estava bastante claro não se tratar de uma observação das imagens sob o jugo de um olhar tomado por predicativos técnicos ou de uma ênfase à expressividade estilística das imagens, como se os aspectos plásticos fossem o foco do exercício. Apesar disso, é claro que não deixaríamos de notar, no momento da exposição e do debate, os princípios de composição; enquadramentos e ângulos; jogos de luzes e sombras; relações entre figura e fundo; os recortes; pontos de ver. Afinal, o que nos interessava era, sobretudo, as formas

1. Guattari, F.; Rolnik, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 323.

de expressão da imagem fotográfica e não seus sentidos. Finalmente, nos parecia que o conjunto das imagens vistas sob uma espécie de emparelhamento teria a potência de ampliar a meditação sobre suas formas sensíveis e as possibilidades de criação, a partir de uma mesma ideia. Ou seja, como um mesmo disparador enseja não apenas objetos finais distintos, mas processos inteiros reorganizados pelas diferentes forças que atravessam a constituição do olhar de cada fotógrafa e fotógrafo e, consecutivamente, se atualizam na feitura da fotografia em si? Como essa dinâmica comporta em si mesma, na materialidade da fotografia, a relação que se produz ao fotografar *a cidade com a cidade*? Uma pedagogia de grupo que depende do retorno que a própria cidade dá ao grupo, modulada pelo aparato cinematográfico. O indivíduo deixa a sala de aula, percorre a cidade com seu corpo, fixa-a instantaneamente numa imagem e esta cidade lhe devolve o olhar e, posteriormente, ao próprio grupo. O retorno, porém, não é daquela cidade vista e representada na imagem, como unidade fixa e superfície imutável, mas de uma cidade produzida pela diferença entre sua existência concreta e sua forma na imagem. Imagem alterada pela diferença que se atualiza no ato da produção e de sua recepção por essa nova comunidade de olhares.

### [e]

O fracasso da atividade, se assim o chamamos, no início deste ensaio, transcorria da nossa proposta – e não do que foi feito a partir dela. Mas, o que se passava naquelas fotografias quando, diante do que víamos, percebíamos justamente uma *ausência* de imagem e uma multidão de sentidos e palavras de ordem? Não por serem tecnicamente precárias ou artisticamente pouco elaboradas. Ou, ainda, muito menos, por estarem subsumidas por códigos visuais normatizados, clichês ou estereótipos, se quisermos usar o jargão academicista da crítica da arte. No limite, *faltava imagem* às fotografias. A cidade, por sua vez, fora convertida em pano de fundo, relevo destituído de materialidade própria, como as paisagens que emprestam suas formas para os cartões-postais ou as camisetas turísticas. Mas, o que esta afirmação quer dizer propriamente? Ou, de outra maneira, em que ela nos ajuda na reflexão que aqui propomos?



A visualização do exercício tornava patente que as fotografias se colocavam à nossa expectativa para performar uma espécie de força significadora, dotada de um alto coeficiente comunicacional-informativo. Ao serem sobrepostas aos quadros fotográficos, as frases selecionadas conferiam ao texto um espaço de enorme evidência, assumindo uma posição de hiperssignificação, em detrimento das próprias figuras, formas, texturas, luzes e sombras fotográficas. De modo que os enquadramentos, angulações, jogos de iluminação tornaram-se reveladores do interesse exclusivo em assinalar a centralidade do que devia ser “dito” e “transmitido” por cada imagem. Por demonstração, tratava-se de uma ênfase declarada no conteúdo explicador da fotografia, aquilo que ela nos informa, nos conta, nos faz saber, como um mestre explicador. Se toda imagem agencia o lugar de um espectador, no limite, as imagens aqui são endereçadas à ordenação de um regime de espectadores ávidos por palavras de esperança, autoajuda e, mais fortemente, à expectativa dos sinais de redenção propalados pelas imagens. Como se as imagens



*Fotografia de Isaac Pipano*

pudessem nos dizer do mundo algo que nós mesmos já não sabemos: imagens de fé – fé na salvação pela imagem.

Diante da frustração dessa atividade inicial, após a visualização coletiva comentada de todas as fotografias realizadas, adotamos uma estratégia metodológica autorreflexiva, capaz de perturbar radicalmente o que havíamos visto até então. Para tanto, partimos de algo bastante simples: um dispositivo, o Minuto Lumière, que já conhecíamos de alguns milhares de experimentos anteriores, sem exagero. De forma breve, o Minuto Lumière é um exercício praticado por muitos grupos ligados a cinema e educação no Brasil que consiste em realizar um plano, com sessenta segundos de duração, com a câmera fixa e sem som. O nome remete às imagens dos primeiros cinemas, em especial aquelas realizadas pelo cinematógrafo dos franceses Auguste e Louis Lumière. Além do dispositivo, cujas regras formativas são claras, propusemos uma única recomendação: não há nada a dizer com a imagem. Com isso, enfatizamos que a imagem não fala nada, nada conta: ela mostra,

faz ver e ouvir. Mostrar que se faz à revelia dos olhares e dos ouvidos. Não há história, personagens, mensagens, sejam elas edificantes ou não. Como disse Migliorin na ocasião: “quem gosta de mensagens edificantes é o mercado imobiliário”. Ou, parafraseando o rapper Djonga: “Quem quiser um cinema de mensagem, mando um filme meu por SMS”. Deliberada, e arbitrariamente, propusemos: *estão proibidas as mensagens!* Apenas olhem e façam olhar.

A provocação tinha um interesse claro: despossuída da intenção de algo a dizer, o que a cidade permite nessa relação com a máquina-cinema? Por isso, deslocamos nossa atenção, ainda mais fortemente, dos sentidos às formas; dos significados aos fluxos; da ideia de uma imagem como superfície que antagoniza a matéria à produção fotográfica como forma sensível amalgamada à própria experiência concreta, física, corporal, de circular pela cidade. Por meio do dispositivo cinematográfico, afetar a cidade e, no mesmo gesto, ser afetado por suas formas de circulação. Não buscávamos, novamente, uma representação ou domesticação restauradoras dos clichês da paisagem urbana e da arquitetura da cidade, mas as imagens como produção da própria cidade, inventando formas de ver com o que a cidade nos entrega. De espírito vertoviano, da máquina-cinema como esse olho que modula nossas formas de ver, nossa empreitada convocava os participantes a camerar a cidade sem vislumbrar uma mensagem-fim, mas o cinema como movimento e duração. É assim que, com alguns limites e muita desconfiança nessas *imagens-sem-nada-a-dizer*, os grupos partem para os arredores da escola, em Miraflores, munidos de seus próprios celulares e câmeras portáteis, imbuídos da tarefa de lidar com o que de mais cotidiano há em suas vidas: a cidade e seus agenciamentos compossíveis – gente que anda, trabalha, o tráfego e todos os outros seres, humanos e não humanos, coisas e formas que compõem essa comunidade. Descemos todas e todos os seis andares de escadas para, juntos, começarmos a *cinemar*.

[e]

No dia seguinte, iniciamos o terceiro encontro de atividades assistindo aos Minutos Lumière realizados por cada grupo: uma mulher fala diante de uma porta, sem ouvirmos o que diz ou entendermos o que aguarda. Dois pedreiros são vistos pelos vãos de um muro,

diante da construção da obra que põem de pé; um terceiro operário, transportando uma carriola, atravessa as placas de concreto que funcionam como anteparos visuais. Num outro plano, formigas gigantes invadem o quadro carregando gravetos dezenas de vezes superiores ao seu tamanho, com superpoderes que dão inveja aos maiores atletas olímpicos. A copa de uma árvore balança progressivamente de um lado a outro. Durante a exibição, alguém comenta que a esquina da rua vista dali parece outra. Elisabete, uma professora de cinquenta e poucos anos, diz que, durante a feitura de seu exercício, olhou pela primeira vez o céu assim, de baixo, como se recortado por uns pedaços de parede (e gostou). As meninas correm em círculos no ginásio, alternando a velocidade, aproximando-se, desaparecendo, e retornando pequeninas, na profundidade de campo. A simultaneidade de ações chama a atenção no plano em que três garotos jogam bola. Uma mulher, talvez mãe, se inquieta quando o carro se aproxima do menor deles, afetada pela força dos corpos presentificados no quadro. A bola vai para o fora de quadro e retorna, enquanto pedestres atrapalham o jogo improvisado, sem que nenhum acidente aconteça.

Cada um dos pouco mais de 24 minutos de material realizado nos arredores da escola inscreve uma nova paisagem do bairro. Miraflores, camerada, aparece como um território reelaborado por planos silenciosos, fixos, que estabelecem uma nova experiência na relação com o bairro mesmo, que agora já é outro. Ora por estar perto demais, ora por estar muito longe; muito rápido ou muito lento; por vê-lo sem o som que cega; por olhar pela fresta que ali antes era buraco e não mundo. As imagens, surpreendentemente, às pessoas presentes, nos fazem todos falar. Elas mesmas não dizem nada. Mostram um caminho, dois cavalos. Mostram insetos, plantas, metais. No seu silêncio, as imagens nos permitem falar até sobre o som cheio do mundo, o excesso de grave do trânsito, esse volume de buzina que nos transtorna em qualquer parte – ainda que não escutemos uma só vibração emanada pelos planos silenciosos. Desprovidos de sua ordem explicadora, para além de toda a autoridade, os Minutos Lumière filmados reposicionam nosso olhar demandando-nos de forma não coercitiva. Poderíamos indagar-nos igualmente se tais imagens, agora, são excessivamente lacunares, tomadas por um formalismo abusivo, desprovidas de qualquer coeficiente político. Retiradas

de seus invólucros a vácuo, as imagens tornam-se mesmo muito frágeis, fugidias, é verdade. Por outro lado, passam a sofrer a influência da gravidade, a densidade do ar, contagiadas pelo mundo, pelos olhares devolvidos a elas que nos olham e, assim, nos engajam. Entretanto, para funcionar, nosso exercício precisava de uma devolução: subir os seis andares de escadas, vê-las todas, uma a uma, coletivamente. É preciso que as vejamos umas juntas às outras, pois, emparelhadas, elas expandem nossas possibilidades de conexão entre elas mesmas e o real; aumentam em intensidade a força das nossas articulações; nos interpelam como espectadores postos a trabalhar.

Como vimos, a primeira série de fotografias nos assujeitava por sua forma concêntrica própria ao regime das *imagens-que-sabem-demais*. Forma que obstrui a criação, conferindo um sentido exclusivo já prescrito e abrigado pelo conjunto imagem-palavra que o caracterizava. Os novos Minutos Lumière, cujos signos são mais dispersos e porosos, em seus termos, não nos pedem nada. Entretanto, por outra parte, nos fazem ver e falar sem o imperativo da discursividade que regia os registros fotográficos precedentes. Sua natureza, ao circunscrever o ato de criação pelo acoplamento entre a máquina-cinema e o mundo, reconfigura também a continuidade entre a intenção da autoria e os sentidos expressos pelo objeto. Quer dizer, a esfera personalista e individual que se sobressaiu nas fotografias, quando cada pessoa expressara seus desejos de melhoramentos do mundo ou de frases de estímulo de superação dos desafios, é agora desarticulada. Os clichês fotográficos, por assim dizer, foram obstruídos pelos limites formais do exercício – câmera fixa, ausência de som e palavra, negação da mensagem – e pela integração da máquina-cinema em fase com a cidade: “A imagem não é mais posterior ao mundo. A imagem é simultânea [...] uma simultaneidade que faz da imagem uma forma de intensidade que dá corpo ao presente do visto e sentido e às forças sensíveis do sem-tempo”.<sup>2</sup> Sem um *eu* que organiza a imagem e seus sentidos, ela mesma se abre à forma do *múltiplo*.

Por fim, entendemos, juntos, que a sequência ensinaria uma etapa, senão conclusiva, ao menos complementar, como o contraponto da teoria musical: a elaboração de um campo sonoro. Decidimos coletivamente que, em duplas, as pessoas participantes se ocupariam

2. Migliorin, C.; Pipano, I. *Cinema de brincar*. Belo Horizonte: Relicário, 2019, p. 133.





de dois níveis distintos de sonoridades: 1) no primeiro, pelas inúmeras possibilidades de aparição da voz, em seus mais diversos usos e a partir de suportes diferentes – conversas telefônicas; carros de som com seus alto-falantes; músicas; gritos, eventualmente; 2) o segundo grupo, por sua vez, se encarregaria da captação de quaisquer manifestações sonoras sem a presença central da fala humana, tais como sons de objetos, ruídos, barulhos mecânicos dos mais variados, *beats* eletrônicos. Assim, adotamos o mesmo princípio do dia anterior, descemos outras vez os seis andares e, juntos, fomos ouvir Miraflores para fazê-la falar.

### [e]

Na última tarde da oficina, nos reunimos para a escuta coletiva do que o grupo havia capturado no dia anterior. Propusemos a escuta dos áudios, sem intervalo, num exercício de concentração extrema, de modo que todas as pessoas participantes poderiam identificar quais elementos compunham nosso material bruto: 24 minutos de imagens, considerando todos os Minutos Lumière e 40 minutos de sons (entre vozes, músicas e ruídos, indistintamente). Escutamos, mais ou menos em silêncio, a complexa paisagem sonora, restando-nos cerca de três horas para o encerramento da oficina. Ainda sem saber muito bem como conduzir a atividade, planejamos a montagem de pequenos fragmentos. Dividimos a turma em quatro grupos e nomeamos o exercício de *Miraflores a las 17h30*, espécie de cartografia visual, sonora e afetiva do bairro-cidade.

O novo desafio nos impunha um trabalho de montagem que, até o momento, havia sido pouco elaborado. Do ponto de vista operacional, partilhamos a convicção do cineasta Andrei Tarkovski, para quem “os problemas técnicos são brincadeiras de criança: pode-se aprendê-los com a maior facilidade”.<sup>3</sup> Muito embora tal ideia seja vista frequentemente com inúmeras ressalvas pelas pessoas que manifestam menos familiaridade com os aparatos tecnológicos, sempre nos pareceu que o problema central reside em algo que opera conjuntamente com a técnica, mas que não se exaure em suas competências. Se apostamos numa dimensão maquínica do cinema, a tecnologia certamente atua na subjetivação de certos processos, contudo, os apertares de botões se acoplam à forma do pensamento.

3. Tarkovski, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 148.

Neste sentido, montar não é tanto o resultado daquilo que se executa nos atuais programas de edição e sim uma forma distintiva de trabalho com os blocos de movimento e duração aos quais chamamos imagens e sons. Seguindo essa intuição, oferecemos um pedaço de cartolina para cada grupo: ilha de edição, moviola, *FinalCut*. A cartolina se reconfigura como o princípio mesmo de qualquer mesa de montagem, uma vez que o que se mantém são as perguntas e decisões consequentes relativamente ao material bruto: O que vem primeiro? Como começa? Onde corta? O que sucede? Quanto dura? Com que se relaciona? Com qual intensidade? Quando parar? Como fundir imagens? Quando colocar o próximo? Na cartolina em branco, desenhemos duas linhas:

[imagens]  
[sons]

Sem roteiro algum para ser aproveitado como orientação no preenchimento daquela ampla “página branca”, a montagem assume a função de fazer com que um filme apareça, integralmente. Como temos argumentado a favor das imagens e dos sons como esses “elos semióticos assignificantes”<sup>4</sup> que só posteriormente são modulados pelas forças impositivas da representação, tínhamos uma extrema liberdade. Portanto, cada grupo estaria livre para inventar os mais múltiplos arranjos, entre conexões e disjunções de imagens e sons. A autoria e as intenções, a essa altura, haviam perdido as estribeiras, pois tudo era de todos e cada um podia fazer o que quisesse com a inicial intenção alheia. Os encadeamentos estavam sucessíveis de desmoronamento a cada novo gesto, a cada nova ordenação e recombinação. A cidade, por sua vez, ia se abrindo às suas mil caras. Não mais como uma imagem fixa e estancada, mas como essa usina aberta à manipulação. No lugar da página em branco que incita o livre criar, a cidade tornava-se, ela mesma, a matéria-imagem-som de um processo subjetivo em grupo, longe da ditadura personalista do eu que modela dando forma ao informe. Sendo assim, o que dizer de uma prática do cinema e educação, prática político-estética, que se realiza na total independência de qualquer propósito, inclusive com a radicalidade de, no limite, não haver objeto-fim algum como resultado de seu processo? Como pensar a singularidade em meio ao coletivo, sem

4. Guattari, F.  
O Divã  
do Pobre.  
*Communications*,  
n. 23, 1984.

a homogeneização consensual ou mesmo a batalha dos pontos de vista? Como o de todos é, a um só tempo, de todos e de nenhum? E, mesmo não sendo meu, me atravessa e me singulariza enquanto experiência individual? Não era este o risco ao qual nos jogávamos no trabalho com as pessoas em Miraflores? Aos poucos, sobre as cartolinas, foram sendo traçadas palavras e desenhos, compondo mosaicos que, posteriormente, eram passados aos computadores, entre muitas mãos e perguntas; entre dedos ágeis, curiosos e outros mais lentos; entre formigas e canções. Foi assim que criamos três documentários experimentais com os quais parecia possível percorrer outra história do cinema, num corpo a corpo com o real e o bairro de Miraflores.

Ao deixarmos as mensagens e sua rede de significados, passamos às imagens maquinando outras formas de fazer ver e ouvir, ao camerar a cidade e seus fluxos. Aqui, o cinema acopla-se à cidade desestabilizando as relações com a representação das imagens-clichê. Relação singular que não se estrutura enquanto um modelo ou programa, mas justamente como uma experiência engajada por uma ação político-estética, produção subjetiva que não se contenta com a representação do mundo e tampouco com o isolamento criativo do eu. Libertar a cidade do clichê, por assim dizer, torna-se possível por esses gestos muito fugidios, quase banais e que, por outro lado, demandam uma hiperintensificação das presenças e dos corpos em trânsito. Um pouco talvez como o próprio tráfego de La Paz, que, longe das regras e boas maneiras de condução, instaura uma dinâmica de circulação de natureza imprevisível e que, estranhamente, se autorregula, entre vaivéns, corridas, carros e gentes. Uma espécie de entrada na ordem do caos das coisas.

À medida que vemos e ouvimos e ressignificamos a própria experiência com o sensível, desarticulamos a força estruturante dos clichês que sedimentam nossas paisagens e geografias urbanas. Uma entrada no meio das coisas que curto-circuita o tráfego para instaurar novas vias e fluxos subjetivos que podem, eventualmente, provocar acidentes. Devolução da própria cidade que, em sua complexidade radical, na heterogeneidade de seus agenciamentos temporal-espaciais, nos devolve a possibilidade de montar: comunidade de olhares intersubjetivos que elaboram diferentes formas de ser e estar na inesgotável potência de invenção da cidade.



CONTEMPLAÇÃO

OS RITMOS DA CIDADE E SUAS EXISTÊNCIAS MÍNIMAS

## FILMES

Série de vídeos realizados por alunos da rede pública de Belém-PA  
no âmbito do projeto *Inventar com a Diferença* (2014)  
*Vazio do lado de fora* (Eduardo Brandão Pinto, 2016)

# Cinema contemplativo e modos de existência

As vibrações da cidade

Eduardo Brandão Pinto

A possibilidade de instaurar formas de vida minoritárias na cidade e na imagem passa necessariamente por uma questão de velocidades. Interessado em perceber de que maneira o cinema é capaz de captar “uma presença em nascimento”, Eduardo Brandão investiga como a contemplação pode fazer emergir na imagem existências mínimas. Nas imagens com que trabalha, a duração e a fixidez do plano aparecem como elementos capazes de provocar um deslocamento perceptivo, em contraste com o movimento incessante das cidades contemporâneas. Para além de um mero exercício formal, o gesto contemplativo é convocado no texto em sua dimensão estético-política.

## 1. Contemplação na cidade e o estatuto do movimento

Vale retornarmos a certa altura de *A imagem-tempo*, quando Gilles Deleuze questiona qual passa a ser o papel do movimento na imagem, após a desintegração da imagem-movimento. Depois de o cinema moderno ter imposto a ruptura do “sistema sensório-motor” – por meio do qual a imagem cinematográfica fazia justamente do movimento aquilo que a instaurava e dava consistência a suas ligações –, o que resta do movimento no cinema? Se, nas décadas de 1940 e 1950, surgem certas experiências fílmicas nas quais o movimento deixa de ser a instância definidora da imagem, é justamente aí que, livre da obrigação de determinar a duração e o agenciamento do plano na montagem, o movimento pode arriscar-se em outra escala do visível, agora em dimensão microscópica. Emancipado da função de instaurar a imagem, delimitá-la e dar a ela um fundamento consistente, o movimento, assim desocupado, adquire outro estatuto: os *movimentos aberrantes* são aqueles que não possuem mais centro de referência (o quadro e a montagem) e estão sempre sob o risco de não aparecer.

1. Deleuze, G.  
*Cinéma 2 –  
L'image-temps.*  
Paris: Minuit,  
1985, p. 53.

Por esse motivo, estaria enganado quem julgasse que, na narrativa de Deleuze, a ruptura das relações sensório-motoras e o surgimento da imagem-tempo conduzissem o cinema em direção a uma diminuição da importância do movimento, pois o que acontece pode ser lido como precisamente o inverso: “uma apresentação direta do tempo [imagem-tempo] não implica a cessação do movimento, mas antes a promoção do movimento aberrante”.<sup>1</sup> Liberado, portanto, do peso que o cinema do pré-guerra lhe lançava sobre as costas – peso de gerir a duração do plano e seu encadeamento na montagem fílmica –, o movimento pode desenrolar-se nas zonas menores da imagem, existindo sob a forma do mínimo, do inesperado, do despropositado, daquilo que existe como quase desaparecimento, que não funciona mais como motivo do quadro e do corte, mas que destitui a centralidade do campo e se coloca no limiar entre o existente e o inexistente.

Historicamente, o surgimento desse novo estatuto do movimento na imagem possui um lócus determinado, bem definido por Deleuze, no início de seu livro: as cidades italianas dos anos 1940 e 1950, devastadas pela Segunda Guerra, nas quais a percepção perdera seus centros de apoio, assim como as ruas perderam o nome, as casas perderam as paredes e o território já não tinha mais mapa que cumprisse a missão de representar o espaço – como o personagem Gino, de *Um piloto retorna* (Roberto Rossellini, 1942), que, ao voltar do campo de batalha, encontra um grande terreno vazio onde ficavam sua casa e seu bairro, só lhe restando vagar por um extenso chão, agora quase indistinto. O território sem mapa, sem circuitos que conduzissem o corpo pela jornada de um dia, admitia um novo fluxo de movimentos, desarticulado do ordenamento temporal e espacial que conferia certa consistência às narrativas da vida no pré-guerra: o movimento passa da ordem dos saltos à ordem da agitação descentrada, que vibra distribuído pelas regiões periféricas da tela, e extravasa a estrutura do campo, aparecendo sobre as linhas de força do visível, nos ruídos e microrruídos, na presença dos vazios, das imobilidades, dos silêncios, instaurando um movimento que existe no esgarçamento da matéria perceptual.

O que é da percepção, agora, capaz de ver o movimento que aparece sob a forma de agitações e vibrações, desdobradas nas dimensões microscópicas do visível? O mesmo vale para os movimentos ondulatórios do som, que exigem uma escuta sensível aos microrruídos,



Vazio do lado de fora, frame (detalhe). Fotografia de Ana Galizia.

às palavras em suas sonoridades concretas que correm por fora de algum agenciamento discursivo. Que olhar/escuta são esses que o novo estatuto da imagem e do movimento, bem como a nova condição da cidade, demandam dos sujeitos que por ela circulam?

Um dos caminhos mais fortes para a reinvenção da experiência sensível será a *contemplação*, surgindo como um direito positivo dessa percepção destituída de centros de atenção, trazendo os movimentos mínimos para dentro da experiência possível à apreensão. A emergência de um olhar em regime contemplativo é a condição de um estado de percepção e afetação aberto à conexão com esse novo modo de existência do movimento que se propaga mais por vibrações, do que por saltos (cortes) e deslocamentos (movimento interno do quadro), embora esses dois últimos, é claro, jamais deixem de fazer parte da experiência de encontro entre olhar e imagem.

Nas últimas três décadas, o cinema pós-moderno tem explorado por novos caminhos essa afinidade eletiva entre, de um lado, certo desejo de produzir a visibilidade de uma experiência urbana, frequentemente em colapso ou hiperintensificada, e, de outro, o recurso a imagens que sugerem um olhar contemplativo. É o caso do Irã devastado pelo terremoto de *Vida e nada mais*

(1992, Abbas Kiarostami); da Cidade do México narrada em um drama particular em *Batalha no céu* (2004, Carlos Reygadas); da transformação de Fengjie, na China, pela construção de uma hidrelétrica, em *Em busca da vida* (2006, Jia Zangkhe); do bairro de Fontainhas, em Lisboa, que vai sendo destruído por uma crise urbano-política, em *No quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000); da conurbação de Taipei, nos longas e curtas-metragens de Tsai Ming-liang. Talvez o que haja em comum nas experiências territoriais que esses filmes dão a ver seja um modo como o corpo, o olhar e a vida sensível entram em um estado de distensão do tempo e, concomitantemente, a produção de um deslocamento da percepção para elementos mínimos que circundam e atravessam a imagem.

Nesse sentido, se costumamos vincular a contemplação a um modo de vida pré-moderno ou rural, em que contemplar seria uma prática em conformidade com um certo ritmo do mundo bucólico, supostamente mais lento e desinteressado, o cinema nos faz ver que, por outro lado, a contemplação é dispositivo de expansão do alcance perceptivo, mesmo nas mais radicais e aceleradas condições urbanas, de maneira a instaurar um olhar que – como pretendo apontar à frente – opera por uma intervenção política, na medida em que traz ao campo sensível esses movimentos e modos de existência que se agitam na superfície do mundo, mas que precisam de um impulso estético para assumirem uma forma presencial. A contemplação, assim, faz participar do visível aquilo que somente existe sob a permanente forma de um *status nascendi*, seres e fluxos sempre incompletos, “existencialidades” minoritárias em movimento de aparição, nas quais o que se dá a ver é justamente esse movimento de ascendência ao mundo.

É com isso em vista que eu gostaria de remeter a duas experiências audiovisuais recentes, em que o plano fixo e alongado é usado como forma de construção de um olhar contemplativo sobre a relação com o espaço físico da cidade:<sup>2</sup> uma série de vídeos realizados em 2014 por alunos da rede pública de Belém-PA, no contexto do projeto *Inventar com a Diferença*, em que filmam o espaço público do município, tendo por epicentro o mercado Ver-o-Peso, e um curta-metragem de ficção que realizei no primeiro semestre de 2016, na Vila Autódromo, no Rio de Janeiro, comunidade que sofria um avassalador processo de remoção para dar lugar às construções da Vila Olímpica.

2. É certo que a contemplação não está necessariamente vinculada a um pressuposto formal como o plano fixo e alongado, podendo ser produzida, por exemplo, em movimentos de câmera excessivos, como nos experimentos de Michael Snow. Entretanto, aqui me atenho à forma do quadro imóvel devido à sua recorrência no cinema contemporâneo e à força que tem sido extraída dele pelos mais diversos experimentos.

## 2. Agitações: Minutos Lumière em Belém-PA

De um ponto elevado, vemos uma feira, com barracas em lonas azuis estendidas ao longo de uma rua; ao fundo, quando a quantidade de corpos humanos em trânsito diminui, abrindo passagem para o olhar, podemos ver uma viela com chão de barro; à frente, um ônibus cruza o quadro bloqueando parte de nossa visão para a cena; aí é que damos conta de um fluxo de carros, motos e muitas bicicletas entre a câmera e a feira, bem como outros anteparos que parcializam e recortam a visibilidade do quadro, como um emaranhado de fios elétricos, além de uma outra coisa, talvez uma fita ou pequena bandeira, que tremula em primeiro plano, desfocada, sujando a imagem.

Neste plano, assinado pela estudante Raimunda Nonata, da Escola Plácida Cardoso, de Belém-PA, cabe toda a cidade; senão toda a cidade em sua forma presencial – uma vez que as linhas estáticas do quadro e a duração de um minuto cravado nos lembram do radical caráter fragmentário do que o vídeo mostra –, cabe, pelo menos, toda a cidade *em seu modo de ser*, na maneira como o espaço organiza fluxos de corpos humanos e não humanos, cores, ritmos, direções de deslocamento; o comércio, o transporte individual e o coletivo, a eletricidade; os chãos de asfalto e de terra; mais áreas de sol do que de sombra; e, antes de tudo isso, pequenas opacidades que nos parcializam e fendem a visão, algo sem nome e difícil de identificar – como a fita que se agita em primeiro plano no quadro –, que está ali somente para imprimir na imagem um ritmo, uma mancha, uma vibração, talvez algumas cores e, nelas, quem sabe, a identidade de um país.

Os Minutos Lumière<sup>3</sup> têm essa força: lançar o olhar para movimentos que prescindem de um motivo, de uma intenção ou de um ser no qual se ancorem, a fim de recolher deles seus modos de vibração, uma vida que pulsa por igual num corpo humano, tanto quanto numa lona que tremula com o vento ou numa *flickagem* de luz, lembrando que a comunidade é feita, talvez em primeiro lugar, desses modos de se pôr em fluxo e circulação, e reivindicando uma igualdade não apenas entre as pessoas, mas entre os pixels, entre tudo o que apareça sob a forma de cintilação pictórica. Se é, aqui, a imagem que instaura essa visibilidade capaz de ver as coisas pelo *modo como elas existem* – entendendo o *modo* como esse movimento propagado na escala da

3. Nome de um dispositivo adotado largamente como exercício pedagógico em cinema e educação, que consiste em propor aos estudantes que realizem um plano, obedecendo a três regras: manter a câmera fixa, durar exatamente um minuto e não gravar o som – em referência, é claro, aos primeiros filmes do cinema, realizados pelos irmãos Lumière. Para uma boa análise deste dispositivo, o histórico de sua aplicação e seu potencial pedagógico, ver:

Fresquet, A. *Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes da educação básica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Migliorin, C. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015, p. 131-138.

agitação –, não se trata de qualquer imagem, mas dessa que lança ao olhar a urgência de uma contemplação, acionando uma percepção desprovida de centros de atenção e distendida no tempo.

Quando vemos o conjunto dos vídeos realizados pelos alunos de Belém, uma feira frequentemente retorna retratada na imagem.<sup>4</sup> Em algum momento, quem conhecer pode identificar o tradicional mercado Ver-o-Peso, uma das feiras públicas mais antigas do país; entretanto, quando passamos de um plano a outro, principalmente quando os enquadramentos se fecham, pouco conseguimos identificar do espaço, como se a imagem pudesse vir, agora, de qualquer lugar no mundo em que haja comércio, praia, namorados, alguém que leia jornal na calçada ou alguma senhora que descasque camarão.

Nessa percepção descentrada, instaurada pela imagem contemplativa, é como se as ruas perdessem os nomes – que talvez só se preservem para quem as conheça – como se as pessoas se liberassem das intenções ou narrativas que lhes subordinam as ações, num potencial gesto de desidentificação generalizada. Ou melhor, é como se possíveis identificações surgissem apenas na forma de vestígios incertos, com os quais eu consigo, sob a instrução de meu repertório, nomear um mercado, um bairro, um píer, ou mesmo elaborar uma conexão entre a ação de um trabalhador em primeiro plano e algum outro movimento desdobrado mais ao fundo do quadro, imaginando uma narrativa possível que dê coesão à cena. Olhando com alguma atenção, consigo ver, na fita que tremula em primeiro plano, o verde-amarelo que restitui, com alguma incerteza e fragilidade, uma nacionalidade à imagem.

Desidentificar, assim, não implica ignorar a existência pró-fílmica daquilo que é filmado – pessoas e lugares com nomes e histórias, cujos corpos projetados em tela têm inegável importância enquanto representação, incluindo seu direito a reivindicar não ser representado ou não ser representado de determinada maneira – mas implica, sim, reconhecer que a passagem à imagem instaura uma nova existência sensível, pondo-os todos sob um risco da ficção. Levar a imagem a um regime contemplativo passa por cortar o cordão umbilical entre as agitações pictóricas e as essencialidades que preenchem essas existências com conteúdos psicológicos, narrativos, intencionais, identitários, históricos, discursivos. É essa condição da imagem que, sem dúvida, permitia a Georges Méliès tecer seu célebre comentário

4. Os Minutos Lumière realizados por alunos da edição 2014 do *Inventar com a Diferença* em Belém podem ser vistos nos seguintes links, organizados por escola:

<[vimeo.com/117609844](https://vimeo.com/117609844)>;

<[vimeo.com/117484451](https://vimeo.com/117484451)>;

<[vimeo.com/117493719](https://vimeo.com/117493719)>;

<[vimeo.com/117583858](https://vimeo.com/117583858)>;

<[vimeo.com/124518039](https://vimeo.com/124518039)>.

O vídeo de Raimunda Nonata está aos 2'16" deste último.

acerca do plano em que os irmãos Lumière filmavam um casal alimentando um bebê: seu olhar deslocava-se do centro dramático da cena e corria para notar a agitação que, no fundo de quadro, o vento provocava nas folhas de uma árvore, como se o tempo distendido do plano fixo fosse capaz de igualar folha e bebê, e contestar a hierarquia que organiza o mundo segundo os estatutos ontológicos das coisas e dos seres.

Por um lado, a imagem contemplativa no contexto urbano está altamente aberta às afetações pelo real, que surge como uma força incontrolável do mundo a lançar, para dentro da imagem, estímulos não intencionais com que as decisões da cineasta terá que negociar – são os carros na rua, o fluxo de corpos, as oscilações da luz do dia no brevíssimo *Minuto*, o ritmo com que o vento faz flunar os objetos flexíveis. Por outro lado, esse real aparece desprovido de conteúdo ontológico, pois não é pelo seu *o-que-é* que a coisa se faz real, mas pelo modo como ela emerge na imagem, instalando-se a partir de micromovimentos, repetições e variações, que somente podem se fazer perceptíveis como tais devido à condição do plano contemplativo. Se o real aparece, então, como um *déficit* de ontologia,



é justamente nessa diferença que a imagem torna-se capaz de acolher, na visibilidade que ela lança ao olhar, as coisas que quase são, as subjetividades nascentes, ainda desprovidas da forma consistente de um sujeito, essas que não encontram nos discursos, nas representações, na partilha dos lugares algum suporte firme o bastante para adquirir uma existência positiva. Com isso, retornamos à fita que balança no vídeo de Raimunda Nonata, que flana como um objeto não identificado, passível de, a qualquer momento, elevar-se como algo dotado de nome e história, mas que, por ora, existe apenas enquanto uma energia cinética, irradiada para toda a imagem. Na contemplação, nada precisa estar “pronto” para que possa ter reconhecida a intensidade de sua existência; as coisas, na medida em que adquirem estatuto de um movimento pictórico, estão permanentemente incompletas. são seres por vir – pessoas, coisas e lugares – cujas histórias são a estória de suas emergências.

5. Fiant, A.  
Contemplation  
n'est pas  
inaction. *Double  
Jeu*, Paris, n. 6,  
2009, p. 19.

Em texto breve mas de proposta forte, “Contemplação não é inação”,<sup>5</sup> Antony Fiant comenta a exploração do que chama de “contemplação ativa” no cinema contemporâneo. Nos longos planos fixos de *No quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000), em que encaramos



Vazio do lado de fora, frame (detalhe). Fotografia de Ana Galizia.

Vanda em momentos da intimidade cotidiana sobre sua cama, Fiant aponta que não há personagem ou cena, mas apenas a tentativa de fazer com que algum personagem, com nome, rosto e história, emerge e uma encenação ganhe a tela – uma tentativa, porém, sempre frustrada que faz de Vanda alguém que, filmicamente, está em ininterrupto processo de nascimento.

A contemplação armada por Pedro Costa, diz Fiant, implica uma câmera, ou um quadro, “que oferece às pessoas a possibilidade de devir ou não um personagem: o que será feito um pouco por Vanda e muito por Ventura [de *Juventude em Marcha*]”, na forma das palavras que começam a advir de um monólogo ou diálogo, dos olhares e gestos que começam a ensaiar uma encenação. Enquanto ouvimos uma cidade que despenca do lado de fora da casa – nos ruídos algo abafados de desmoronamentos e maquinários pesados da (des)construção civil – é como se, entre as paredes ainda de pé, interessasse à imagem apenas aquilo que, das pessoas, está numa zona entre a desapareição e a reparição, em corpos e silhuetas diáfanos. Desviar a câmera do espaço público em destruição – que é mostrado apenas residualmente – para o interior da casa é gesto estratégico para colher os resquícios de vitalidade dos corpos confinados e fazer, dessa condição da ruína, não apenas o indício do que já não é mais, mas o grau zero de uma espacialidade grávida de cenas, personagens e humanidades possíveis.

### 3. Vibrações: processo de um filme na Vila Autódromo

Era interessado nesse potencial de desidentificação e de fazer ver o movimento do mundo em seu *status nascendi*, que eu optava por uma forma fílmica contemplativa, no curta-metragem que realizei em 2016.<sup>6</sup> Tínhamos como desafio filmar um processo de resistência que encontrávamos em uma, como em tantas outras, população que resistia às remoções forçadas movidas por empreiteiras e pelo Estado.

Quando chegamos ao que seria nossa locação, a Vila Autódromo, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, a fim de fazer uma pesquisa criativa, em março de 2016, restavam cerca de 20 das mais de 400 famílias de moradores que residiam lá alguns anos antes. Por ser vizinha à sede

6. O curta *Vazio do lado de fora* (2017, 22') foi realizado com o apoio do Edital Elipse, da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e Cesgranrio.

Disponível em: <[vimeo.com/314146946](https://vimeo.com/314146946)>.

onde seriam realizados os Jogos Olímpicos, a Vila vinha sendo alvo de um violento processo de remoção, que, segundo relatos que ouvimos das moradoras, incluía forte especulação imobiliária, perseguições fiscais, ameaças vindas do poder público, políticas de deterioração do espaço, como suspensões da manutenção das ruas, da eletricidade e dos encanamentos, ou do recolhimento de lixo, além, é claro, de violência policial.

Lá, de um lado, nós nos deparávamos com um movimento de resistência organizado, que se reunia numa igreja – único espaço comum que restava de pé em meio às ruínas de casas, praças e ruas – e onde podíamos fazer contato direto com as moradoras, ouvindo as narrativas, desejos e posicionamentos que as moveram no curso da luta pela moradia. Mas, quando circulávamos pelo enorme espaço de ruínas, era outro tipo de resistência e existência territorial que encontrávamos em pulsação: antigas moradoras que transitavam pelos terrenos demolidos, numa conexão afetiva com o chão e as paisagens, mas sem obrigatoriamente transformarem seu desejo de vínculo com o território em algo elaborável na ordem da língua, articulável entre causas históricas e sociais. Ali, pudemos conhecer algumas senhoras cujas conexões com o espaço vinham de experiências que um discurso ou relato teriam pouco a transmitir, como o prazer visual com o que ainda restava da vista para a lagoa de Jacarepaguá, que margeava a Vila, ou de um cultivo de hortaliças no terreno baldio formado com a destruição de uma casa vizinha.

Nesses casos, vibrava uma resistência silenciosa, não mais substancializada pelos discursos e relatos dos sujeitos políticos que encontrávamos nas reuniões organizadas na igreja, mas que pareciam advir de gestos da ordem do inenarrável, que demandavam um esgarçamento do visível e do audível para que pudessem ser reconhecidos em sua existência política. Parecia-nos circular, sobre as ruínas, uma certa mudez, que muitas vezes era tudo o que essas senhoras tinham a nos dizer sobre suas decisões de permanecer na Vila, mas que não expressava alguma falta de palavra ou tampouco lhes marcava a subjetividade com algum sinal de menos; o silêncio, ali, nos convidava a deslocar a percepção em direção a uma escuta latente, atenta às ações mínimas, aos modos de insinuação do corpo, às palavras desinteressadas por estruturas discursivas, retóricas ou narrativas.

Como tornar a imagem e o olhar sensíveis aos modos de existência política que não dizem respeito a sujeitos – sob o peso e a força que essa palavra carrega – mas a formas de vida, maneiras de irradiar afetos, de mover o corpo, de rezar, de sentar-se numa cadeira de balanço e tricotar, enquanto o bairro e a cidade ao redor explodem na euforia de sediar um grande evento internacional? Não se trata, aqui, de afirmar a contemplação como uma forma em oposição a uma suposta ordem das imagens espetaculares, ou de defender a distensão do tempo como subversão ao que muitos veem como um imperativo da aceleração do ritmo na cidade moderna. A potência que podíamos extrair da contemplação não vinha de uma contraposição a um certo regime ordinário da imagem midiática ou a um cinema hegemônico. Trata-se, sim, de buscar – para falar com David Lapoujade – uma “mudança de escala na percepção”,<sup>7</sup> por onde o visível admita os movimentos em suas formas moleculares, no que somos capazes de reconhecer, em nossa função perceptiva, aquilo que não toma a forma e o estatuto de um sujeito, com nome, identidade e conteúdo psicológico, mas que se propaga por vibrações aptas a perderem-se no meio do caminho. Sob uma imagem contemplativa, temos a possibilidade de instaurar um regime de sensibilidade no qual nenhum corpo pode ser acusado de ser rápido ou lento demais, muito ou pouco presente, excessivamente eloquente ou silencioso, pois os critérios com que se definem e medem a velocidade e a presença são produzidos no movimento em que esse corpo arrisca sua aparição nas linhas de força da imagem.

Mas, por outro lado, sabíamos que não bastaria um plano fixo, alongado e silencioso para que essas *subjetividades por vir* subissem à superfície do visível. Seria preciso montar, com o filme, uma espécie de armadilha que pudesse imprimir o rastro de um encontro entre o controlado e o acidental, por onde as subjetividades fossem algo que circulasse nesse fluxo de ritmos entre o corpo do ator, de uma máquina em fundo de quadro, de uma cadência de estalos em *off*, da conversa entre duas cores distribuídas entre camadas distintas da profundidade. Um caminho era povoar o plano de microações espalhadas em distintas instâncias perceptuais – do centro à periferia do quadro e ao extracampo – que ocupassem as zonas limiáres entre o visível e o não visível, vazando para além das bordas da tela e dos limites dos cortes; procurar colocar em cena corpos que dialogassem

7. Lapoujade, D. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1, 2017, p. 110.

mais pelos ritmos com que se movem do que por conexões narrativas, embora essas últimas não fossem completamente dispensadas.

Se o corpo, seus figurinos e movimentos fossem ao mesmo tempo dança e ação, talvez pudéssemos, com isso, potencializar a noção de *uma presença em nascimento*, que pudesse fazer dessas subjetividades emergentes algo da mesma natureza dupla da ruína: vestígio do já inexistente e, ao mesmo tempo, indício do que está por existir, abrindo, nesse limiar entre a desapareição e a aparição, uma zona favorável à expansão dos horizontes do mundo perceptível. Isso implicaria atravessar o pessimismo e a tristeza das demolições para tentar ver no território devastado a possibilidade de produção do novo, um chão liso por onde o movimento em sua forma de vibração pudesse correr solto, uma grande área comum que vinha tragicamente a substituir os espaços privados deixando que o planejado e o imprevisível fizessem parte de uma mesma comunidade; talvez houvesse como inventar para o espaço um modo de ocupação que o organizasse de maneira distinta daquela que fora experimentada até ali e, com isso, não permitisse que as mesmas violências se repetissem. Não sei se as imagens que criamos conseguiram estar à altura desse desafio, mas o seu processo, pelo menos, servia para nos ajudar a organizar seu problema estético.

*Vazio do lado de fora, frame. Fotografia de Ana Galizia.*





## 4. Os dois gestos estéticos da contemplação

Por fim, gostaria de esboçar alguns caminhos possíveis para uma última questão, central, quando pensamos uma política da contemplação. Se levamos a sério a premissa de Fiant, de que contemplar não é se abster de agir, mas desdobrar a ação em uma outra dimensão – que é, em primeiro lugar, estética –, talvez seja o caso de nos perguntarmos: quando é que a imagem contemplativa é capaz de alçar a emergência das forças subjetivas não identificadas, e não mais se confundir com a simples cessação do movimento? Em que condições o vazio deixa de ser a ausência de volumes, bem como o silêncio a ausência de sons e palavras, ou a imobilidade a ausência de velocidades e ritmos? Certamente, não basta qualquer imagem vazia, fixa e silenciosa para que se efetive o deslocamento da percepção em direção aos movimentos mínimos e aos modos minoritários de existência.

Para isso, vale apontarmos dois gestos estéticos tramados na construção cinematográfica de uma imagem interessada na contemplação como “observação das mutações do mundo”,<sup>8</sup> e não como consagração de uma imobilidade que terminaria por neutralizar qualquer desejo de transformação. Trata-se de retirar essas três categorias – silêncio, estaticidade e vazio – da condição de índices permanentes de uma falta a ser sanada, na qual o problema seria dar voz quando há silêncio, salto ou deslocamento ao estático e preenchimento ao vazio.

Essa imbricação entre contemplação e intervenção ético-política no mundo – ao que se poderia somar a noção de um *minimalismo preenchido*, de que fala Yvete Biró<sup>9</sup> – dá-se mediante dois gestos estéticos simultâneos, postos em operação na criação da imagem. No primeiro, age-se em favor de uma radical negatividade, em que ocorre a subtração de elementos de composição formal da imagem, como o movimento de câmera, o preenchimento do espaço, os diálogos com funções narrativas ou informativas, a articulação discursiva que enuncia teses ou emite denúncias, as dimensões psicológicas que coordenam as ações. Parte da teoria e da crítica cinematográfica contemporânea tem reconhecido a recorrência

8. Fiant, A. Contemplation n'est pas inaction.

9. Biró, Y. The fullness of minimalism. *Rouge*, n. 9, 2006.

10. O *slow cinema* tem sido objeto de uma série de livros e teses ao redor do mundo, dentre as quais remeto à primeira: Flanagan, M. *Slow Cinema: temporality and style in contemporary art and experimental film*. Tese de doutorado. Exceter: University of Exceter, 2012.

11. Biró, Y. The fullness of minimalism.

12. Fiant, A. *Pour un Cinéma Contemporaine Soustractive*. Paris: PUV, 2014.

13. Insisto nessa distinção, devido à recorrência, nos estudos sobre cinema contemporâneo, da hipótese de que o surgimento de uma imagem lenta e contemplativa em experiências cinematográficas pós-1980 seria um modo de fazer a contraposição ao ritmo acelerado que atravessa as imagens das últimas décadas, do cinema

da exploração de categorias negativas como o vazio, o silêncio, a imobilidade, dando origem a expressões como *slow cinema*,<sup>10</sup> cinema contemplativo, minimalismo<sup>11</sup> ou cinema subtrativo.<sup>12</sup>

Porém, conforme me esforcei por apontar aqui, esse primeiro gesto exige um segundo – que é, contudo, simultâneo – para que não conduza a um fechamento ou a uma planificação da experiência cinematográfica em cima de sua forma, no qual estaria encerrada qualquer tentativa de intervenção política e ética no mundo. Nesse caminho, sua única força política residiria no acionamento de uma “forma opositora”, na qual o que estaria em jogo seria fazer o contraponto de um suposto imperativo da vida urbana, do ritmo do capitalismo avançado, identificado pelas formas rápidas, pelo tempo acelerado, pelo preenchimento progressivo de toda a experiência sensível. Ao contrário, a potência que procurei aqui apontar, acerca das imagens contemplativas, não reside na marcação de um antagonismo frente a uma suposta marca da temporalidade contemporânea,<sup>13</sup> capazes de fazer ver aquilo que está posto fora ou em coadjuvância do nosso campo sensível, por não serem reconhecidas como portadoras de certa identidade subjetiva ou de estatuto ontológico.

Assim, a imagem contemplativa demanda um segundo gesto estético, implicado em sua construção cinematográfica: aproveitando a neutralização dos grandes movimentos e ações (primeiro gesto, negativo), desloca-se a percepção em direção a uma dimensão reduzida das manifestações dos corpos humanos e não humanos, criando uma espacialidade por onde o olhar possa fluir por entre múltiplos poros de agitação. Aqui, o desafio é justamente fazer a passagem entre o plano fixo e a pulsão de movimento, isto é, ocupar esse espaço perceptivo deixado livre – uma passagem nada automática ou segura, na qual a velocidade não é diminuída, mas sofre uma transformação em sua qualidade, alterando os critérios de sua mensuração, dos saltos (cortes) ou deslocamentos globais (grandes movimentos no quadro) para as oscilações microscópicas.

A contemplação atua como um manifestante em prol das existências mínimas, cujas visibilidades ela instaura, parando o trânsito de olhares e cognições globais para reposicionar a atenção em direção àquilo que, por não ter o estatuto ontológico de um personagem, discurso, evento narrativo, não tem direito a circular



Vazio do lado de fora, frame. Fotografia de Ana Galizia.

hollywoodiano  
aos vídeos  
publicitários.

14. Pelbart, P.  
*O Averso  
do Nihilismo.*  
Cartografias do  
esgotamento.  
São Paulo: n-1,  
2016, p. 394.

em meio aos seres privilegiados com a dignidade de um nome; “trata-se de defender esse direito, tornar-se advogado do ser por vir”.<sup>14</sup> Advogar pela possibilidade de uma existência incompleta – para além daquilo que entendemos como sujeitos políticos – daqueles cuja vida política não cabe *apenas* na forma do grito em defesa de uma causa, embora não se dispense de usá-lo em situações estratégicas determinadas de defesa de direitos – seja porque a nomeação é insuficiente para lhes designar os desejos como causas, seja porque está imerso num contexto em que a forma “grito” parece ter perdido o efeito. Em vez de representar o sujeito, a imagem contemplativa pode ser um caminho de tornar o visível volátil à presença de subjetividades por vir, “existencialidades” que se presentificam enquanto modos, e políticas que se propagam por sussurros e vibrações.



VAZIO

LAMPEJOS URBANOS

## FILMES

*Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007)

*Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2005)

# Cidades vazias

Dois olhares

Silvia Boschi

Em cada cidade uma zona de sombra, um silêncio, um espaço vazio ou um detalhe das formas de vida que desaparecem quando submetidas às narrativas dominantes ou às luzes do espetáculo. Com *Sábado à noite* e *Acidente*, Silvia Boschi atenta para a forma como esses filmes buscam e criam vazios intensos nos espaços urbanos, vazios em que algo se dá a ver e a sentir, não como desvelamento, mas como presenças de movimentos, gestos, poéticas que insistem e encontram caminhos com o cinema.



*Sábado à noite, frame. Fotografia de Ivo Lopes Araújo.*

## Prólogo: dois olhares

Primeiro olhar: Rodoviária de Fortaleza. Tomada geral de um dos acessos à área interna da rodoviária. Ao fundo do campo, com bastante distância, há uma movimentação irrelevante de pessoas em escala muito reduzida, que entram e saem da rodoviária, esperam, entram em táxis. O interesse maior deste plano parece se reservar à ação inesperada daqueles que subitamente emergem do extracampo e cruzam o quadro em plano mais aproximado, habitando o campo por alguns instantes.

Segundo olhar: ruas vazias e escuras. É noite e uma leve chuva cai, com trovoadas. Ocasionais clarões de relâmpagos iluminam a cena e nos permitem identificar a rua de paralelepípedos de uma cidade interiorana tranquila de Minas Gerais, um fusca estacionado em primeiro plano, pequenas casas ao redor, um poste de luz. Em outro plano, um grupo de homens encostados contra a parede de uma loja, do outro lado da rua, contempla a chuva em silêncio. De tempos em tempos, os faróis de carros que passam pela rua e atravessam o quadro criam sombras sobre o grupo de homens e na parede ao fundo, revelando as árvores que estão no extracampo.

## A cidade como palco vazio

Se a cultura urbana está intimamente associada à ideia de aceleração, tumulto, multidão, barulho, caos e modernidade, sendo a cidade o grande palco iluminado onde tudo isso se passa sob os holofotes do espetáculo, tal expectativa não se cumpre nos dois olhares que acima propomos, com referência às primeiras sequências dos filmes *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) e *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2005), respectivamente. Produzidos na mesma edição do programa público de incentivo à produção regional de teledifusão de documentários, o DocTV em sua sexta edição, estes filmes apresentam um outro modo de ver a cidade, afastando-se dos excessos e do frenesi dos grandes centros para privilegiar uma dimensão mais discreta do urbano em seus silêncios, seus vazios e suas sombras. Ambos os filmes são marcados por certa autonomia

dos espaços, que não operam aqui como meros cenários para a ação de personagens, mas que ganham tamanha centralidade que se tornam personagens em si. São filmes pautados pela geografia das cidades, espécies de narrativas espaciais que se debruçam sobre espaços muitas vezes vazios, em que a presença humana se rarefaz ou perde sua habitual centralidade na imagem.

Não à toa, ambos adotam dispositivos espaçotemporais como ponto de partida para suas realizações. *Sábado à noite*, como o título já diz, se propõe a uma investigação contemplativa da cidade de Fortaleza num determinado dia da semana e num período específico, enquanto *Acidente* faz uma espécie de cartografia por vinte cidades no interior de Minas Gerais. O primeiro estabelece um olhar de estranhamento sobre um espaço já familiar ao realizador (a cidade em que habita) e o segundo propõe um olhar completamente estrangeiro às pequenas cidades pela primeira vez visitadas pela dupla de realizadores. Assistimos aqui a uma certa descentralização da figura humana em cena e verdadeira imersão contemplativa nas geografias dessas cidades esvaziadas. A sensação de vazio produzida nos filmes deriva sobretudo dessa escolha por trazer os espaços para o primeiro plano em detrimento de um interesse pela ação humana em cena. Os espaços aqui ganham autonomia, não se subordinam à ação, excedem a narrativa. Tratam-se de narrativas que retiram da cena o privilégio de uma ação central, cedendo espaço para uma atenção à passagem do tempo e aos acontecimentos desimportantes do cotidiano, que nada pretendem informar ou propriamente narrar (conforme os moldes clássicos de narração), muitas vezes lançando mão de um olhar poético que explora as texturas e a plasticidade dos elementos que compõem o quadro.

Além do dispositivo de restrição espaço-temporal, *Sábado à noite* apresenta ainda, logo de saída, um segundo dispositivo paramétrico que, embora abandonado no instante mesmo em que é apresentado, se constitui como dado fundamental para a narrativa. Tal evento se passa nos momentos iniciais do filme, ainda na rodoviária de Fortaleza. Num plano aberto e bastante afastado, vemos com dificuldade, dada a distância, alguém da equipe conversando com um casal que está dentro de um carro. O áudio compensa essa distância, captando de perto a conversa em que o membro da equipe do filme está perguntando ao casal se a equipe poderia acompanhá-los

em seu carro. O casal se nega ao convite e tal tentativa de abordagem não se repete mais no filme.

Frustrada, pois, a primeira e única expectativa de se criar alguma tensão narrativa inesperada a partir do contato com os transeuntes em cena, como se passa essa noite de sábado em Fortaleza? O título sugere ação, mas ação é o que não há. O que temos é a antítese de um sábado à noite, a constante frustração da expectativa de que algo aconteça. A escolha do título é a síntese deste movimento que de algum modo permeia o filme inteiro. A proposta seria conseguir “pegar carona” no carro de alguém que o levasse a outro canto da cidade, apostando no acaso dos desdobramentos inesperados que aquele encontro e aquele percurso poderiam trazer. Não sabemos quantas tentativas de carona houve, o filme só nos revela uma única, para depois abandonar o dispositivo e tomar outros rumos pelas ruas de Fortaleza, numa perambulação que opta antes por uma interação discreta e pelo anonimato das pessoas eventualmente em cena. Mas por que evidenciar o dispositivo, se ele falhou? E falhou de fato, ou foi deliberadamente descartado? A opção por mostrar que havia um dispositivo inicial para o filme e que este foi abandonado

*Sábado à noite*, frame (detalhe). Fotografia de Ivo Lopes Araújo.



após uma única tentativa evidencia que o que houve, de fato, não foi fracasso, mas sim o descarte dessa estratégia. O dispositivo passa a ter, então, uma outra função na narrativa. O gesto de evidenciar a intenção de haver um dispositivo forte para o filme, com potencial de gerar encontros e personagens, e seu quase simultâneo descarte, coloca o filme num entre-lugar ambíguo, entre o não acontecimento e a simultânea possibilidade do acontecimento.

Embora ele se afirme na recusa do dispositivo e da busca por personagens, *Sábado à noite* precisa dos mesmos, precisa que eles estejam por perto, à espreita (talvez no extracampo?), pois é em oposição a eles, ou em diálogo silencioso com eles, sugerindo-os, evocando-os, que o gesto de recusa do filme se torna potente. Ele é o antidispositivo, o anticlímax, os “desembalos de sábado à noite”. E, no entanto, ele só o pode ser por contraponto, se colocando nesse limiar entre o sim e o não. A afirmação deste entre-lugar, portanto, se faz pelo contraste, pela constante oposição à possibilidade de algo acontecer, de algum personagem se constituir, de algum tema ser abordado ou de algum fato ser narrado. O procedimento da oposição se constrói na tessitura fílmica pela manutenção de um “quase” em suspensão. Não acontece, mas quase acontece. Não há personagens, mas quase há. Não há dispositivo, mas ele está ali como possibilidade que se deixa vislumbrar. Os espaços da cidade se expõem como palcos vazios abertos às possibilidades múltiplas de vidas, enquanto essas mesmas se desenrolam no extracampo, para onde os personagens em potencial seguem seus rumos, livres dos holofotes e do nosso olhar.

## Tateando no escuro

*Acidente* não é apenas um documentário poético. Ele é de fato um poema em si. Poesia de imagens e sons, escritura de luz e cor, versos sensoriais. Este poema audiovisual tem apenas como ponto de partida a palavra, o signo verbal. Trata-se de um poema escrito pelos realizadores, cujos versos são compostos exclusivamente dos nomes de vinte pequenas cidades do interior de Minas Gerais, nunca antes visitadas pelos dois:

*Heliadora*  
*Virgem da Lapa*  
*Espera Feliz*  
*Jacinto Olhos d'Água*

*Entre Folhas*  
*Ferros, Palma, Caldas*  
*Vazante*

*Passos*  
*Pai Pedro Abre Campo*  
*Fervedouro Descoberto*  
*Tiros, Tombos, Planura*  
*Águas Vermelhas*  
*Dores de Campo*

Temos, assim, o “roteiro” e também o dispositivo autorrestritivo do filme, elaborado pelos realizadores Cao Guimarães e Pablo Lobato como espécie de guia para nortear o percurso da equipe durante as filmagens. Para além deste poema-roteiro-mapa-dispositivo mínimo e também do fato de que tais cidades deveriam necessariamente ser desconhecidas para a dupla de diretores (dado que não é explicitado no filme, ao qual tive acesso durante a pesquisa), nada mais parece ter restringido o olhar que eles lançariam sobre cada uma dessas localidades. Essa quase absoluta ausência de regras prévias traz para o filme um grau de liberdade que resulta em uma obra internamente heterogênea, já que os vinte fragmentos audiovisuais de cidades são bastante singulares e distintos entre si. Diferente da experiência de familiaridade de Ivo Lopes Araújo com Fortaleza, sua cidade natal, o que temos em *Acidente* são encontros com o desconhecido, marcados pelo frescor de um olhar que, como aquele de uma criança ou de um estrangeiro, vê pela primeira vez. Olhar com abertura para sentir e perceber como o encontro primeiro com cada uma daquelas localidades mobiliza o olhar, afeta os sentidos.

Esta não familiaridade com relação aos locais visitados resulta em imagens marcadas por um certo “tatear no escuro”, no desconhecido do primeiro encontro que, como tão bem notou Eduardo Valente,<sup>1</sup> é o gesto que se faz quase literal e parece nortear

1. Valente, E.  
 Percurso de  
*Acidente*. Revista  
*Cinética*, 2007.

Disponível em:  
[revistacinetica.com.br/acidente/percurso.htm](http://revistacinetica.com.br/acidente/percurso.htm).

Acesso em:  
 25 set. 2020.

a ação dos realizadores ao longo de todo o filme a partir da emblemática cena de abertura. Esse tatear no escuro que se faz logo de saída, na escuridão de Heliadora, cidade que, entre alguns lampejos da trovoada de uma chuva, não se dá a ver completamente, parece nos falar também sobre os limites do visível. Assim, em diálogo com o pensamento de Jean-Louis Comolli, podemos vislumbrar uma “essencial obscuridade do não visível” que, neste caso, não se restringiria somente ao invisível lugar que habita o extracampo, mas que invade e se instala no espaço visível mesmo do campo, dentro dos limites do quadro.<sup>2</sup> Espaço que transita entre o visível e o invisível, entre luz e sombra.

2. Comolli, J.-L. *Corpos e quadros: notas sobre três filmes de Pedro Costa – Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha*. In: *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2010, p. 88.

Assim, a invisibilidade, o limite do olhar, estaria ali mesmo, no espaço que supostamente se daria a ver, o quadro tomado pela escuridão. A impossibilidade de tudo ver e mostrar, constituinte do próprio ato de enquadrar, é evidenciada e reforçada nesta obra de Guimarães e Lobato. A referência que aqui fazemos ao tato vem a calhar também com a noção de uma visualidade háptica, uma ideia de tocar com os olhos, uma certa sinestesia, um apelo aos sentidos que se faz de maneira bastante marcante nas escolhas formais de ambos os filmes, na exploração constante de formas e texturas, às vezes inclusive no plano sonoro. Planos muito próximos de partes do corpo imersos na água, a liberdade de brincar de “escrever com a luz” em movimentos rápidos da câmera que capta as luzes dos postes, o uso estilístico do desfoque, a exploração de texturas de um matagal seco visto da janela de um carro que passa em alta velocidade, o plano alaranjado pelo pôr do sol, a câmera lenta, o som que parece ter sido captado debaixo d’água e a opção por enquadramentos inabituais e muito próximos em que não conseguimos identificar com nitidez o que vemos são alguns exemplos de como isso se materializa.

## De vento, vazio e vaga-lumes

“No fundo da imagem há árvores, e elas são agitadas pelo vento”. O célebre comentário do pioneiro realizador francês Georges Méliès sobre *O lanche do bebê*, um dos filmes exibidos na primeira projeção dos irmãos Lumière no Gran Cafè parisiense em 1895, já revelava



*Acidente, frame (detalhe).*

lá nos primórdios de seu desenvolvimento, o potencial do cinema em provocar um olhar cuja atenção não se voltasse somente para a centralidade da ação humana em cena, mas para os pequenos detalhes dos espaços e do entorno, àquilo que na imagem estaria relegado a segundo plano em relação a uma figura central em destaque. Ainda assim, o olhar em questão era do espectador (e não a maneira de mostrar do filme). Ainda que o entorno da cena estivesse ali, se movimentando e evidenciando seu potencial de se sobrepor à narrativa, clamando atenção para si, o foco daquelas primeiras imagens do real já se voltava mesmo para a presença e a ação humana em cena. Este famoso episódio é retomado por Ismail Xavier<sup>3</sup> ao falar sobre a especificidade do cinema, que foi justamente o que tanto encantou Méliès naquela primeira projeção cinematográfica pública: a possibilidade de captura e de reprodução do instante em movimento. Méliès parecia estar mais interessado naquele detalhe que compunha o fundo e o canto da imagem do que na ação humana propriamente dita, tão central para a cena,

3. Xavier, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

percebendo, assim, “o que não estava atrelado ao encadeamento das ações, ao pequeno teatro da família à mesa”. Para Xavier, a base do cinema de narrativa clássica se estrutura nessa

4. Xavier, I.  
O discurso  
cinematográfico:  
a opacidade e  
a transparência,  
p. 194.

[...] possibilidade de manter a atenção concentrada no encadeamento dramático, nas ações e reações, de modo a prender o espectador neste nível da experiência, tornando seletiva, interessada, a percepção da imagem, de modo a eliminar os seus “excessos” (o que não é funcional). [...]. No clássico, os procedimentos e os olhares se subordinam ao drama; é um cinema “orientado para a personagem” (expressão de David Bordwell) que procura prender o olhar a motivos que têm o drama como centro e impedem que o espectador perceba que “as folhas se movem”.<sup>4</sup>

Nesta perspectiva, a da narrativa clássica, seria “excessivo” à cena tudo aquilo que não diz respeito aos fatos narrados, tudo o que não estaria diretamente relacionado à ação dos personagens e que seria sem importância para a narrativa: as folhas se movendo no fundo da imagem. Assim, aquilo que não está subordinado à narração, o que não nos informa sobre a história que se pretende contar, tudo que não “se orienta para a personagem”, estaria sobrando. E é justamente nessas “sobras” que excedem à ação, nesses vazios excessivos, que esses dois filmes colocam luz, ainda que essa luz seja fraca, uma vez que o que está posto em questão é justamente um desejo de fugir dos holofotes, de deixar com que as sombras existam, indo de encontro assim à lógica dominante do “tudo mostrar”. Trata-se de uma mirada que investe numa dilatação do tempo, na desdramatização da cena. Um olhar atento aos micromovimentos banais do cotidiano, trazendo para o centro da imagem tudo aquilo que seria desinteressante à narrativa clássica, deixando que aquilo que antes a ela estaria subordinado agora fique fora da cena. Uma permissão ao não mostrar. O gesto que se opera nessas pequenas narrativas do vazio parece ser então um clamor pela própria existência do extracampo, um clamor pela existência da vida nas sombras, um apagar das luzes, um respiro possível fora dos holofotes. O que permanece em campo agora parece ser somente estes “movimentos das folhas”, a passagem do tempo, os eventos desimportantes do cotidiano, que nada pretendem informar ou propriamente narrar (do ponto de vista do *storytelling* clássico).

É claro que esse gesto que identificamos nesses filmes (e em tantos outros do cinema contemporâneo) não são inaugurais.

Essa “tensão entre a sucessão horizontal da narrativa e a experiência (vertical, pontual, poética) do olhar face ao instante”, de que Ismail Xavier nos fala, tensão entre o plástico e o narrativo, é colocada com força, por exemplo, pelo cinema moderno. Em dado momento de *O eclipse* (Michelangelo Antonioni, 1962), Xavier nos lembra, a câmera se desvia dos protagonistas para explorar, autonomamente, os espaços (vazios) da cidade de Roma, antes subordinados à narrativa, relegados apenas à função de cenário, de pano de fundo contextual para o desenrolar da história no estilo clássico. Nesse filme, em seus momentos finais, o espaço deixa de estar submetido à trama para ganhar autonomia, num gesto tipicamente moderno de subversão da lógica do cinema dominante. Suspende-se, assim, o fluxo narrativo e abre-se para a possibilidade de fixar-se no instante (no que é “fugaz e se eclipsa”, como nos diz Xavier), para uma percepção da imagem nesses espaços esvaziados de narrativa, promovendo uma atenção à especificidade da imagem-som, que significaria pensar o cinema em sua fotogenia, como experiência estética no presente, para além da experiência da narrativa clássica. Um cinema que opera por um desvio no sensível, através de imagens e sons da cidade capazes de produzir um deslocamento perceptivo, nos dando a ver então o que antes não se via: pequenos movimentos, sombras, lampejos, o extracampo, o invisível.

Nos pequenos gestos desviantes como os que aqui expusemos, o cinema nos faz vislumbrar outros mundos possíveis, talvez mais habitáveis. Também nos mostra outras maneiras de habitá-lo com as imagens. Em tempos de difusão do espetáculo, nos diz Cláudia Mesquita, “o cinema, um de seus principais agentes, seria também sua consciência crítica possível, ao engendrar uma pedagogia do ‘não visível’, em oposição à ilusão de visibilidade generalizada”.<sup>5</sup> Se é esse papel de resistência e oposição que Comolli atribui ao cinema, de modo geral, e ao documentário em particular, parece-nos que essa perspectiva de ocultar o que “deveria ser mostrado”, fazendo das cidades a cena de um palco vazio e aberto para possibilidades ainda não vislumbradas, se aproxima dessa proposição. Talvez Pasolini estivesse enganado quando pensou que os “vaga-lumes haviam desaparecido”.<sup>6</sup> Suas pequenas luzes brandas ainda lampejam nas sombras, nos silêncios e nos vazios ainda existentes das cidades que um certo cinema insiste em habitar.

5. Mesquita, C.  
In.: Comolli, J.  
*Ver e poder: a inocência perdida* – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, contracapa.

6. Didi-Huberman, G.  
*Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. V. Casa Nova; M. Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 28.



MÁQUINA-CINEMA, MÁQUINA-CIDADE, MÁQUINA DE GUERRA

FORMAS DE VIDA E TERRITÓRIO EM EMBATE

## FILMES

*Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2015)

*A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011)

# O cinema de guerra da Ceilândia

Felippe Schultz Mussel

Partindo das proposições de Deleuze e Guattari em torno da noção de máquina, Mussel acompanha a obra de Adirley Queirós pensando os modos como a ficção e uma multiplicidade de atores são convocados pelo cinema para um enfrentamento histórico com os sistemas estéticos e de poder que atravessam Brasília. Uma máquina-cinema que aciona sensibilidades que tensionam uma ordem anterior à própria cidade e que não cessa de nela se reproduzir.



*Bomba explode na cabeça estraçalha ladrão  
Fritou logo o neurônio que apazigua a razão  
Eu vou cobrar e com certeza a guerra eu vou ganhar  
Os trutas e as correrias vão me ajudar*

MC Dodô

Se esse texto fosse um filme, começaria com a sequência final de *Branco sai, preto fica*: ao som do funk de MC Dodô, uma série de desenhos mostra o bombardeio e a destruição dos principais edifícios modernistas de Brasília.

A violência explícita dessa cena coloca em evidência um traço distintivo dos filmes dirigidos por Adirley Queirós em meio à produção brasileira contemporânea. Decerto, podemos incluir seus filmes, em especial *Branco sai, preto fica* (2015) e *A cidade é uma só?* (2011), como parte de uma ampla filmografia que se coloca em franca oposição aos projetos urbanísticos, sociais e subjetivos impostos às cidades brasileiras. Contudo, há nesses filmes um tipo de resistência singular, inegociável e incessante, em que as imagens e os sons assumem formas bélicas e o cinema se torna um campo de guerra contra Brasília – não apenas contra a cidade no mapa, mas contra o racismo, a especulação imobiliária, a violência policial, contra essas e outras formas de espoliação que têm em Brasília um emblema. Brasília é o alvo, porém é de outro lugar que esse cinema se insurge: da Ceilândia, cidade-satélite na periferia do Distrito Federal construída com os escombros das remoções que eliminaram as favelas da capital no final dos anos 1960.

Em luta por uma revanche histórica, chama a atenção como os filmes dirigidos por Adirley acionam de forma recorrente diferentes tipos de máquinas em suas narrativas de confronto: carros, cadeiras de rodas, pernas mecânicas, aparelhos de som, antenas de rádio, computadores, elevadores e outros maquinários. Enquanto objetos cenográficos, essas traquitanas não apenas participam dramaticamente das relações entre os personagens e os elementos urbanos, mas se conectam a estes para produzir coletivamente seus enunciados

de resistência. Assim é forjada a bomba visual e sonora em *Branco sai, preto fica*: desenhada em croquis na prancheta de Sartana, mixada na casa-estúdio-*bunker* subterrâneo de Marquim e lançada pelo contêiner-nave de Dimas Cravalaças. Cada um dos três protagonistas tem sua parte na ofensiva. Mas, para além dos atentados simbólicos, os filmes atacam Brasília em suas estruturas, nas bases do seu projeto de cidade, reorganizando o funcionamento dos corpos, das arquiteturas e das máquinas urbanas, incluindo o próprio cinema enquanto máquina de representação.

\* \* \*

São conhecidos os arranjos da sociedade disciplinar, aqueles que atuam na distribuição dos indivíduos em espaços classificatórios, hierarquizados e sob variadas formas de vigilância e confinamento. Michel Foucault nos ensina como essa tecnologia se manifesta, em última instância, nos domínios do corpo, nos seus membros, gestos, comportamentos e funcionalidades, concentrando e compondo os corpos no tempo e no espaço de modo a multiplicar um sistema de diretrizes. A disciplina funciona a partir de uma maquinaria de poder que esquadrinha, desarticula e recompõe os corpos, fabricando seres submissos e exercitados, os chamados “corpos dóceis”.

Tal maquinaria, profundamente estudada no âmbito das instituições (a família, a escola, o exército, a fábrica, a prisão, o hospital), encontra paralelo no ideário da arquitetura modernista que inspirou Brasília, “uma cidade planejada para o trabalho eficiente e ordenado”, como justificou Lúcio Costa no relatório anexado ao seu projeto para a nova capital. Le Corbusier, grande influenciador dos arquitetos modernistas brasileiros, justificava que os problemas enfrentados pelas metrópoles, em meados do século XX, eram “o fruto amargo de cem anos de maquinismo sem direção”, para os quais apenas os arquitetos poderiam “receitar o remédio exato”, os únicos capazes de “pôr a grande máquina em funcionamento”.<sup>1</sup> A máquina, cuja potência de associação com os corpos e com os elementos urbanos foi tão exaltada por cineastas como Dziga Vertov, adquire, na perspectiva dos arquitetos modernistas, uma dimensão essencialmente despótica e teleológica, em que a cidade funcionaria tal qual uma linha de montagem fordista.

Desenhado sobre um plano cartesiano, o Plano Piloto de Brasília é a base do seu esquema disciplinar, no qual dois eixos perpendiculares

1. Le Corbusier *apud* Holston, J. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 63, 57 e 67, respectivamente.

(Norte e Sul) determinam a localização espacial na cidade, definindo os endereços pela combinação de números e siglas correspondentes às suas “funções” urbanas, como moradia, escola, igreja, parque, polícia, comércio, administração pública: SQN 403, SGAS 602, CLS 204, EQS 114. A disciplina, essa “arte de dispor em fila”, como diz Foucault, funciona por um sistema de elementos intercambiáveis, como são as quadras residenciais e comerciais da capital, todas idênticas, tendo como diferença apenas o lugar que ocupam na escala da cidade, o ponto em que cruzam uma linha e uma coluna. As ruas e esquinas foram substituídas por um sistema de avenidas e rotatórias desimpedidas, onde tanto motoristas como os raros pedestres estão invariavelmente cercados por grandes áreas verdes e descampadas. Essa monotonia do desenho urbano, tendo o automóvel como símbolo de mobilidade, além de tentar domesticar o movimento dos corpos, propõe uma experiência urbana marcada pelo privado. Privar-se do outro, do risco da alteridade e da efervescência política das ruas. Em Brasília, a disciplina se quer “limpa” e racional. Os corpos não precisam ser aprisionados, basta que sejam tabulados no espaço. Logo na abertura de *A cidade é uma só?*, o desenho do Plano Piloto surge em animação na tela enquanto ouvimos o motor

*Branco sai, preto fica, frame (detalhe). Fotografia de Leonardo Feliciano.*



de um carro. Quando o motor desliga, o mapa da cidade começa a queimar e desaparece em chamas. O carro, um combalido Santana, passará boa parte do filme vagando pelas vias expressas do Plano conduzido pelos personagens Zé Bigode e Dildu. Desorientados pela arquitetura repetitiva e pela sinalização alfanumérica, eles embaralham a combinação de letras e números que nomeiam os endereços: “saída Sul, Eixo W, Zona Central”, “olha a saída é 215, agora é 400, passou pra 216, lá vem o 120... o que é isso!?”; “se você achar uma alma viva por aí, a gente pergunta”. Andando em círculos, a fluidez do tráfego imaginada pelo urbanista se converte em uma cena caótica que inclui tentativas arriscadas de cruzar as autopistas na contramão: “Como é que sai daqui!?”, grita desesperado Dildu. O automóvel, muitas vezes considerado o símbolo de uma urbanidade narcótica, se converte em uma máquina insubmissa aos traçados modernistas.

Onipresente nos filmes de Adirley, o Santana não é apenas o meio de transporte dos personagens. Além de ferramenta de trabalho do especulador imobiliário Zé Bigode em sua busca por terrenos baratos, o veículo será adaptado para a campanha eleitoral quixotesca de Dildu, recebendo uma aparelhagem de som com a qual o candidato anuncia com um jingle as suas propostas de reparação histórica para os moradores da Ceilândia removidos de Brasília. A revanche aqui não se faz apenas pelas palavras gritadas por Dildu no microfone enquanto o carro circula pela cidade-satélite, mas sobretudo por atacar Brasília tomando posse dos mesmos instrumentos com os quais ele fora atacado no passado: foi através de uma outra campanha, a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI, que batizou a Ceilândia), também com jingles e carros de som, que nos anos 1960 o governo de Brasília tentou manipular os “invasores” para abandonarem Brasília e irem morar longe dali.

Em outro filme dirigido por Adirley, o curta-metragem *Dias de greve* (2009), o mesmo Santana conduz os operários grevistas em passeios sem rumo pela Ceilândia, bebendo vinho em um garrafão e ouvindo música alta, fazendo dos trajetos momentos de ócio e produção subjetiva para além das responsabilidades com o sindicato. O automóvel torna-se uma extensão da corporeidade pujante dos indivíduos. Em vez de tomar o carro como máquina reprodutora de passividade e individualidade, forma exemplar

de erosão da vida pública, os filmes investem vigorosamente em seus imbricamentos: a máquina exige dos corpos (exausto, Zé Bigode quase dorme ao volante no retorno para a Ceilândia) tanto quanto os corpos exigem das máquinas (em outra cena, é o motor do Santana que “morre”, obrigando Dildu a empurrá-lo para pegar no tranco). Trata-se, em verdade, de intensificar o caráter dessas trocas, recodificando-as no mesmo gesto, fazendo da própria necessidade e funcionalidade do automóvel no Distrito Federal uma cena subversiva. Se a cidade disciplinar pretende ser um mero “lugar de passagem”, o carro permite aos corpos convocá-la dramaticamente, onde os espaços filmados da janela atravessam os personagens e disparam suas performances, sem deixar de intimidá-los.

\* \* \*

Ao considerar uma cidade não apenas como cenário ou mero pano de fundo para os roteiros, mas como paisagem agenciadora das inscrições visuais e sonoras, estamos pensando no cinema como uma complexa máquina em que o corpo humano está destituído do ponto de vista privilegiado na elaboração material e subjetiva da cidade. Trata-se de considerar, sem hierarquias, a existência de uma heterogeneidade de focos de subjetivação – materiais e imateriais – que se encadeiam de forma instável e imprevisível no tecido urbano.

Com Deleuze e Guattari, a noção de máquina se multiplica para além da materialidade dos aparatos, como um automóvel ou uma bomba. Não se trata, porém, de afirmar que um corpo absorve as capacidades mecânicas dos objetos técnicos, ou que estes adquirem uma dimensão orgânica. Um corpo não funciona como uma máquina, ou vice-versa. Uma máquina é feita de ligações, de um conjunto de vizinhanças entre humanos, objetos, monumentos, animais etc. A máquina não é a coisa em si, mas uma espécie de linha abstrata que atravessa os atores e os faz funcionar juntos. O corpo e o carro são “peças” ou “engrenagens” da máquina automotiva e, na mesma medida, são em si “pequenas máquinas” que traçam suas próprias conexões, fluxos e cortes. Os agenciamentos maquinais são conexões que clamam por uma heterogeneidade de elementos com naturezas e dimensões múltiplas, feitos por ligações sempre provisórias, instáveis e imprevisíveis. Em uma palavra: gambiarras.



Assim, o candidato Dildu se liga ao microfone, às caixas de som e ao carro que projetam sua voz pela Ceilândia. As letras e números do Plano Piloto interceptam os personagens humanos, que, por sua vez, os desorganizam, desviam-nos dos seus caminhos preestabelecidos, entram com o carro pela contramão. “Morreu foi muita gente aqui”, diz Dildu enquanto observa os edifícios modernistas, evocando a história dos trabalhadores cujos corpos acabaram soterrados pelo concreto quando da construção de Brasília. Os prédios monumentais da capital, as casas todas gradeadas da Ceilândia, a Esplanada dos Ministérios, os campos de futebol de terra batida da cidade-satélite, uma longa estrada em linha reta ou os trilhos suspensos do metrô: as formas da arquitetura e do urbanismo também tomam sua parte enquanto máquinas que nos interrogam por diferentes perspectivas históricas, afetivas, estéticas, éticas, políticas. As cidades são, na verdade, *megamáquinas*, tomando emprestada a expressão de Lewis Mumford, gigantescas máquinas cujo modo de funcionamento é resultado de uma variedade infinita de outras máquinas, cada qual com suas singularidades.

Nos filmes de Adirley, são evidentes os contrastes entre as arquiteturas da Ceilândia e o visual etéreo, o formalismo



*Branco sai, preto fica, frame (detalhe).* Fotografia de Leonardo Feliciano.

e a homogeneização dos prédios de Oscar Niemeyer. Em *Branco sai, preto fica*, a casa de Sartana é uma espécie de galpão feito de restos de peças metálicas, onde ele trabalha consertando pernas mecânicas como a sua, marca que guarda da invasão truculenta da polícia em um baile na Ceilândia nos anos 1980. Também sobrevivente da violência do Estado, o cadeirante Marquim vive em um *bunker* subterrâneo que também abriga sua rádio pirata. Repletas de gambiarras, as casas funcionam como uma extensão daqueles corpos mutilados. Nas cenas de Sartana em casa, sua composição no quadro busca traçar uma relação de contiguidade entre membros do seu corpo e as vigas de aço aparentes que sustentam a construção, como se a perna mecânica e as vigas de aço fossem “um corpo só”. Os elevadores que conduzem Marquim, o sistema de roldanas em que ele guarda sua coleção de discos e outros gatilhos do cenário formam um mecanismo adaptado às suas necessidades físicas, o que não apenas amplia a sua mobilidade, mas faz do seu corpo o “molde” de sua casa. Aí se encontra o contraponto essencial com os paradigmas modernistas, em que tanto a grande escala das edificações (sobretudo pelo uso recorrente do sistema de pilotis) como as imensas faixas de terra descampadas

se revelam um projeto dissonante e opressivo em relação à escala do corpo humano.

Levando ao limite distópico a privatização da vida pública, na Ceilândia de *Branco sai, preto fica*, a vida dos personagens se vê restrita aos espaços fechados de suas casas, verdadeiras fortalezas protegidas por sistemas de segurança e por toques de recolher da “polícia do bem-estar social”. Diante das ruas desertas, onde há apenas carros circulando, Sartana fala sobre o seu choque quando saiu do hospital depois do atentado: “A gente ficava muito na esquina da escola sentado numa manilha, era ali que a gente conversava, bolava os nossos passinhos. [...] A cidade toda era parte da minha vida, parece que cortou aquilo tudo de mim”. A amputação de sua perna coincide com a disjunção da cidade. A violência que dilacerou seu corpo faz parte do mesmo projeto que descorporificou as ruas, que arrancou os pobres de Brasília e os descartou para fora da capital.

\* \* \*

A guerra declarada pela máquina-cinema da Ceilândia contra Brasília não se resume aos edifícios modernistas sendo bombardeados ou à queima do mapa do Plano Piloto, ela ultrapassa os simbolismos e nada tem de “irreal”, como os corpos de Marquim e Sartana insistem em nos lembrar. Pensar o cinema como *máquina de guerra* também não tem a ver com a representação de qualquer ataque militar ou com a expulsão de inimigos para a conquista de territórios. Seguindo a trilha de Deleuze e Guattari, uma máquina de guerra possui sempre uma posição de exterioridade em relação ao aparelho do Estado – esse sim invariavelmente militarizado. Estado aqui percebido como qualquer tipo de poder central com aspirações hegemônicas e totalizantes – como, por exemplo, operam os próprios Estados Nacionais através de seus governos. Sua guerra não se faz visando a extinguir ou substituir o Estado, tomando para si o poder. Mas para produzir fraturas, deslocamentos e perturbações nos pontos de vista centralizadores, para no mesmo gesto escapar ao exercício do controle, se dissolvendo entre as dunas do deserto, como os bandos de nômades; nas ruas e becos da cidade, como as gangues de arruaceiros e vagabundos; ou na busca por um novo prédio público para ocupar, como faz o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto, recusando-se a assinar uma escritura de posse.

A exterioridade guerreira do cinema de Adirley em relação ao Estado-Brasília também não se assenta na posição geográfica da Ceilândia. Não bastaria dizer que os filmes são máquinas que atacam o centro porque realizados por pessoas da periferia; ou que é um ataque vindo dos que não têm representatividade dentro do Estado. Sua guerra é empreendida contra as “puras” interioridades opressivas da própria Ceilândia, aquelas que são introjetadas enquanto representações estanques dos corpos periféricos, quase sempre marcados por algum tipo de carência, violência ou exotismo. Pois é a própria *representação*, considerada aqui como a apropriação de um conhecimento sobre o real transformado em sua imagem positiva, que se revela uma operadora fundamental da forma-Estado. Ela opera, assim, estabelecendo o campo restrito do que é e do que não é representável.

*Branco sai, preto fica* produz um comentário mordaz a esta lógica de representações interiorizadas. Viajando no tempo dentro de um contêiner, o agente terceirizado do Estado, Dimas Cravalanças, pouso na “antiga Ceilândia” vindo do ano 2073. Sua missão no território do passado é encontrar indícios dos crimes cometidos pelo próprio Estado brasileiro contra populações negras e marginalizadas. Seu caso de investigação é a violenta batida policial no baile do Quarentão, que vitimou Sartana e Marquim. “Produza provas, Cravalanças!”, ordena a mensagem em vídeo projetada na lataria do contêiner. Após longa busca, apenas um material será capaz de incriminar o Estado e “ressarcir as famílias”: as próprias entrevistas dos personagens Sartana e Marquim gravadas para o “documentário” *Branco sai, preto fica*, os quais ouvimos em *off* desde o início do filme, depoimentos em que relatam em detalhes a sua versão dos fatos trágicos. Enviados para o futuro, os testemunhos em vídeo seriam então a representação incontestável das espoliações sociais e subjetivas sofridas pelos moradores das periferias de Brasília. Nesse futuro utópico projetado pelo filme, o Estado teria então pago sua dívida com os pobres. Com engenhosidade, o filme insinua uma autocrítica do cineasta acerca do uso recorrente da “voz do oprimido” como imagem comprobatória das mazelas sociais brasileiras – artifício tão recorrente no cinema documental, como em outro curta-metragem de Adirley, *Rap, o canto da Ceilândia*. Imagens-denúncia, as vozes e os corpos periféricos cumprem a função de comprovar

o racismo e a violência policial na Ceilândia. Vistas pelo tribunal do futuro, as imagens seriam capazes de, enfim, incluir os excluídos – só que não. É esse o sistema de representações que o filme ironiza e do qual busca se esquivar ao propor a explosão de Brasília e, no mesmo gesto, a implosão do grupo insurgente da Ceilândia. No roteiro do filme, a bomba se revela um evento eletromagnético que ameaça o futuro de toda a humanidade, impedindo assim que os próprios rebeldes sejam “ressarcidos” ou que constituam um governo. Após acionar a bomba, Marquim queima todos os papéis com seus planos de guerra, assim como os discos que tocava em sua rádio. Uma máquina de guerra, em sua natureza distinta do aparelho do Estado, não é um projeto a ser concretizado. São *acontecimentos*, como a campanha eleitoral quixotesca de Dildu. Assim como os personagens de *Branco sai, preto fica* não tomam o poder, tampouco esse é um objetivo plausível para o candidato Dildu em *A cidade é uma só?*. Interessa a ele, antes, se apropriar do universo eleitoral para escrachá-lo, visto que uma proposta de indenização para os moradores removidos se confunde com a promessa de exibir filmes de caratê. Sua campanha de guerra é, antes de tudo, um ataque às campanhas cínicas e manipuladoras da “grande máquina”. A Campanha de Erradicação de Invasões e a campanha para presidente de Dilma Rousseff, que invade a Ceilândia na cena final do longa, são reconhecíveis enquanto formas análogas, uma variação da mesma forma-Estado, da forma-Brasília.

\* \* \*

Politicamente incorreto, o jingle de Dildu é ritmado por tiros de revólver, como nos raps *gangsta* que fazem apologia à criminalidade. Zé Bigode, por sua vez, é, ao mesmo tempo, agente da especulação imobiliária e cabo eleitoral de Dildu, ajudando a divulgar suas propostas em favor dos moradores removidos no passado. Em *Branco sai, preto fica*, Marquim vai tentar explorar o trabalho do seu comparsa Jamaika para construir a “bomba sonora” que vinga o passado de opressão. Por fim, a própria bomba será o evento que impede a realização de uma utopia social. Adirley opta por fazer da contradição um modo de funcionamento privilegiado dos seus filmes e dos seus personagens como mais uma estratégia de atualizar os modelos de representação da periferia.

Assim também procede o grupo de operários em *Dias de greve* ao recusar as orientações do sindicato, enfraquecendo a greve na serralheria para trabalhar no barracão da escola de samba do patrão, priorizando o Carnaval em detrimento da luta de classes: “uma greve necessita de ordem!”, dirá o sindicalista enfurecido. Porém, essa contradição no interior da representação revolucionária do proletariado – que nos lembra o dilema vivido por pai e filho em *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) – se reproduzirá também no próprio sindicato, que faz um acordo com o patronato para pacificar a serralheria. Ao final, o patrão e os grevistas desfilam juntos em êxtase no Carnaval, para no dia seguinte retornarem ao trabalho na serralheria sem o requerido aumento de salários. Ainda assim, os trabalhadores mantêm uma postura impassível diante do patrão. Um tipo de impavidez também vista em *Dilú* nas cenas finais de *A cidade é uma só?* cantarolando um rap; ou em *Marquim* logo após acionar a bomba em *Branco sai, preto fica*. A guerra não termina ali.

Ao confrontarem as estruturas de disciplinamento dos corpos pela arquitetura, os filmes de guerra da Ceilândia se apropriam da premissa-símbolo do urbanismo modernista, o seu “elogio à máquina”, para no mesmo gesto tensionar os próprios esquemas de representações da periferia no cinema. O que o cinema de Adirley devolve à utopia modernista de Brasília é a sua operação de “choque”, sua lógica violenta de ruptura estética e histórica. Mais do que isso, devolve à utopia seu caráter de ficção, o que permite aos filmes estabelecerem um conflito interno e permanente com as próprias imagens e os sons da Ceilândia, com sua própria máquina-cinema.



MODULAÇÕES INFINITESIMAIS DO CAPITALISMO

PRESSÕES DO MERCADO IMOBILIÁRIO

## Por dentro da cidade imobiliária

Aline Portugal e Cezar Migliorin

Como o cinema pode entrar na complexa rede do capitalismo em sua faceta imobiliária visando, sem nenhuma contradição, à simplicidade do lucro? O texto cria um diálogo com o filme *Banco Imobiliário*, cujo título remete ao famoso jogo de mesmo nome, para trazer mais camadas para o mapa econômico, estético e subjetivo que Miguel Antunes Ramos traça. Para acompanhar o jogo dos imóveis, texto e filme entram nas mais intensas mobilidades dos desejos e modos de vida.



1. Foucault, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

2. Deleuze, G.; Guattari, F. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

3. Deleuze, G. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

Nosso olhar aqui se volta para esse cenário de promessas que contextualizam o documentário *Banco Imobiliário*. O filme parte da redução da cidade a um jogo imobiliário para mapear as formas de operação desse mercado em São Paulo, abordando uma dimensão central do capitalismo atual, entre a conquista material do espaço e a modulação dos modos de vida. A relação entre as operações do capital e a modulação dos modos de vida se tornou indissociável. Com a noção de biopoder,<sup>1</sup> nas reflexões sobre a dívida como operador subjetivo<sup>2</sup> ou na chamada Sociedade de Controle,<sup>3</sup> Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari percebiam o profundo investimento dos poderes ligados ao capital nas formas de ser – não mais no exercício de uma disciplina verticalizada, mas de uma modulação do próprio desejo.

*Banco Imobiliário* infiltra-se nos meandros dos modos de funcionamento do mercado imobiliário para investigar essa atuação infinitesimal do capital em sua forma contemporânea. O filme concentra-se em destrinchar como acontece a produção de uma *plasticidade subjetiva* impulsionada pelo capital, percebendo as condições de possibilidade para que ele opere desta maneira. Ou seja, que forças subjetivas ele mobiliza, como as põe para

*Banco Imobiliário*, frame (detalhe). Fotografia de Alexandre Wahrhaftig.



trabalhar. Para tanto, Ramos escolhe uma prática que atua diretamente sobre a construção da cidade e que, conforme afirma um dos personagens do filme, “todo mundo fomenta”. É no interior dessas modulações que *Banco Imobiliário* enfoca a ação mais básica desse mercado: derrubar casas para construir prédios. Nesta simplicidade, aparece a pergunta mais complexa: o que é, afinal, uma cidade?

## Cidade-tabuleiro

O filme começa com um plano em teleobjetiva, em que vemos um pedaço de calçada, o muro de um condomínio, uma árvore e os prédios atrás, desfocados. No áudio, carros buzina. Em seguida, avistamos um vasto estacionamento, com apenas três carros parados e as janelas de um grande prédio, dessa vez dentro de uma sala com luzes frias iluminando o ambiente. Sobre essa imagem, uma voz em *off* explicita qual é o jogo: “Você ganha dinheiro, investe. Quando você investe, você pode vender, você ganha, dependendo do momento em que você vender. Ou você pode perder... É isso. É esse que é o jogo”. Vemos então um plano geral que mostra a maquete completa de uma região pouco verticalizada de São Paulo. Depois, um plano em movimento ascendente revela um aglomerado de prédios sob o céu da cidade paulista. Em seguida, numa tela preta, entra o título do filme.

Esse prólogo indica o recorte proposto por *Banco Imobiliário*: um jogo em que a cidade é o tabuleiro. As peças são as construções e todo o circuito produtivo – econômico, simbólico, subjetivo – acionado por elas. O filme opta por operar por dentro do sistema, trazendo para a tela múltiplas relações entre as peças que compõem esse mercado: entrevistas com pessoas que trabalham em diferentes funções no setor, cenas do dia a dia de trabalho desses funcionários, imagens e sons utilizados nos vídeos publicitários, planos da cidade com o foco em suas construções e demolições. Nesta multiplicidade, um ator fundamental permanece no extracampo: o sistema político que aprova leis, altera gabaritos, estimula gentrificações, cobra e altera o Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU), controla e regulamenta o transporte e, no limite, expulsa moradores de rua

de certas regiões da cidade com banhos de água fria no inverno de São Paulo, como fez a gestão do prefeito João Dória. Mesmo sem trazer esse mundo da política para o primeiro plano, ele está lá, pode ser intuído pelos espectadores.

Ao abrir com imagens de uma maquete, o filme reitera essa noção dos elementos que compõem a cidade como *peças* de um todo circunscrito, controlado. Tudo pode ser visto como um grande jogo: da maquete para as vidas, apenas uma diferença de escala. Na cidade-tabuleiro, os jogadores ora se movem como peças que andam de casa em casa, ora olham do alto, fazem apostas, operam de fora. Como indica a sinopse do filme, o sistema que ele arma é composto de três elementos que se interconectam: “Um jogo de tabuleiro. Uma imagem de futuro. Um projeto de cidade”.

## Felicidade compulsória

Se, por um lado, essa cidade-tabuleiro é a metonímia de um espaço urbano que se reduz a um aglomerado de imóveis, por outro – como o filme identifica –, as operações desse mercado para erguê-la tornam impossível a dissociação desse gesto macro de um outro, micropolítico. Nas novas feições que o capitalismo adquire, ele mobiliza um poder que serpenteia entre os menores anseios e projetos pessoais.

Como afirma Pelbart: “O fato é que consumimos, mais do que bens, formas de vida”.<sup>4</sup> Nesse sentido, o mercado imobiliário não vende apenas imóveis – e sim sonhos, desejos, projetos de futuro. O poder é transferido para o marketing das empresas, centro nervoso de controle e codificação desses novos bens, como explicita Deleuze quando traceja a noção de sociedade de controle:

Informam-nos que as empresas têm uma alma, o que é efetivamente a notícia mais terrificante do mundo. O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente dos nossos senhores. [...] O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado.<sup>5</sup>

Assim, aquilo que chamamos de *especulação imobiliária* deixa de ser uma entidade abstrata e aparece diretamente conectada às subjetividades dos habitantes da cidade, numa captura que nada

4. Pelbart, P. Poder sobre a vida, potência da vida. Revista *Lugar Comum*. Porto Alegre, n. 17, 2002, p. 34.

5. Deleuze, G. *Conversações*, p. 224.

6. Arendt, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

tem a esconder. Os sujeitos são envolvidos em uma típica conexão entre o controle e a disciplina. Por um lado, todos os atores atuam sem se verem como responsáveis pelo que fazem – e aqui o diagnóstico de Hannah Arendt sobre a banalidade do mal nos atravessa.<sup>6</sup> Por outro lado, esses atores agem em simultaneidade com processos que estimulam, recortam e estetizam processos subjetivos – produzindo e mantendo as condições de possibilidades para os horrores que operam.

Em *Banco Imobiliário*, um dos entrevistados – que trabalha com a produção de vídeos institucionais dos empreendimentos imobiliários –, ao explicar o seu trabalho, afirma: “Nunca é uma imagem que a gente faz, nós vendemos o sonho [...]. A gente tem que obrigar a pessoa a ficar feliz”. Essa fala é emblemática do argumento geral do filme acerca do modo de funcionamento do capitalismo contemporâneo, que regula as *formas de sentir*.

Uma outra personagem, funcionária da Odebrecht Property, explicita essas *formas de sentir* ao discorrer sobre a atuação da empresa em que trabalha. Por serem investidores-proprietários, precisam despertar o desejo de morar naquele bairro e valorizar a região em que os imóveis serão construídos, de forma que eles, a longo prazo, também valham mais. Ela comenta então sobre

*Banco Imobiliário*, frame (detalhe). Fotografia de Alexandre Wahrhaftig.



a estratégia bem-sucedida de construir o primeiro *food park* de São Paulo: “A gente quer trazer vida, quer trazer ocupação”. Nota-se que o discurso utilizado é similar ao daqueles que defendem uma cidade mais conectada às práticas cotidianas, que estimam a ocupação dos espaços públicos e veem a rua como lugar de circulação e encontros. As motivações são as mesmas, a não ser pelo fato de que não só a empresa ignora a vida que já existe no bairro, como essa “nova vida” a ser implementada é restrita a um público que possa pagar para estar ali, ter esses serviços e habitar aquela região – já que o objetivo final é que a área se valorize, como fica claro em seu depoimento:

O que eu consigo com isso? Atrair pessoas, resgatar o prazer de estar nas ruas, de reunir pessoas novamente. E você começa a olhar: a praça tá revitalizada, tem ativos de qualidade, e você começa a olhar para esse bairro com outro olhar. Você consegue reposicionar o preço, seja para venda, seja para aluguel [...]. Uma estratégia de *placemaking*, você tá refazendo as bases daquele local. Então você desperta a vontade de algo. E quanto isso vale?

É com toda a clareza que ela explica como a valoração do espaço se dá pela mudança na forma de olhar o bairro, na inextrincável relação entre capital e visibilidade, e pela vontade de os consumidores morarem ali – sendo a função da empresa despertá-la. Em outro momento, a mesma personagem está no terraço de um prédio, olhando para uma região ainda pouco verticalizada. Quando ela termina de descrever o espaço, o diretor do filme pergunta: “Quando você olha para essa área, o que você vê?” E ela responde, sorrindo: “Ah, eu vejo o futuro!”. Há um horizonte de expectativas que pauta as ações da empresa. Para que esse futuro chegue – e para que seja, de preferência, o mais rentável possível – é preciso realizar esse *reposicionamento*, para o qual a personagem sugere que a Odebrecht Property está contribuindo. No jargão publicitário, *reposicionamento* é um termo que se refere a uma estratégia para mudar a percepção que os consumidores possuem de determinada marca – neste caso, utilizado pela funcionária para pensar as transformações da percepção que os habitantes têm do bairro. Na experiência da cidade, são os sujeitos que são *reposicionados*: Vila Autódromo, Brasília Teimosa, Estelita, Pinheirinho, Ocupação Manoel Aleixo, Vila União.<sup>7</sup>

A produção de um espaço e um modo de vida a ele associado são transparentes nas operações desse mercado em que o marketing

7. Enumeramos aqui algumas das remoções operadas pelo Estado brasileiro nos últimos anos, em diferentes regiões do país. A Vila Autódromo, por exemplo, é uma comunidade localizada na cidade do Rio de Janeiro, que sofreu um violento processo de remoção para a construção do Parque Olímpico, sede dos Jogos de 2016. Já Brasília Teimosa, localizada na cidade de Recife, foi removida em prol do projeto de revitalização da orla, que englobou a construção da avenida Brasília Formosa, processo abordado no filme de mesmo nome, dirigido por Gabriel Mascaro (2012). Assim por diante, é possível notar nesses processos de remoção a estreita relação entre o Estado e o capital.

se torna um vetor fundamental. O encontro e a produção subjetiva não estão separados de um paradoxo próprio às formas como a vida e suas potências estéticas e afetivas interessam aos mais diversos poderes. No entanto, no caso do mercado imobiliário, não se trata de qualquer encontro. Os encontros desgarrados – que problematizam o espaço, que produzem microcomunidades, que misturam e desregulam lugares, que sobrevivem nas ruas ou que não se submetem à retórica do medo – devem ser contidos, devem ter limites, devem sentir a fronteira da cidade como capital. Um banco imobiliário é sobretudo um banco, com sistemas que deixam alguns entrar, outros não, e daí a necessidade de modulação das formas de vida, de produção de subjetividades que experimentem felizes esses espaços falsamente homogêneos produzidos de forma tão eficaz.

## Inventar mundos e sobreviver

Em um elaborado estande de vendas, repleto de recursos de representação do complexo de prédios que anuncia, o documentário *Banco Imobiliário* acompanha o treinamento de vendedores de um condomínio. O supervisor os orienta sobre como devem proceder com os clientes, explica para os funcionários o que estão fazendo ali: “Aqui você não está vendendo, aqui você está fazendo um bairro e você está vendendo apartamentos em diferentes condomínios dentro desse bairro”. Impressiona a clareza do gesto, emblemático das operações do capitalismo atual, conforme afirma Lazzarato: “A empresa não cria o objeto (a mercadoria), mas o mundo onde esse objeto existe. Tampouco cria o sujeito (trabalhador e consumidor), mas o mundo onde o sujeito existe”.<sup>8</sup> Aos sujeitos, resta a habilidade de viver nesses mundos e, como sabemos, não se sobrevive em mundo algum sem compartilhar minimamente um *ethos*.

Se há uma cidade construída pelo mercado imobiliário que, como bem ressalta Juliano Gomes em seu texto acerca do filme, “funciona sem diferença ou sobressaltos”,<sup>9</sup> Miguel Ramos escolhe para compor o filme justamente os elementos que a integram: maquetes, vídeos de propaganda dos imóveis, performances publicitárias, situações diversas de trabalho, discursos sobre o modo de funcionamento

8. Lazzarato, M. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 98.

9. Gomes, J. *As rédeas do jogo*. Cinética, 2016.

Disponível em: <revistacinetica.com.br/home/banco-imobiliario-de-miguel-antunes-ramos-brasil-2016>.

Acesso em: 4 jun. 2016.

do negócio. As peças do tabuleiro são múltiplas, mas todas pertencem a um universo circunscrito desse mercado imobiliário privatizado; a cidade como banco imobiliário agora não é mais uma metáfora para falar da cidade, mas a cidade mesmo. A esfera pública, e tudo o que resiste de alguma maneira a esse processo – as ocupações que pululam nos centros urbanos, os “hotéis do crack”, as ruas tomadas com reivindicações pelo direito de circular na cidade, aqueles que têm na rua sua morada –, enfim, todos os restos da cidade que tensionam esse fluxo avassalador de transformação urbana ficam de fora do sistema construído pelo filme. Mas é um fora que não deixa de ter o seu papel no mundo inventado: sobreviva ou seu destino está na porta de casa, ameaçado pela chuva, pela enchente, ou pelas marcas na parede que anunciam desapropriações.

## Deslocamentos cinematográficos e engajamentos subjetivos

Essa estratégia de operar para dentro, construindo um sistema composto apenas pelas peças desse mercado, faz ver como essa suposta organização suave e progressista opera uma violência simbólica no espaço urbano, como essa transparência oculta a diferença, o indócil. Se a pessoa é “obrigada a ser feliz”, há nisso uma coerção subjetiva definidora de certo modo de vida. Mesmo na claustrofobia imobiliária em que o filme nos lança é possível perceber que o mundo hegemônico efetuado pelo capital – através da publicidade –, ao se constituir, nega outros. Não só os que já existem, como também a abertura de outros possíveis, imprevistos, da ordem do acontecimento.<sup>10</sup>

“O capitalismo contemporâneo chega primeiro com palavras, signos, imagens”,<sup>11</sup> e o que está em disputa é essa semiótica, esses universos incorporais que chegam primeiro. É desses materiais que *Banco Imobiliário* se apropria para operar um *deslocamento*. Esse deslocamento acontece, em uma primeira instância, na própria mudança de campo – da publicidade para o cinema; do interior de um discurso mercadológico e institucional para um filme que pensa a cidade de forma mais ampla. Além dessa transposição, a própria

10. Deleuze, G.; Parnet, C. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

11. Lazzarato, M. *As revoluções do capitalismo*, p. 105.



montagem age explicitando essas operações de deslocamento. A escolha dos trechos das entrevistas, por exemplo, parece privilegiar as falas que destacam essa dimensão produtiva do mercado imobiliário, além daquelas que dão a ver a sua atuação no menor dos desejos e das subjetividades. Ao acompanhar um corretor que busca imóveis antigos para demolir, por exemplo, encontramos um senhor que queria ter a casa comprada para que a imobiliária fizesse um grande empreendimento; entretanto, não houve interesse dos empreendedores e, assim, descobrimos a frustração do dono da casa ao saber que não participará da festa. A mobilização em torno das mudanças urbanas abarca todos.

De certa maneira, como aponta Juliano Gomes, o filme aposta em uma “composição destas partes que deixe muito à vista estas ferramentas discursivas, dando-lhes uma espécie de golpe de encenação”.<sup>12</sup> Ou seja, é sempre a partir das próprias ferramentas do sistema, dentro das “regras do jogo”, que o filme traceja o seu percurso, compõe as peças de seu tabuleiro, explicita uma rede, aproxima atores e, sobretudo, deixa falar. Nesses e em diversos outros momentos, a montagem investe em fazer perceber de que

12. Gomes, J. As rédeas do jogo.



*Banco Imobiliário, frame (detalhe). Fotografia de Alexandre Wahrhaftig.*

maneira essas engrenagens são agenciadas – tanto no discurso dos diferentes agentes, como nas imagens e nos sons que o filme convoca. Além de percorrer essas engrenagens e as vidas ali envolvidas, às vezes é com uma parede, um trabalhador pobre ou um som que a montagem perturba a ordem do tabuleiro.

Em um plano sequência fixo, esperamos uma televisão se mover lentamente através de um sistema no teto, instalado para que seja possível assistir a um mesmo aparelho a partir de dois lugares diferentes do pequeno apartamento, em que o sofá e a cama são contíguos, ocupam o mesmo cômodo. Aguardamos o aparelho fazer o percurso completo. Quando chega à posição final, a televisão fica virada para a parede, e precisa girar sobre seu próprio eixo. O corretor aperta várias vezes o botão no controle remoto, mas o aparelho não se move. A eficácia é suspensa, uma falha irrompe. São apenas alguns segundos, mas a tensão do vendedor deixa ver como tudo precisa funcionar sem sobressaltos. No momento em que as máquinas não funcionam, elas aparecem em sua intensidade. A transparência da engrenagem ganha opacidade, a harmonia do jogo à beira do abismo.

Logo em seguida, o filme corta para uma sequência que é o paroxismo dessa impossibilidade de falhar, da necessidade de tudo ser sempre apresentado como um grande sucesso. Um vendedor explica sobre as vantagens de um apartamento: “Em todo o Brasil, não tem um apartamento mais compacto como esses daqui, que são de 18m<sup>2</sup>”. Apesar de ter sido treinado para despertar nas pessoas o desejo de ter o apartamento mais compacto que existe no país, ele diz que muitas delas, ao entrarem no apartamento, consideram-no ultrajante. No entanto, o vendedor afirma que o problema não está no tamanho do apartamento, são as pessoas que não estão acostumadas ainda com essa inovação: “A pessoa entra no imóvel e fala: ‘Nossa, é muito pequeno’... Não é que o imóvel seja pequeno. Ele é compacto, diferenciado. É para um público seletivo, para um público exclusivo”. Exclusividade, distinção são esses os elementos que importam, mesmo que o cliente não consiga nem mesmo circular pelo próprio apartamento. Como no tabuleiro, a ideia é acumular individualmente, chegar na frente, quebrar o concorrente. Nota-se que há aqui uma operação hiperindividualizante dentro da homogeneidade, já que as singularidades são elementos positivados nessa lógica contemporânea. A singularidade deixa de ser um direito para se tornar retórica de exclusão: “Só você tem!” Mesmo que seja um ultraje. Na lógica do *sujeito diferenciado*, opera uma hipertrofia do eu, tanto no que distancia o sujeito da responsabilidade sobre o que produz – apartamentos, discursos e estéticas –, quanto na singularização que o isola de tudo e de todos. Um isolamento vendido como valor.

## (In)corporações

Na relação indissociável entre macro e micropolítica que rege as operações do capitalismo contemporâneo, é interessante perceber a opção por construir o circuito majoritariamente através das pessoas. No entanto, importam aqui menos suas individualidades do que as formas como participam de uma rede, as maneiras como as funções profissionais que desempenham acionam dizíveis, visíveis e pensáveis; como constroem um mundo que garanta as condições de possibilidade para a existência desse mercado em que trabalham, como sujeitos

e discursos desenham o tabuleiro. O corretor incorporador, o investidor proprietário, a construtora, o corretor que vende as unidades; cada um ocupa uma posição nesse sistema, e a relação que estabelecem com a cidade varia. Se, por exemplo, o investidor vê a cidade do alto, pensando em formas de valorizar as regiões onde atua, o incorporador vai negociar os terrenos – e para isso tem uma relação corpo a corpo nas ruas para prospectar as áreas que servem para compra, descobrir quem são e negociar com os proprietários dos imóveis. Já os que vendem precisam conhecer, de forma apurada, as características dos possíveis clientes, para que possam atuar sobre os seus hábitos e desejos, refazendo a cada instante os acoplamentos entre consumo e produção subjetiva.

Em uma passagem emblemática acerca desse modo de funcionamento, um profissional de marketing que trabalha em uma empresa premiada como a melhor do mundo em uso de links patrocinados do Google conta que eles têm 700 mil palavras patrocinadas – e explica a estratégia que os fez vencedores: foram os primeiros a utilizar palavras com erros de português. Um exemplo que ele dá é a palavra gravidez, que utilizam também escrita com a letra s, para atingir mais gente: “Gravidez pressupõe aumento de família, aumento de família pressupõe mudança de lar, de casa”. Parece não haver nada que não seja possível incorporar, quando até os erros de português são sobrecodificados pela publicidade e servem de material para venda. Assim, mesmo que os modos variem, há algo que une todas essas experiências: o objetivo de tornar o negócio o mais rentável possível – independentemente do que aquilo vai significar, seja para o bairro como um todo, seja para o morador ao lado, que vai perder a luz do sol por conta de um alto prédio que será construído a quatro metros de sua casa. Como afirmou a voz em *off* que abriu o filme, “esse é o jogo”.

## Fim de jogo?

O gesto que o filme realiza na relação que estabelece com a cidade tem algo de constatação acerca de um modo de funcionamento de um circuito hegemônico que organiza o espaço urbano. Ao mesmo tempo, ele aproxima esses poderes das vidas singulares, percebendo,



*Banco Imobiliário*, frame (detalhe). Fotografia de Alexandre Wahrhaftig.

13. Essa noção de sobrecodificação fica bastante clara no uso dos erros gramaticais para a venda de imóveis, mapeando uma singularidade e incorporando-a dentro dos códigos do marketing digital.

a cada operação, de que maneira ele efetua mundos e modula os desejos e modos de habitar a cidade. Assim, num afastamento por dentro, chafurdando no que há de mais infinitesimal em um poder aparentemente macropolítico, destrincha os modos de produção e sobrecodificação subjetivas operadas por esse mercado sobre o espaço urbano e as vidas que nele têm lugar.<sup>13</sup> O filme faz então o movimento de decodificação, criando o espaço onde o macro e o micropoder se avizinham de forma inextrincável. Se há brecha, talvez seja nesse outro modo de perceber a cidade – que tensiona aquele do mercado imobiliário –, em que as singularidades irredutíveis podem criar o espaço por onde se esgueirar. *Banco Imobiliário* olha para o funcionamento do mercado de imóveis como uma máquina de construir paisagens urbanas e modos de vida, atuando de forma produtiva sobre os desejos e as singularidades.

O filme escolhe – em um gesto atento e minucioso – perceber as formas de operação do poder sobre a vida do mercado imobiliário. Nesse mesmo gesto, além de deixar de fora a relação com o Estado, opta por manter no extracampo as *potências da vida* que a todo tempo insistem em brotar por todos os lados e em criar suas próprias possibilidades irreduzíveis.<sup>14</sup> Nesse sentido, *Banco Imobiliário* acaba criando também, de certa forma, um sistema fechado. Joga o jogo dentro das regras. Conforme aponta Juliano Gomes, ainda em seu texto acerca do filme: “A segurança particular de *Banco Imobiliário* não deixa entrar esses vizinhos desviantes (o trágico, o errante), e, de maneira ambígua, acaba por reafirmar, como método, a lógica que ele tão bem examina”.<sup>15</sup> Esta afirmação nos exige pensar o lugar do filme no jogo que ele representa. Uma vez que não abre o tabuleiro para as vozes dissonantes, para as vidas que escapam ou são eliminadas pela lógica bancária, estaria o filme remontando a jogatina que organiza a cidade e mobiliza modos de vida? Estaria ele operando sem um fora que abra espaço para as formas de resistência ao banco imobiliário, criando também uma espécie de totalidade que acaba por corroborar a impressão de que “está tudo dominado”?

A proposta do filme não é a de encontrar uma saída ou apontar formas de resistência, mas a de apresentar o problema – inventá-lo, de certa maneira. Não que o problema seja novo. Entretanto, é na conexão entre poderes, discursos e engajamentos subjetivos que o filme opera em duas frentes: primeiramente, define um método, traceja caminhos que constroem a cidade como jogo imobiliário, algo que se explicita nos deslocamentos de imagens, no deixar falar e na aproximação entre discursos; em seguida, arma um campo de forças e processos subjetivos que conjuga diferentes escalas – ao mesmo tempo em que aciona a rede desse mercado que atua numa escala macro de gestão da cidade e da vida, extrai dele suas operações mais infinitesimais.

14. Pelbart, P. Poder sobre a vida, potência da vida.

15. Gomes, J. As rédeas do jogo.



CAVAR E ESCAVAR

TRANSFORMAÇÕES E VIOLÊNCIAS URBANAS

## FILMES

*Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013)

*Vazio do lado de fora* (Eduardo BP, 2017)

*Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus, 2012)

# Escavar o presente

Pedro Drumond

Cavar torna-se um operador conceitual para pensarmos a relação das imagens com a realidade, em seus processos de aberturas, desvelamentos, passagens e encobrimentos. Quando se cava, se pode ir mais ao fundo, se pode fazer um túnel, mas, nos dois casos, o que se tira da terra vai para algum lugar, recobre algo.

“Só pode haver imagem lá onde algo é revirado e revolvido”. Nos filmes trabalhados por Pedro Drumond, o cavar não é uma metáfora. Ali as máquinas se relacionam com as imagens e cavam no espaço urbano, transformam a paisagem. Um cavar inseparável das violências produzidas nesse processo. O artigo se pergunta então: o cinema pode se diferenciar das escavadeiras?

*Em trânsito, frame. Fotografia de Luís Henrique Leal.*



Filmar um plano é algo da ordem do cavar — eis a nossa provocação. Cava-se para revelar e para esconder, para retirar e para atravessar. As imagens acidentam a superfície visível do mundo, trazem lacunas, deslizos, obstáculos e túneis que não cessam de pôr novas distâncias a serem percorridas, o que nada tem a ver com dizer que elas criam afastamentos ou que desigualam as condições de acesso. Ao contrário, uma imagem é sempre uma multiplicação das vias de acesso sensível ao mundo. Filmar um plano nunca é planar. Ainda que as tecnologias mais recentes motivem a proliferação das imagens aéreas de sobrevoo, é um equívoco pensar que filmar um mundo, seja de perto ou de longe, equivale a percorrê-lo sob uma distância segura. O cinema sempre teve força de varredura, mesmo antes de qualquer suposta especificidade técnica dos sensores eletrônicos do vídeo. Filmar um plano nunca é aplanar. Ora, só pode haver imagem lá onde algo é revirado e revolvido a um aparecer imageado, fora de onde se é. Junto das imagens em movimento sempre rondam as perguntas sobre “onde” e “quando” foram tomadas, mas isso acontece menos porque elas apontam

seus locais de origem e mais porque deslocam espaços e tempos a outros instantes e lugares. Qualquer força de igualdade que o plano cinematográfico seja capaz de instaurar deve coincidir com a destituição do mero lugar-comum.

O cinema pode ser máquina de cavar, mas não é uma escavadeira. Essa constatação, apesar de óbvia, nos exige a compreensão de que o cinema é capaz de dotar uma função, como a de cavar, de uma capacidade abstrata muito distinta de como operam as máquinas concretas que atendem somente à conveniência. Para além de qualquer limite alegórico, propomos especular sobre o que se é capaz de dizer quando se pensa que o cinema é capaz de cavar. Para isso, acionaremos momentos em que filmes brasileiros recentes encenam o encontro entre essas duas máquinas de escavação — a escavadeira e o cinema. São filmes que se fabricam no próprio choque de filmar e contestar a acelerada transformação das paisagens urbanas, intensamente povoadas pelas maquinárias e pelos veículos de obra. A forma inicial desse encontro carrega sempre certo valor de embate, já que os filmes enfrentam, cada um ao seu modo, as violências materiais e subjetivas desses processos de transformação urbana quando resultantes de uma cumplicidade entre os ímpetus de crescimento econômico do mercado imobiliário e do Estado brasileiro. Nesse cenário, a máquina escavadeira é arma inimiga, um aparelho de cavar, planificar, remover e destruir, de ações que não se deixam afetar por qualquer outra dimensão que não aquela da reivindicação do território para uma vida mercantilizada, ato justificado por uma ideologia perversa na qual a riqueza resultante desse processo se partilharia “meritocraticamente”, vale dizer, em uma sociedade devidamente produtiva. Mas se o próprio cinema ousa ser uma máquina de escavar, ele não filma a escavadeira sem reconhecê-la sob uma incômoda semelhança vocacional: de reivindicar à superfície uma nova forma de distribuição, dar ao plano um volume, frágil e instável, que tende sempre a escorrer de volta, como as imagens reviradas do mundo só podem aparecer dentro dele, devolvidas.

Aparecer no mundo revirado. Trata-se de um ponto fundamental para *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013). Afinal, parece ser por muito pouco que não vemos Elias, protagonista do curta-metragem, ser soterrado em seu abrigo improvisado, demolido violentamente por

uma retroescavadeira que avança para destruir a casa, aparentemente isenta de qualquer dúvida sobre a possibilidade de existir ou não alguém sob o barraco. Enquanto a escavadeira age apenas como removedora de entulhos, nos perguntamos se a ordem que implica a remoção da moradia de Elias sequer é capaz de conceber que aquela montagem de materiais precários é reconhecível enquanto uma casa. A máquina de escavar, quando submetida ao revirar sem o reconhecer, é insensível, portanto, a outros modos de partilha na cidade, muito distintos daqueles entre vida e capital. Trata-se dos laços imateriais entre as pessoas e seus lares, das comunidades e seus espaços coletivos de convivência, do bairro e sua história cultural. Daí a tensão com um cinema que se faz em abertura radical à aparição desses horizontes negados do comum, para ser via de reconhecimento de toda uma economia que não se reduz ao comércio,

*Em trânsito, frame. Fotografia de Luís Henrique Leal.*



ao trabalho, ao lucro e à exploração. Somente uma outra máquina, sob uma outra ordem, é capaz de fazer comunidades urbanas aparecerem dignas de serem espaços de pertencimento, ocupações enquanto moradias, zonas improdutivas enquanto paisagens e a história como algo além da forma consensual do passado.

O que implica pensar o ato da tomada como um gesto de escavação, que desafia o senso comum para o qual o cinema se limita à captura e à conservação da superfície que se coloca diante do filmar? Tal suposição incomum parte de reconhecer que as imagens que o cinema oferece de volta ao mundo não somam ao que existe como que vindas de lugar nenhum, mas são arrancadas de um mundo forçado a se duplicar e se repetir em um horizonte que não é mais aquele dos corpos próprios que o fazem. Como afirmamos em nossa abertura, o mundo das imagens é sempre o mundo revirado, reaparecendo como excesso de si e em si mesmo. Por isso, não são capturas nem ofertas, as imagens do cinema são emergências de uma varredura que faz da realidade uma nuvem de poeira, uma escavação que granula o real e faz com que qualquer imagem integral seja mais uma miragem do que um espelho, porque é atravessada por vestígios, formas que pertencem somente a esse mundo especular de um forro do real que não é o avesso da realidade. Assim, o cinema, quando escava o presente, não comete a violência de arruinar a oferta sensível do mundo, como expropriação da terra, mas confere ao mundo certa sensibilidade da ruína. Daí lidarmos com filmes que se engajam em fabricar e habitar espaços de incerteza, a partir da invenção de um ponto indesignável de suas origens, usos, causas e efeitos, como aqueles da incursão em terrenos de obra e construção. Espaços em que não sabemos se estamos diante da reforma ou da demolição, da fundação recente ou do abandono remoto, das ruínas presentes de um passado que já se apresenta desde sempre degradado, cujo desejo de restauração é antes uma perda que uma redenção.

*Vazio do lado de fora* (Eduardo BP, 2017) é filmado inteiramente nos espaços deteriorados da Vila Autódromo, comunidade urbana que resistiu às violentas tentativas de remoção na época dos Jogos Olímpicos sediados no Rio de Janeiro. Nos planos do filme, a vastidão do terreno aparece frequentemente interrompida por paredes incompletas, destroços no chão, casas desabadas. A ruína, no entanto, não equivale aqui ao espaço quando inabitável. As pessoas que

conhecemos em tela parecem extrair do inacabamento das formas que as cercam as próprias condições para que realizem suas ações. Sem propor a unidade de uma fábula, *Vazio do lado de fora* se contenta em retratar a variedade da vida que anima a ruína, ocupada pela multiplicidade do que há de mais lasso e de mais festivo, de mais solitário e de mais coletivo, de mais trabalhoso e de mais ocioso. É assim que Eduardo BP escava do presente que determina os destroços da Vila Autódromo como sítio de abandono uma potência de encenação que, ainda que ressignifique o degradado, não encobre o que ele é: produto de uma violência e de um constante desafio às vidas que ali resistem.

De volta a *Em trânsito*, o estado quase perpétuo de reforma e construção do Recife em acelerado desenvolvimento será a ruína de Elias, homem negro e pobre, que observa com suspeita uma cidade que se confunde cada vez mais com um grande terreno de obras que acomodam as fundações de montadoras de automóveis. O objetivo dessa modernização é aliar políticas públicas e os interesses do capital, gerar empregos e incentivar o consumo das classes emergentes na realização do sonho de ter seu próprio carro. Tal projeto de crescimento e partilha da riqueza não alcançará Elias, que, sem mesmo o direito básico à moradia, está muito distante de uma qualificação ao emprego e de um bem tão supostamente essencial quanto o automóvel. Não sabemos se o que vemos em seguida, sequências nas quais Elias aproveita as oportunidades de trabalho nas montadoras e, enfim, compra o automóvel que ajudou a produzir, são imagens de um sonho forçado ou de uma apropriação imaginária. O resultado da trajetória de sucesso é trágico: Elias sofre um acidente enquanto dirige seu automóvel recém-conquistado nas estradas mal conservadas da cidade. Como tudo o que é de importância estrutural parece ignorado pelo poder público, todo o sonho de reintegração do homem pobre à sociedade economicamente relevante é interrompido pela irônica fatalidade de um buraco cavado no chão.

*Vazio do lado de fora* e *Em trânsito* escavam do presente algo além da mera extração de uma imaginação ficcional, mas cavam de um dado real uma outra potência de realidade que, longe de contestar o atual em nome do escapismo, o faz parte de um circuito de sentidos subterrâneos. São filmes, portanto, cuja vocação



documentária não tem a ver com nenhum apelo ao autêntico ou ao flagrante, ou com o elogio à disposição ao que é alheio ao cinema no lugar da fabricação do que lhe é próprio, mas justamente com a fabricação de um próprio que se dá apenas pela disposição ao alheio, o que livra qualquer dramaturgia, invenção ou artifício de serem os perigos de um documentário trair a si mesmo. Assim, longe de serem “híbridos”, como certa análise contemporânea insiste em classificar, são filmes que se lançam aos modos ficção e documentário apenas como formas mínimas, como as miragens instauradas pelas partículas em suspensão, que, embora já estejam de saída sempre em via de sedimentação, nunca repousam em fundamento.

É também disso que se trata *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus, 2012), espécie de filme-carta, de curta-metragem, em que sequências banais e cotidianas são exibidas em preto e branco sob a narração impressionista de uma voz que dialoga, relembra e fantasia sobre Tio Mauro. A vizinhança filmada que reúne as sequências é intercedida por um grande canteiro de obras, onde transitam máquinas de cavar e se formam inúmeros e volumosos bancos de



*Em trânsito, frame (detalhe). Fotografia de Luís Henrique Leal.*

terra e de areia. É curioso pensar que, logo em seus momentos iniciais, o narrador de *Mauro em Caiena* elogia o menino Marquinhos pela sua capacidade de se tornar outras coisas, “como um dinossauro ou uma lembrança” e por seu talento em imitar os cachorros e “cavar buracos”. Se a lembrança é a presença de uma ausência no presente, tornar-se uma lembrança só pode ser mesmo um gesto análogo ao cavar, não apenas porque da memória se cavam as lembranças, mas porque a própria terra revirada faz da rememoração uma urgência. Marquinhos inspira o narrador porque somente ele parece capaz de se manter seguro nos montes de areia que cercam a vizinhança, área perigosa onde qualquer outro membro da família, diz o narrador, “seria engolido pela terra”, um risco que Marquinhos e o cinema não temem.

A oposição do cinema à escavadeira é, portanto, tanto um “sim” quanto um “não”, visto que se orienta a uma reivindicação do direito de escavar o presente, sem submetê-lo, no entanto, à violência de ser mera fonte disponível de uma riqueza sensível, sem planificá-lo como campo de provas de uma sociologia simplificadora, sem esculpi-lo como produto determinado de um historicismo grosseiro. *Mauro em Caiena* nos mostra como o cinema é realmente capaz de retroescavar,

o que, no veículo de obras, diz respeito apenas à posição traseira da garra de uma retroescavadeira. Ora, se as imagens do cinema cavam o presente, este escorre em movimento a um passado que nunca se torna histórico, são formas passadas apenas na medida em que fazem incoesão com o estado de coisas atual. Essa é a natureza de uma anterioridade que não é temporal, na medida em que produzir imagens é sempre instaurar aquilo que se manifesta no presente como algo que é já passado: potência de retroação que não busca no anterior a confirmação do que está dado, mas que autentica a distinção entre o antes e o depois. Na busca por essa alteridade do determinado, o cinema pode inscrever, no estado atual de uma situação, uma dimensão análoga de uma memória que não provém de nenhum passado, e só assim o cinema é devidamente compreendido não como um ponto de vista intruso no fluxo do tempo, mas como técnica de invenção de uma assimétrica do tempo. Quando mencionamos que as imagens compelem às perguntas “onde” e “quando”, nos encontramos agora capazes de responder um “lá” e “outroora” que não mais contradizem o “aqui” e o “agora”.

Não é surpreendente, portanto, que um filme que escava do presente midiático do progresso de Recife as contradições de uma política urbana neodesenvolvimentista se engaje em uma aparição satírica daquilo que compete à escavadeira. Em sua sequência mais emblemática, *Em trânsito* põe Elias vestido com roupas formais e uma máscara do rosto de Eduardo Campos, governador do estado de Pernambuco à época, para reger os movimentos da escavadeira como um maestro que orienta uma coreografia. A máquina aparece, assim, docilizada, muito distante dos impactos, das fraturas e das intervenções que costuma causar, dançando ao som de música erudita como figura principal de um engenhoso balé de carros. A retroescavadeira é a grande estrela desse valioso passo para o futuro de Recife, um futuro que exige um solo preparado para se materializar, uma formação que depende do engenho das garras, pás e esteiras, os mesmos instrumentos perfeitamente adequados para levar os barracos ao chão.

Além de explicitar a relação por vezes nublada entre a figura de poder e as ações destrutivas de uma política de obras insensível às vidas em precariedade, Pedroso tanto ridiculariza quanto denuncia a falsa inocência de um projeto de cidade pautado pelo marketing

político acima das necessidades de um povo às margens da produção. O clímax de *Em trânsito* traz à superfície toda a artificialidade de uma ideia de progresso que toma a destruição de vidas como casualidade. A escavadeira aparece docilizada, escultórica. A virtude do cinema de Pedroso não está em uma suposta capacidade de metaforizar as tensões sociais, ao contrário, sua guinada ao artifício é um gesto materialista de escavação de uma verdade ideológica que só é vista quando se veste a máscara do político eleitoreiro.

Em *Mauro em Caiena*, o bairro se modifica, Marquinhos cresce rápido demais, Tio Mauro precisa ser lembrado. É verdade que as coisas se esquecem sob o tempo, mas o que acontece quando o próprio tempo do esquecimento é conservado? Nesse sentido, o esforço do narrador de *Mauro em Caiena* em imaginar e recordar Tio Mauro não deve ser lido como o lamento dolorista diante do grande canteiro de obras que corta a vizinhança, que transfigura o espaço e arrasta para o passado as coisas como eram e não mais serão. É, ao contrário, um arremesso a uma forma concreta da temporalidade, como processo de desintegração das formas que não precisa ser necessariamente aquela da degradação. Eis o conhecido parentesco entre o cinema e o sonho, zonas de aparição do esquecimento e da rememoração, da dissolução e da conservação. Talvez, por isso, o filme dedique sua sequência mais longa ao trabalho noturno de uma retroescavadeira, momento no qual o narrador cessa o dizer enquanto a imagem enquadra a máquina em uma dimensão pouco hostil, mas, ainda assim, distanciada, em uma cumplicidade desafiadora. No exercício de sua vocação, a escavadeira não cessa de interceder no ambiente: sua enormidade interrompe a paisagem, seus ruídos cortam o silêncio, suas luzes varrem as sombras da noite. A escavadeira não cava para chegar a qualquer outro lugar, mas para fundar um lugar outro. Se a imagem é sempre uma exterioridade radical, sendo a própria forma pela qual algo pode aparecer sem ser a si mesmo, as imagens do cinema não cessam de fazer um “outro lado”, mas, “que outro lado?”. É a pergunta que o próprio narrador de *Mauro em Caiena* se faz ao tentar compreender o que sua avó quis dizer sobre o lado para o qual Mauro partiu em definitivo. Escavar através das imagens é abrir passagem para um lado a que nunca se chega,

em um processo no qual o próprio ponto de partida, desde então revirado, já não é mais o mesmo.

Embora se dê apenas ao longe, como forma apequenada no ponto de fuga de um plano, a aparição de uma escavadeira reorganiza retrospectivamente toda uma dimensão sonora de um repertório de sons definidores das paisagens de *Vazio do lado de fora*. Os quadros encenados são frequentemente invadidos e musicados pelos ruídos da obra e da construção, em especial os rangidos metálicos de tratores e escavadeiras que rondam o vazio do fora de campo, como fantasmas de uma história que só se deixa contar através dos vestígios, das marcas deixadas nos espaços e nos sujeitos que insistem na permanência lá onde a vida é tomada por indigna. Pode ser essa a razão de, em certo momento, dois homens

*Mauro em Caiena, frame. Fotografia de Leonardo Mouramateus.*



se reconhecerem impedidos de concordar sobre a origem exata de tais ruídos incessantes de motores e máquinas, de modo que esses sons tão radicalmente concretos, derivados de processos profundamente materiais, migram ao tipo de horizonte acusmático, uma paisagem sonora fantasma em que os ruídos consonam como efeitos sem causa, assim como a própria ruína da Vila Autódromo, passado o curto intervalo extasiante do megaevento, se torna uma consequência perante a qual as justificativas gaguejam. Ao escavar o presente, o cinema mesmo se faz território de efeitos sem causa.

Mesmo que *Vazio do lado de fora* se fabrique no encontro mais direto com o espaço no qual se intromete, não há ali qualquer ambição de fazer das imagens um índice, de fazer da câmera um instrumento de apontar. Aquilo que se vê no filme, o presente escavado que se fez coetâneo à sua fabricação, não é reencontrável. Poderíamos pensar no elogio da arte de inventar passado, memória, processo, começos e fins, de saber não temer as raízes que buscam o fundamento, as teses e reificações, mas fazê-las correrem a fuga de uma terra movediça. Eis a diferença fundamental entre a câmera e a retroescavadeira: o cinema sempre escorre junto aos buracos que faz cavar.



## **Território e as conexões com o fora** *Um filme de verão*

Conversa com Jo Serfaty e Isaac Pipano

Jo Serfaty é diretora e Isaac Pipano roteirista desse filme que acompanha as férias de quatro estudantes de uma escola pública que vivem na comunidade Rio das Pedras, no Rio de Janeiro. Sem a gratuidade do bilhete único que os permite circular pela cidade, esses jovens experimentam o verão ali dentro da favela, conectados com aquele espaço e ao mesmo tempo com uma vastidão de mundos via internet: Kpop, Nirvana, The Smiths etc. O filme mergulha nessa vivência das personagens apostando nessas conexões e na forma como experimentam e produzem aquele território durante as férias de verão.

**Aline Portugal.** Queria ouvir um pouco de vocês sobre como se deu a colaboração com as personagens nessa escritura conjunta do filme, já que, além de personagens, eles são também roteiristas. E também de que forma vocês acham que essa relação altera e impacta na forma de vocês se relacionarem com eles, com o filme, com a cidade.

**Jo Serfaty.** Acho que é impossível falar desse filme e não falar também do processo. Porque, no caso, o processo se imprime também na materialidade da imagem, não na forma de um metacinema. Na verdade, trata-se de entender o nosso lugar no filme, essa distância justa entre nós. O filme começa quando eu era professora de cinema em um projeto que se chamava “Imagem em movimento”, eu dei aula de cinema para eles nesse projeto durante um ano em uma escola pública do Rio das Pedras chamada Lindolfo Collor. Durante um período, eu era a pessoa que atravessava a cidade, saía de um lugar da Zona Sul para o Rio das Pedras, uma favela que eu não conhecia e fui conhecer através de um projeto de educação.

Durante um período em que eles tinham acabado de voltar às aulas, fizemos alguns exercícios para eles contarem o que tinham feito nas férias. Foi aí que essa distância foi colocada, existiam um imaginário e uma experiência de férias muito diferentes dos quais eu vivi e dos quais eu também fui povoada, pelo cinema e pelo audiovisual, em toda a minha história. Vi poucos filmes de férias que tratam de jovens da periferia. Eles falavam: “a gente fica muito sozinho nas férias”. É um período muito mais de distanciamento do que um encontro entre amigos, ou uma vivência extraordinária em termos de deslocamento espacial. Um aspecto que eu acho bastante relevante colocar é que o bilhete único, que dá direito à passagem de ônibus gratuita durante o período escolar, para estudantes de escola pública como eles são, não funciona nas férias, então eles não circulam durante as férias pela cidade, só durante as aulas. São vários dispositivos que, de alguma forma, os deixam atados a esse território.

Dois anos depois, eu propus um projeto chamado “Diário de férias”. Durante dois meses, me instalei em Rio das Pedras e instauramos um espaço comum com quatro desses jovens. Foi importante serem poucas pessoas e não uma sala cheia de gente, como a sala de aula. Porque a atenção estava muito nas singularidades e nas subjetividades deles ali. Estávamos trabalhando num ambiente onde moram 130 mil pessoas, dominado por uma organização da milícia que coíbe as manifestações culturais no espaço. Existem só dois espaços de expressão cultural, um que abriga uma espécie de cineclubes e umas rodas de rap — que acontecem de quinze em quinze dias — e outro que é o baile funk do Rio das Pedras, que hoje em dia já virou uma igreja evangélica.

Nesse projeto “Diário de férias”, a cada semana eu convidei um artista. Alguns colegas, não apenas do cinema, mas das artes visuais, da dança, da performance, da arte sonora. Convidei para que, a cada semana, uma pessoa propusesse um dispositivo para eles. Durante esses dois meses, foram surgindo coisas muito interessantes. O primeiro texto do filme, da Karol, foi criado na oficina que Mariana Kaufman fez sobre memória coletiva. Eles criavam uma memória coletiva de todo mundo e, no final, faziam um texto que montavam com materiais de arquivo da internet. O Caio teve uma oficina de performance com Daniel Toledo, que apresentou-os a Rrose Sélavy,

alter ego do Marcel Duchamp. No dia seguinte, o Caio veio vestido de mulher. Ele sentiu naquele ambiente um espaço seguro para experimentar alteridades. Ao mesmo tempo, havia um certo lugar de ser da umbanda e o fato de essas entidades já habitarem o corpo dele de uma forma latente. Ele veio vestido de mulher várias vezes depois disso, e gostava muito de Maria Bethânia. Era um ambiente inventivo que não tinha uma intenção de produzir algum produto, um curta comum. Queria fugir de um certo lugar convencional do cinema-educação, e a proposta era eles fazerem diários. Havia um *Tumblr* onde eles postavam o que haviam feito na oficina, fragmentos.

Encerrou-se essa etapa e eu fiquei dois anos tentando captar para fazer o filme. A gente tentou manter algumas formas de conexão, eu dei uma câmera para eles, mas ninguém topou filmar. Foi então que Júnior, que ainda nem era tanto personagem, começou a se filmar e fazer aqueles clips que estão no filme. O roteiro é escrito a partir do material deles também. A gente estava interessado não só nas vidas mas no que os personagens estavam criando para viverem naquele espaço. Caio começou a me chamar muito para ir aos cafés literários, a recital de poesia e eu ia, filmava. Então, havia esse lugar de manter, de criar algum tipo de conexão e algum dispositivo de relação para essa escrita.

**Aline.** Me parece que há uma distância de vocês em relação aos personagens e ao espaço que se altera em diferentes momentos do filme. Em vários momentos, parece haver um certo distanciamento, uma certa reserva — tanto na forma de filmar quanto na atuação das personagens — e em outros momentos uma proximidade maior nesses acordos e nas proposições de cena.

**Jo.** Essa relação entre distância e proximidade me lembra muito o que Edouard Glissant fala do *direito à opacidade*. O direito do personagem em não revelar tudo, em não ser totalmente revelado e apreendido. Ter algo ali, uma lente um pouco opaca que respeite também o fato de que a gente não sabe tudo. Esse desejo demasiadamente colonizador de querer se apropriar da figura como um todo. Existia um lugar de manter um certo mistério e um certo direito deles de não serem apreendidos na sua forma

total e nem encerrá-los em nenhum modelo, nenhum tipo-personagem, mas abrindo possibilidades à medida que a gente construía junto o filme. Como também não habitavam este espaço, não era nossa intenção produzir uma câmera-invasiva, tínhamos apenas algumas horas na casa de cada um por dia e, com isto, precisamos entender o que encenar em cada espaço. As cenas eram fruto de um acordo, partiam da criação de uma *mise-en-scène* compartilhada, mas tinha dias que os personagens estavam mais distantes de nós e haviam dias que estavam mais próximos, o jogo nunca estava dado, era sempre preciso conversar e pensar nas relações de trabalho.

**Cezar Migliorin.** Me parece que o filme tem uma preocupação com a montagem, com o roteiro, com os enquadramentos, para que esse território não fique sobredeterminado. Como se fosse possível desenhar uma cidade para além de um certo clichê. Na montagem, isso é bastante explícito no modo como o filme está constantemente chamando elementos de fora, fazendo uma ponte com elementos que não estão em Rio das Pedras, que não são necessariamente constituintes daquele território, mas que podem fazer parte do território a partir do modo como o filme chama o fora. Está também no enquadramento, no modo como há uma complexificação do enquadramento. Acho que aí tem uma política, mesmo, em escolher o quadro que pode deixar aquilo que se vê mais complexo. Por exemplo, tem um plano geral de uma igreja evangélica e no canto do quadro há um manequim com preço R\$ 59,00. Ou seja, o problema ali é a igreja mas também uma montagem com alguma coisa que está fora. E nos personagens, como a Jo falou, essa chamada deles para as conexões: o The Smiths, o Nirvana, a Paraíba, o Japão etc. Queria ouvi-los sobre isso, sobre essas decisões criativas que me parecem estar em todos os momentos, roteiro, filmagem e montagem em que existe essa inquietação com um desejo de ponte com outros universos e de complexificação. Diria que são os dois elementos, fazer pontes e complexificar.

**Isaac Pipano.** Na relação com a construção do território, eu acho que tem uma primeira aposta que é a seguinte: há uma determinação em forma de imagem, materializada como imagem, que

sobrecodifica esses corpos e as subjetividades desses garotos. Essa sobredeterminação antecede a feitura do filme. Estar lá, fazer essas oficinas, significa tomar uma posição em relação a uma determinada construção de imagem preexistente. Uma construção que é de território na medida em que a gente pensa esse território para além da sua constituição material, do bairro, mas com tudo aquilo que atravessa o espaço. A milícia, os elementos que vocês foram narrando. Então, eu sinto que tomar posição nesse lugar significava acessar esse território, constituir esse território com os meninos e, a partir desse momento, qualquer dos gestos variados de desterritorialização e reterritorialização que pudessem fazer com que essa sobredeterminação inicial fosse anulada, sabe? Num primeiro momento, não partimos da imagem-clichê, mas a resposta não se esgota aí, porque a recusa à imagem-clichê não significa necessariamente a reposição por uma outra forma de imagem que não possa ser, por sua vez, também clichê. Ou que não possa ser por sua vez também hipercodificadora. A gente poderia substituir uma imagem por outra. Então, eu acho que o movimento era de permanente busca por um processo de alteração da representação deles, dos desejos e das potências conectivas. Tentando dizer isso de outra forma: qual é o problema da sobredeterminação desse



território? É porque ele também limita esse território sensível, ele reduz a possibilidade estética que esses jovens têm. Essa constituição de território cerceia, diminui a espessura do campo da sensibilidade. Nas oficinas, o que ficava cada vez mais claro é: esse horizonte não é estreito, pelo contrário, ele é muito largo. A relação com o fora é a relação da vida deles, elas não foram enxertadas pelo filme, elas são existentes. O ponto é como o filme ativa, como ativar essa relação que o garoto de Rio das Pedras tem com The Smiths. Que não foi inserida como um gesto do extracampo do filme, mas é o filme fazendo com que esse extracampo, que a princípio é Rio das Pedras, possa existir. Extracampo que é modulado por outros poderes que impedem esse extracampo de se realizar e, como filme, ele era capaz então através do roteiro, das performances dos meninos, de convocar constantemente esse extracampo. Acho que o primeiro movimento é esse.

O outro é no emaranhado roteiro-montagem, que para mim, hoje em dia, já é um bloco bastante indiscernível de continuidade entre onde começa um e termina o outro, na medida em que o processo de realização foi tão imantado pelo manejo das imagens, pela invenção com as imagens anteriores, o que acarretava a produção de novos roteiros. No contato com as imagens e com os meninos,

*Um filme de verão, frame (detalhe). Fotografia de Pedro Pipano.*



a pergunta era constantemente assim: esses movimentos que estamos fazendo — e na companhia deles, porque essas perguntas eram devolvidas para eles — encerram esses personagens? Encerram-nos fatalmente em destinos que podem ser determinismos sociais, determinismos sociológicos, determinismos biológicos, raciais etc.? Era um risco. A nossa opção por fazer com que esse extracampo fosse convocado, e com que essa representação não fosse cerceadora ou não determinasse muito os contornos de cada personagem, é uma das grandes críticas feitas ao filme muitas vezes. Acho que é um risco mesmo. Apontam como fragilidade, como um roteiro, por vezes, um pouco esquizo, pelo filme não encarar verdadeiramente certos tensionamentos que ele aponta. É uma opção estética, claramente, não acho que ela seja livre de consequências, mas para gente parecia fundamental essa opção na medida em que a aposta radical era nessa possibilidade de transmutação, de performance, qualquer coisa que fosse um dobrar sobre si mesmo. Acho que a aposta era essa, o território se dobrava sobre si mesmo, Rio das Pedras vira Paraíba, vira Japão, Caio é evangélico e é da umbanda. Essa é a dobra. Então, esse era um movimento que tinha riscos, e um dos riscos é esse, talvez uma espécie de abertura excessiva. Num debate de que participamos falaram da ausência de aposta psicológica nas características individuais de cada um. Mas acho que tem a ver com esse movimento que você narra bem, que é de uma complexificação, que não é livre de problemas. Ela não se resolve por si só, mas aposta em outros procedimentos.

**Jo.** Sua pergunta me lembrou uma entrevista da Cláudia Mesquita, acho que com o Ruben Caixeta, na qual eles falam sobre *Santo Forte* (2008), do Eduardo Coutinho, que tem um personagem que é essa figura híbrida num lugar entre a umbanda e o universo evangélico. Eles falam que o Brasil é muito mais povoado por esse tipo de pessoa do que a gente imagina. Eles usam a ideia de uma figura composta para essa figura que transita. Aqui o trânsito não é só físico, dada a impossibilidade do trânsito físico. Mas, quando o trânsito não é físico, como fazer esse trânsito? A gente se pergunta: como pessoas periféricas fazem esse trânsito quando elas não podem

transitar fisicamente? E aí o trânsito é feito virtualmente, via música, via performance, via o corpo, via a invenção e a reinvenção de si mesmo, pegar o lençol da sua mãe e transformar em cromaqui. Então, ficávamos nos perguntando sobre estratégias fílmicas que dessem a ver a possibilidade de eles transitarem por vários aspectos. Eles já traziam para nós essa complexidade, esse lugar desviante. Mas como é que o cinema daria a ver isso, que não fosse só de uma forma discursiva ou documental observacional? A gente também sabia que tinha uma limitação de não poder filmar tanto tempo com eles. Então, como a gente construiria a possibilidade de se ater mais a essas forças que estavam ali emulando várias alteridades? Esse espaço era muito dinâmico. Cada vez que eu ia lá, era uma outra impressão de uma realidade, era uma outra relação, uma outra pessoa. No final, um ano depois, eu conheci um grupo de mulheres trans nesse território. Um território hipermasculinizado, hipermachista, mas existia um grupo de mulheres trans que jogavam queimado meia-noite. Então, acho que tem um lugar de a gente também não olhar esse território dessa forma, nem fazer qualquer exercício para isso, e acabar naturalizando certas imagens. Quando você chega lá, vê outras camadas saltando, de diferenciação, de desejo de diferenciação em relação ao que já está colocado como normal. Eles tinham isso. Então, a pergunta era como o cinema pode produzir certas situações que façam com que emergjam conexões e possibilidades de eles se diferenciarem deles mesmos ao longo do filme.

**Cezar.** Tenho a impressão de que essa tua última fala justifica a aposta do filme porque isso já estava lá...

**Jo.** Não, pelo contrário. Tanto que, quando eu falo durante muito tempo sobre o “Diário de férias”, é justamente tentando pensar como o filme é também a criação de uma metodologia para fazer surgir essa possibilidade. Sempre falo que, se a gente fosse filmar o que estava dado, a gente ia filmar jovens deitados vendo o celular e não era esse o filme que a gente queria fazer. Então, a gente precisava produzir e convidá-los a produzir, porque isso é um lugar do filme também, a gente os convida a um texto, a uma câmera e tudo isso faz com que eles comecem a acessar todo um universo diferente.



ão

**Cezar.** Claro, porque acho que na montagem, nos enquadramentos, por exemplo, estou lembrando de uma cena em que há um sarau e corta para dois modelos hiperbrancos. Existe um gesto forte na opção de marcar esse contraste. Acho que o filme tem esse gesto de balizar certos espaços, por exemplo, esse corte acho que possibilita que você veja com mais ênfase que eles são negros, que alguns na escola ali são negros. Com dois manequins brancos. Ou então a escolha de ficar mais no rosto, na internet, na vida mais privada, aí, quando aparece um plano mais geral do espaço, a gente se desabituou, e percebe que o filme tem esse gesto de desnaturalizar certas coisas. Eu acho que essa ideia de complexificação e fazimento de pontes é a política do filme. Um modo de olhar aquilo. Nesse sentido, o que eu quero dizer é que é como se o filme encontrasse, na realidade, a possibilidade de imaginar um mundo.

**Jo.** Extrair uma poética...

**Cezar.** É, um mundo imaginado. Talvez o incômodo, quando você fala da crítica, do não aprofundamento, seja porque imaginar esse mundo é de alguma maneira ficar na...

**Jo.** Superfície!

**Cezar.** Superfícies possíveis desse mundo imaginado. Num ideal, talvez essas potências de superfície pudessem se unir, inventar coisas mais materiais, mais macro etc. Mas, o filme não faz isso, porque isso está muito distante do que está acontecendo. O filme tem uma dimensão utópica de superfície.

**Jo.** Já tinham me falado que o filme vibra pela superfície. Quando você fala de uma relação utópica, acho interessante colocar essa ideia porque utopia, num certo imaginário, está muito ligada ao conceito de lugar. Mas a utopia aqui é como se fosse uma produção de imaginário para além dessa realidade tão concreta e sufocante. Tem a ver com todo um terreno criado para que se possam produzir

essas imagens, essa fabulação. Se esse terreno está frágil, talvez ele não tenha essa força para Karol, por exemplo, se vestir de japonesa, para tomar essa atitude, para querer assumir outro lugar. E para fazer desse Rio das Pedras uma utopia que não está fora da realidade, uma utopia que se extrai dessa relação.

**Aline.** Assistindo ao filme, os momentos com os quais eu mais me conecto são os mais atrelados à performance. Quando a dimensão performativa deles e da cena se coloca em primeiro plano. Acho que tem alguma coisa que acontece nesse fazimento, entre corpo, território e fabulação. Seja no momento do cromaqui, com as dicas turísticas, ou quando o Júnior vai para a Paraíba e faz, ele mesmo, aquela visita, aquela gira na casa vazia. O videoclipe da Karol também é outro momento muito forte de performance. Acho que são situações em que eles, de alguma forma, são mais concretos e, ao mesmo tempo, irrealis. É quando esta noção fica mais fluida. A performance tem essa dimensão do acontecimento, de instaurar um mundo no presente ao mesmo tempo em que convoca uma série de elementos do passado, do futuro, do que está fora dali. Nesses momentos, acho que o filme ganha força, a cena ganha força e os personagens também enquanto sujeitos, enquanto agência. Então, gostaria que vocês falassem um pouco sobre isso.

**Isaac.** A Leda Maria Martins fez uma fala muito bonita na Mostra de Tiradentes do ano passado (2019), no mesmo dia em que o filme foi exibido, em que ela falava da defesa de uma câmera trans. Não necessariamente trans da teoria *queer*, mas a ideia de uma câmera trans enquanto passagem, enquanto transformação, não a hiperidentificação com o sujeito, tampouco a relação objetual, mas a ideia da câmera como permitindo passagem. Cezar falou de fazer pontes e eu lembro dessa relação com Simondon na ideia de que o cinema entra em fase, numa analogia com aquela ideia de o indivíduo ser uma fase do ser. Fico pensando nessa possibilidade de o cinema ser um operador de produção de defasagem. Fui olhar na teoria física e as ondas que entram em fase são duas ondas que vibram, têm a mesma frequência, mas se produz um intervalo entre elas. Como se elas estivessem vibrando uma sobre a outra. Acho uma ideia genial para se pensar, por exemplo, a subjetividade, sobre como

essa construção do "eu" ou da performance, que você traz, Aline, é tampouco um "eu" estável, tampouco o "eu" duro.

Talvez me incomode um pouco um olhar para o filme que antagoniza os momentos performáticos em relação aos momentos de caráter um pouco mais realista, ou de caráter realista naturalista. Porque os momentos performáticos só são possíveis e viáveis na medida em que há uma outra dimensão que não é antagonica a eles, mas eles operam juntos. Eu não oporia uma dimensão um pouco mais realista em antagonismo aos momentos de performance, eu acho que são produção do mesmo tipo de movimento, que o filme vai fazendo ao longo da sua construção como um todo, o filme convoca por ele mesmo. Como o texto da Karol do início, que é produção total do artifício, sobreposto àqueles fios e ao céu coberto de instalações elétricas de Rio das Pedras. Para mim, essa é uma imagem um pouco sintética do tipo de movimento que o filme convoca. Ou a materialização da experiência espiritual de Caio. Penso nessa chave de que, pelos procedimentos de montagem e pela escrita do roteiro, o filme negocia essas passagens, ora ele tensiona ou produz, ora estimula, mas o tempo todo no sentido de um movimento de trânsito. Como a própria noção de subjetividade é não uma redução, mas um emaranhado, que convoca uma dimensão maquina da subjetividade. Eu acho que tem uma maquinaria que o filme convoca por fazer esse tipo de fluxo entre forças, elementos, signos que são muito heterogêneos. Da umbanda ao Kpop, eles se mesclam, se alteram.

**Jo.** Gosto do que Isaac fala de não distinguir a performance, de ela não ser uma ruptura no filme. Como se o filme tivesse produzindo pequenos deslocamentos, até chegar a uma situação em que transborda esse extraordinário. Mas, eu acho que, ao mesmo tempo, quando há uma performance, é inegável que existe uma implicação muito maior com o corpo e essa implicação revela uma conexão mais forte com o espectador. Acho que é importante produzir esses momentos de suspensão, mas não que a suspensão seja algo para fora do filme, mas ela está construindo, ao longo do filme, a combustão. Suspende um pouco espaço e tempo, e convida esses personagens a experimentarem outras alteridades. Porque Karol nem é a menina do Kpop que mora no Japão. Então, é sobre o quanto o filme pode criar esse convite, ampliar a própria possibilidade

de ela não ser ela, ao longo do filme inteiro. A performance possibilita essa viagem no imaginário. Era impossível viajar para o Japão, então vamos criar juntos o Japão aqui. O corpo dela se implica muito mais nessas cenas, isso é nítido, ela canta, ela gosta da música. Ela está onde ela quer estar, é um lugar que vibra.

**Aline.** Para mim, a questão não é ser irreal ou estar apartado da construção do filme, mas serem momentos em que a gente sente os corpos deles ali muito presentificados, eles estão mais à vontade, me parece, diante da câmera. Minha sensação é de que ali eles estão deliberadamente produzindo a si mesmos, então se tornam outros, porque aquilo está acontecendo, aquilo toma forma à medida que acontece.

**Cezar.** Havia alguma preocupação com os personagens, de que o filme viesse a produzir esse tipo de abertura para os personagens?

**Jo.** Claro. Uma hora eles achavam chato filmar só na cozinha. O cinema, de alguma forma, também é cansativo, pode se tornar exaustivo. Como é que a gente cria um ambiente onde eles se sintam mais felizes mesmo, mais alegres? Transformar isso numa certa brincadeira, em um lugar do fazer. Todo esse artifício que também tem a ver com um imaginário do que é o cinema, o artifício da maquiagem junto com o artifício do figurino. Antes, filmar na casa do Júnior com a mãe dele não era cinema para ele. Quando o artifício chega, de alguma forma desperta um desejo de "Olha, tem uma pessoa me maquiando!".

**Cezar.** Uma coisa é tornar mais divertido para eles ou mobilizar um imaginário que eles já têm. Ser atriz, abrir para esse universo mais cinematográfico. Outra coisa é o filme se colocar como algo que vai possibilitar que Karol abra possibilidades de mundos para sua vida.

**Jo.** O "Diário de férias" já é um pouco isso, eles abrirem possibilidades para outras coisas, outras experiências. Fazíamos propostas de performance, como a oficina final "Quem você imagina que você é num outro futuro?". A ideia era a de que essa subjetividade

tão contraída, tão reprimida nesse ambiente também encontrasse algum voo e algum pouso. Ainda que seja temporário, mas com o cinema. Existia esse desejo de cuidado e de ampliar esse lugar para outras relações, consigo e com o mundo. Extrair uma poética para os desejos e sonhos que escapam à norma e ao determinismo do que se espera ver deles.

**Isaac.** Eu posso voltar a uma questão que acho que complementa o que Jo coloca. Acho que existe um constrangimento social do território que é inescapável. Pensando nas dimensões materiais e concretas das vidas deles, o filme tem que negociar com esse constrangimento. Ele não é capaz de sanar, nem de dar conta, uma vez que os problemas materiais e as limitações decorrentes se mantêm. Mas ele pode ser um campo de possibilidade de abertura para outras experiências sensíveis e também materiais. O filme também permite um certo tipo de circulação que esses jovens não tiveram e passam a ter depois do filme. Não numa chave transformadora de um cinema que aposta naquela ideia de "jovens marginalizados e periféricos que foram incorporados pela indústria cultural e se tornaram artistas". Não era esse o movimento. Mas, de fato, o filme permite um certo tipo de circulação que tem consequências materiais também, é inegável. Ainda assim, há uma negociação permanente com o território. Como esse território, por um lado, limita a espessura da sensibilidade, mas ao mesmo tempo a escola sempre foi uma grande produtora, um grande espaço dinamizador para a produção subjetiva deles. Os saraus também são espaços de conexões que eles fazem com os colegas, aberturas relacionais de mundo. O filme opera um pouco como os saraus ou a escola nesse sentido, porque eles trouxeram a possibilidade de habitar escolas que eram escolas vivas.

**Cezar.** Eu acho que vocês estão dizendo que filmar a cidade é uma forma de representar potências sensíveis desses sujeitos, que a princípio aparecem sobrecodificadas por todo um sistema de exclusão. Numa dimensão, filmar a cidade é também apostar que, no ato de filmar, é possível fazer uma complexificação dos universos filmados, e que nessa complexificação há uma forma também de questionar a cidade, de transformá-la. Há uma aposta em

um cinema-intervenção. Quem está excluído dessas histórias são as pessoas que filmam. Que efeito filmar a cidade faz sobre quem filma?

**Aline.** Vocês estavam falando da sobrecodificação desses jovens com quem filmaram, e de um achatamento sensível por estarem naquele território. Mas quem está na Zona Sul do Rio, por exemplo, também é sobrecodificado, tem suas visões achatadas. Claro que não no sentido das determinações materiais, mas falo de perspectiva e de olhar. A sensibilidade de não conseguir perceber coisas que eles percebem só por estarem em outra perspectiva mesmo. Essa ideia de que a perspectiva é um mundo, não só um ponto de vista. Nesse sentido, a pergunta é: o que vocês recebem? Existe um mundo que se abre para vocês?

**Isaac.** Eu acho que, assim como o que se produz com eles, o que se produz com quem filma é também um tipo de afetação e alteração dos estados habituais. É impossível produzir uma circulação, um trânsito da Zona Sul ao Rio das Pedras por seis anos, sem que isso mobilize uma outra relação com os modos de ser e estar na cidade. Então, acho que essa possibilidade da feitura de um filme permite e produz alterações nas nossas formas de ser e estar junto. Não que essas formas se alterem pelo filme, mas acho que há uma perturbação em arranjos que pareciam estar estabilizados. A possibilidade de a gente fazer o filme permite que entremos em certos fluxos que seriam impossíveis se não fosse pelo filme. Não estariam dados dessa forma ou exigiriam um outro tipo de circulação. Porque o filme também é produção de um tipo de circulação, ele também produz uma cena. Então, a gente cria uma cena para que a gente possa filmar. Eu acho que é disso que se trata; agora, pensando em quem filma, há uma criação de uma cena muito específica que foi feita pelas condições de possibilidade do filme e que talvez não existissem se não fosse essa feitura.

**Jo.** Acho que certamente produz uma descentralização. Filmar num território que não é o que habito, me fez perceber que ali também é centro na perspectiva da Karol, do Ronaldo, do Caio e do Junior. Eles saem de Rio das Pedras duas ou três vezes por ano para vir

para as bandas do centro (com exceção do Ronaldo que mora hoje na Zona Sul). Então, para os personagens aquele é o centro que rege a vida deles. Pode não ser o centro financeiro da cidade, mas por lá encontram trabalho e formas de lazer, alguns dizem, por exemplo, que lá é o Saara da Zona Oeste, pela quantidade de lojas e camelôs. Quando a gente vai filmar neste espaço periférico a noção do que é o centro e o que é a periferia passa a ter um outro sentido, os mapas da cidade se reconfiguram, e você se pergunta: centro em relação a que? O desejo de fazer este filme e ainda ter a experiência de me deslocar para outros espaços da cidade como professora nos projetos de cinema-educação em que trabalhei durante muitos anos me trouxeram a possibilidade de experimentar outros mapas da cidade. Quando dei aula, por exemplo, na Praça Seca, último bairro da Zona Oeste do Rio, há umas duas horas da praia, muitos jovens ainda de 15-16 anos não conheciam a praia. Estamos falando de uma cidade mundialmente conhecida por esta centralidade do mar. Mas, esta ausência produzia uma outra relação com a praça, com o mercadão de Madureira, mais próximo, e a vida cotidiana acontecia neste entorno. Já em Rio das Pedras, por exemplo, tem uma cena forte de roqueiros-metaleiros que se reúnem toda quinta-feira na Praça do Rock. Antes, eu não conhecia essa cartografia de rock fora deste eixo centro-Zona Sul. Mas eles estão lá, se apresentam e circulam nesta região sem nem precisar ir para o centro. Assim também, ocorre com rodas de SLAM que tem uma presença muito forte de mulheres guiando as disputas. Sem falar de todo aparato miliciano que dita suas próprias leis neste lugar em plena atividade. Então, eu acho que estas vivências me fizeram perceber que as periferias em que eu transitei não se organizam só em relação ao centro, elas são o centro e palco de outras existências e modos de vidas que não estão nos mapas oficiais e, muitas vezes, são regidos por outras lógicas sócio-políticas. Funcionam quase como arquipélagos autônomos interligados, que ora se cruzam, ora nem se quer sabem um do outro. Neste ponto, esta abertura que você coloca, Aline, me fez perceber a cidade muito mais como uma malha confusa e múltipla do que ordenada a partir de uma relação binária centro-periferia.



DESVIO E EXTRAÇÃO

IMAGENS DA CIDADE E SEUS APAGAMENTOS

## FILMES

*Nunca é noite no mapa* (Ernesto de Carvalho, 2016)

*Entretempos* (Yuri Firmeza e Frederico Benevides, 2015)

*O porto* (Clarissa Campolina, Julia de Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, 2013)

# Reempregar o visível

## Desviar as linhas da cidade

Aline Portugal e Érico Araújo Lima

Os poderes não operam no espaço urbano sem um forte e intenso uso das imagens. A cidade torna-se uma imagem em que a história e a vida de quem as faz podem ser eliminadas. Uma imagem que é antes um banco de dados, um bloco de informações sem olhar ou escuta.

No artigo, Aline Portugal e Érico Araújo Lima nos mostram como o cinema pode desviar essas imagens de sua indiferença às memórias e dores ali presentes; como o cinema pode, no fundo, extrair uma imagem de onde apenas existe uma terra arrasada recoberta por mundos idealizados, afeitos à lógica do capital que faz das vidas algo obsoleto. Fazer imagem onde toda a imaginação política se desfez, devolvendo ao mundo formas de ver e habitar que insistem, apesar dos esforços em seus apagamentos: é para essa possibilidade do cinema que o texto aponta com os filmes.



*Nunca é noite no mapa*, frame. Fotografia de Ernesto de Carvalho.

Este texto é resultado de um processo de escrita em conjunto, num longo ir e vir entre mãos, imagens e sons, e também numa escuta de contribuições variadas, a partir da oportunidade de apresentar versões anteriores em três encontros: a Summer School 2018, abrigada pela Universidade de Tübingen (Global

Num percurso de olhos e ouvidos atentos às relações entre imagens, sons e espaço urbano, buscamos perceber o íntimo contágio entre as maneiras de elaborar o visível e as formas de produzir uma cidade a partir de três curtas-metragens brasileiros produzidos nos últimos anos: *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho, *Entretempos* (2015), de Yuri Firmeza e Frederico Benevides, e *O porto* (2013), de Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti.

Nos filmes, há algo recorrente: o reemprego de imagens distintas acopladas à gestão urbana – esta que ocorre, no mais das vezes, por meio de procedimentos de exclusão, controle e apagamento. Conforme retomaremos adiante, trata-se, em *Nunca é noite no mapa*, das imagens feitas pelo Google Street View, que tem sua lógica visual acoplada, como bem nos mostra o curta, a processos de remoção de comunidades e de violência policial. Já em *Entretempos* e em

Timescapes: Entangled Temporalities in the Global South); o XXII Encontro da Socine, 2018, no Seminário Temático “Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção”; e o 2º Seminário de Pesquisas em Arte e Cidade\_Desilha, realizado no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, em outubro de 2018. Uma versão estendida do texto foi publicada na revista *Significação*, v. 47, n. 54, com o título “Fazer ver, fazer cidade: o reemprego como desvio e invenção”. Esse processo de compartilhamento foi decisivo para a elaboração das questões neste texto, e agradecemos imensamente por todas as interlocuções surgidas nessas ocasiões.

*O porto*, a montagem convoca vídeos institucionais da prefeitura do Rio de Janeiro que apontam para as transformações por vir, com as obras na região portuária da cidade no contexto do projeto Porto Maravilha. O que aproxima esses trabalhos é o fato de adotarem a arriscada posição de abrigar nas suas escrituras matérias visuais que colaboram com projetos de exclusão social e de monitoramento dos territórios – propondo, a partir de táticas de apropriação, desvios nas formas organizadas pelo olhar das máquinas que produzem esse visível.

\* \* \*

Ernesto sai de casa, câmera na mão. Sai para tentar impedir a entrada de um carro no beco onde mora. É o carro que produz as imagens 3D que podemos utilizar, via serviços do Google, para visualizar imagens de ruas de cidades espalhadas pelo planeta. Este é o ponto de partida para o curta-metragem *Nunca é noite no mapa*: o dia em que o diretor saiu de casa para fotografar o carro do Google Street View. Nesse instante de encontro, Carvalho foi flagrado pela lente do mapa e entrou dentro dele. Essa cena instaura uma problematização que o diretor desenvolve ao longo de todo o filme: as contradições entre a pretensa neutralidade do mapa e as vidas que se esgueiram nas imagens feitas e disponibilizadas pelo Google.

Estamos diante de um pequeno e denso ensaio crítico em torno da natureza mesma desse mapa que atua como um forte instrumento de controle, numa proposta de análise de suas lógicas visuais. *Nunca é noite no mapa* detecta uma intrincada combinação de forças que poderiam ter por emblema a palavra “viatura”, empregada pela voz *off* em deliberada recorrência. O filme conecta uma rede de viaturas que trabalham conjuntamente na gestão da cidade: viaturas do mapa, viaturas da polícia, viaturas (tratores) da nova cidade. Ao evidenciar a conexão entre essas viaturas, o filme coloca em crise um projeto de cidade que precisa que essas forças sejam tomadas como separadas e neutras. Para essa pretensa objetividade, a imagem técnica do mapa é uma ferramenta perfeita.

*Nunca é noite no mapa* parte de uma espécie de banco de dados do Google, um reservatório de imagens cujos enquadramentos e movimentos – direção, duração, ritmo –

são construídos, dentro dos limites do arquivo, pelo próprio corpo que navega e filma, no caso, aqui, o diretor do curta. A todo instante, a manipulação dos recursos do mapa permite-nos lembrar algo constitutivo: o realizador navega pelo Google e filma os percursos, adicionando às imagens técnicas uma outra camada, o corpo que navega. É ele que escolhe a velocidade das imagens e a sua duração, o local para onde olhamos, que ruas percorremos, que época do arquivo vamos acessar. Ele “dirige” o mapa, cria uma experiência espaçotemporal a partir dele.

Dessa maneira, Carvalho utiliza, na maior parte do tempo, a própria “câmera do mapa”, mas o percurso, guiado pelo cineasta, endereça um conjunto de suspeitas a esse dispositivo ótico. A voz em *off* afirma: “O mapa é indiferente, livre, o mapa não precisa de pernas, nem asas, o mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião [...]. O mapa é um olho desincumbido de um corpo”. Carvalho coloca a prerrogativa do mapa como esse instrumento de controle desincorporado – que tudo vê, mas nada sente.

Em uma sequência do filme, vemos uma imagem fixa de uma rua de terra batida em que o cursor do Google não consegue avançar. Nesse momento, Carvalho nos conta que, em 2011, o mapa não conseguia entrar ali. No canto esquerdo da imagem, há uma linha do tempo do próprio Google, pela qual Carvalho escolhe os anos que quer exibir. Surge, então, uma nova imagem, da mesma rua, pela qual sabemos: em 2012, o mapa ainda não podia entrar lá. Em seguida, surge mais uma vez a mesma rua numa imagem parada, com uma carroça atravessada no começo dela: em 2013, também não se pode avançar. Após novo salto, a imagem mostra a mesma rua totalmente modificada: a carroça deu lugar aos tratores, uma vala aparece em primeiro plano e, mais ao fundo, é possível ver que o outro lado da rua foi asfaltado. Agora já é possível seguir com o cursor do Google para dentro daquela via. No áudio: “A viatura do mapa agora pode percorrer esse espaço. Ao lado dessas outras viaturas, as viaturas da nova cidade. Viaturas que abrem o caminho para a viatura do mapa. As viaturas da polícia e todas as outras viaturas”. Em seguida, vemos os rastros da demolição de um pequeno casebre onde uma placa escrita à mão informa que alugam-se casas e quarto. Quando resta apenas o chão de terra batida, já sem moradas,

a voz em *off* comenta: “As viaturas da cidade passaram”. Passaram sem dispensar nenhuma atenção à casa, que não está mais lá.

A indiferença do olhar do mapa é já uma prática de assimetria e desigualdade, transversal a cada máquina de intervenção no espaço urbano. As viaturas, cada uma a sua maneira, percorrem o território com completo desinteresse pelas vidas que nele habitam, pelos usos que as pessoas fazem dele, pelas memórias que ali se inscrevem. A questão que nos interessa aqui é como o cinema, ao tomar por contrabando um conjunto de visualidades, se empenha em evidenciar as articulações que elas traçam com uma rede de poderes, um emaranhado de linhas de força que, na dinâmica de uma racionalidade visual, pretendem-se invisíveis. Com *Nunca é noite no mapa*, o mapa se torna a imbricação paradigmática para discutir uma aliança de viaturas.

\* \* \*

Em *Entretempos* e *O porto*, estamos diante de gestos analíticos atentos às operações de outro tipo de máquina óptica, já não mais o mapa. Os dois filmes se utilizam de diferentes modos de reemprego das imagens institucionais de propaganda das obras do Porto Maravilha, no Rio de Janeiro: imagens projetivas em 3D que estandardizam as transformações de uma cidade. Cada curta-metragem abriga, nas suas montagens singulares, imagens que atuam na publicidade e na visualização de uma cidade do progresso, do futuro. Os filmes se debruçam sobre o mesmo território e usam um mesmo conjunto de imagens, agenciando-as de formas distintas, mas explicitando o que está contido nelas: um vetor para o futuro e um projeto de embranquecimento e substituição da população.

Ambos chegam mesmo a empregar um momento coincidente dos vídeos institucionais — um *rendering* que mostra como ficará a região portuária após a demolição da Perimetral. Nessas imagens, tudo se destrói e se reconstrói imediatamente: os viadutos, as vias, as praças, os prédios, os sistemas de transporte. Os novos habitantes, brancos, surgem repentinamente, como que brotando de maneira fantasmática. Uma vista aérea monumentaliza a retirada da Perimetral e todo tipo de edificação que se tornará escombros na cidade. A reordenação do urbano planejada pela prefeitura é visualizada em escala épica, espetacular e em alta velocidade.

Ao reempregarem criticamente esses materiais, os dois curtas interrogam, visualmente, um modelo de urbanismo marcado pela lógica da tábula rasa. Essa noção, bastante explorada nos escritos de Clarissa Moreira,<sup>1</sup> sublinha a obsessão pela novidade como tônica de muitos projetos urbanísticos, com o intuito de interferir na história e na paisagem de uma cidade. Fazer do urbano uma tábula rasa torna-se um modo de gestão constante dos projetos modernos de reforma urbana, voltados para destruir pedaços do urbano ou mesmo para criar cidades completamente novas.

1. Moreira, C. *A cidade contemporânea entre a tábula rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro*. São Paulo: Unesp, 2005, 1ª edição.

2. Moreira, C. *A cidade contemporânea entre a tábula rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro*, p. 18.

Seria a intenção de transformar a cidade e de criar algo “novo”, de decidir sobre seu presente e seu futuro (e também sobre seu passado) e, para tal, por vezes, destruir partes ou, em seu auge, destruí-la completamente ou abandoná-la, e fazer uma nova cidade ou novas partes dela.<sup>2</sup>

Incorporando as imagens e lógicas visuais que alimentam essa política de apagamento, os trabalhos dos filmes colaboram para uma produção distinta de cidade, a partir de uma elaboração histórica e temporal também desviante desses modelos contidos nas representações visuais do urbano.

*Entretempos*, frame (detalhe).



*Entretempos* foi produzido para o festival "Visualismo – Arte, Tecnologia e Cidade (2015)" e exibido na recém-reinaugurada praça Mauá, após as obras do que a prefeitura chamou de “revitalização” – nome habitual empregado pelos agentes desse tipo de intervenção urbana. Estávamos presentes durante a projeção. Enquanto olhávamos para o prédio A Noite, onde o filme seria exibido, esperávamos a imagem aparecer quando as vozes de várias mulheres – caixeiras do Divino Espírito Santo da cidade de Alcântara, no Maranhão – começaram a entoar uma música: “Toca as caixas, minhas caixeiras, aae, eea/ Essa é hora de Deus salvar”. No prédio, continuavam apenas as linhas e janelas, nenhuma imagem aparecia. A sensação – compartilhada por vários dos presentes – era a de que, nos quase dois minutos em que o som ecoava, sem a presença de uma imagem projetada, aquela voz, parte da composição sonora do filme, vinha da terra: de todas as negras que gritam debaixo daquele chão onde pisávamos, marcado por uma história de escravidão, ao lado do Cais do Valongo, principal porto de entrada de negros escravizados vindos da África.

Antes de tudo, uma solicitação para a escuta de vozes. Era o que sentíamos ao estar na projeção de *Entretempos*, no palco mesmo onde a prefeitura incidiu seus tratores. Essa escuta é aliada fundamental do projeto de desmanchar a imagem institucional reempregada pelo filme. Após esse tempo de escuta, o filme nos lança em um conjunto de imagens 3D que revelam o processo de transformação urbana. Nelas, transitamos entre a superfície e os estratos do solo. Cortes seccionais na terra nos fazem mergulhar rumo ao subterrâneo, onde as máquinas escavam, demolem, enterram. Na superfície, percebemos a proliferação dos guindastes na paisagem. Caminhões passam pelas pistas, céleres. Surgem novas vias, como que por operação mágica. No mesmo passo de um instante súbito, viadutos desaparecem. As imagens projetivas se organizam segundo uma flecha do tempo. Projetar uma cidade nova por meio das imagens é reelaborar no visível o efeito pretendido e prometido no campo dos empreendimentos urbanos: a cidade se modificará, e isso será rápido. A ideia de futuro intimamente ligada à lógica do progresso é uma questão de velocidades.

Nesse sentido, um primeiro efeito que o filme aciona é o ralentar. *Entretempos* impõe outro ritmo a essas aceleradas transformações

pretendidas pelo vídeo institucional. Trata-se de dois recursos de intervenção: tanto uma modificação visual no tempo das ações desenvolvidas *nas imagens* quanto uma associação, *com (e contra) as imagens*, dos cantos das caixeiros, que fazem do seu compasso musical um modo de introduzir um estranhamento rítmico – outra modulação diante daquelas transformações céleres das imagens em 3D. Dessa maneira, um povoamento do ouvir revolve e perturba a velocidade do ver. Primeiro, então, as vozes, que cantam inicialmente sem acompanhamento das caixas, os tambores. Fisicalidade intensa de um canto que emerge e se prolonga, dilatando uma vogal, alongando um tempo, adensando a conjugação de um verbo. Um corte introduz fotografias da época da construção do prédio A Noite e da derrubada do morro do Castelo – e, com elas, ouvimos o ressoar dos tambores pela primeira vez. Agora são as caixas de guerra que se apresentam, elas que também são matéria física, são corpo, são combate.

No instante do vídeo em que aparecem os habitantes da nova cidade, o curta, além de ralentar, passa a interromper: o fluxo da imagem é assim interdito, antes que os moradores vistos nas maquetes projetivas apareçam por completo e se tornem pessoas com suas formas delineadas. Ficamos apenas com as suas silhuetas, brancas. São fantasmas. Brancos. No áudio, a voz concreta e viva de uma caixeira, moradora de Alcântara, no Maranhão, evoca a memória de outros espectros – pretos – que habitaram (e talvez ainda habitem) aquela região em processo de reordenação.

Na sequência final, um novo efeito surge quando as imagens projetivas promovem um salto entre o espaço público e o privado. Através de um gesto súbito, um olho sem corpo – para retomar a figura teórica de *Nunca é noite no mapa* – lança o espectador para dentro da casa de uma família, que pode ser vista numa feliz e luminosa sala de estar. No projeto concebido por aquelas imagens, uma janela de prédio pode ser rapidamente atravessada, para gerar a perfeita continuidade entre a gestão do espaço urbano e a harmonia de um núcleo familiar. Está ali representada uma família brasileira formada por um casal heterossexual, uma filha e um filho, sentada na sala assistindo à TV e comendo pipoca.

Esse projeto visual – e subjetivo – é logo tensionado por *Entretempo* a partir de um gesto calcado na falha e no gaguejar.

No momento em que essa imagem aparece, a voz das caixeiros cessa, e o filme mergulha num completo silêncio. A partir daí, alguns *frames* começam a se repetir, como se a imagem estivesse travada e não conseguisse avançar. A ação dos personagens em cena começa a adquirir uma comicidade pelo ridículo, quando o menino, por exemplo – ao repetir excessivamente o ato de colocar a pipoca na boca –, parece estar socando o próprio rosto.

Ao elaborar esses gaguejos com o uso de uma maquete eletrônica, que aponta para uma imagem que existe para vender um futuro almejado, *Entretempos* produz uma *falha*, um *colapso* nessa imagem. Aqui quem colapsa não é só a imagem, é o projeto de embranquecimento e “revitalização” da cidade, contra o qual o filme oferece o som das caixas e das vozes pretas que cantam e tocam com uma força de insurgência.

Se o filme começou sem imagem – ainda que essa consideração de um “sem imagem” possa ser complexificada, em alguns sentidos –,

*Nunca é noite no mapa*, frame (detalhe). Fotografia de Ernesto de Carvalho.



aqui a imagem sem som cria uma rima que nos remete diretamente ao início, numa circularidade. Contra as operações de construção da cidade que traçam uma linha reta em direção ao futuro, o filme propõe uma volta que faz o tempo perder as estribeiras, evocando forças espectrais para fazer frente a tais operações, traçando uma história insurgente que emerge a contrapelo a partir das escavações feitas pelas viaturas da nova cidade.

\* \* \*

Em *O porto*, o reemprego das imagens projetivas revela-se mais pontual e circunscrito a uma sequência. Enquanto vemos a imagem da nova cidade carregada de promessas de um futuro harmônico, na banda sonora ouvimos gritos guturais que perturbam esse suposto equilíbrio. Essa sequência é combinada com um entorno fílmico no qual predomina a captação, pela equipe realizadora, do presente das transformações em curso. Convivem, assim, dois movimentos: a incorporação tensa do olhar gestado pelos poderes e a produção de uma imagem que seja, na sua feitura, uma elaboração outra da história em curso. Há, portanto, recursos na escritura fílmica que colocam em crise as imagens projetivas, mas, junto a isso, há também um estar lá, enquanto o mundo muda, para produzir de outro jeito a emergência visual e sonora desse processo de transformação urbana. As imagens feitas pela equipe são turvas e opacas, em oposição à transparência e à alta definição operadas pelas imagens que vendem a revitalização do porto. São imagens que se atentam aos escombros, ao solo, às escavações que trazem o passado de volta à superfície e ao presente da cidade.

Cláudia Mesquita,<sup>3</sup> cotejando textos de Walter Benjamin e de leitores do autor, distingue as noções de ruínas e de escombros, numa proposição que nos interessa aqui para pensar as implicações dos gestos dos filmes diante de uma relação com os espaços e os tempos. Se, por um lado, as ruínas são capazes de mobilizar indagações sobre as várias formas de incidência do passado no presente, ainda que de maneira lacunar e intervalar, os escombros apontam para uma mudez dos restos e para a impossibilidade de reconstituir algo da história. Ou seja, os escombros estão associados aos sucessivos desmontes, aos projetos que precisam

3. Mesquita, C. A ruína na imagem, a imagem como ruína. Bastos, C. et al. [org.]. *O trabalho das ruínas: genealogias, ficções, (re)montagens*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

4. Mesquita, C.  
A ruína na  
imagem, a  
imagem como  
ruína, p. 206.

eliminar o que está lá, que querem fazer da cidade tábula rasa.  
Diante disso, Mesquita propõe:

Um trabalho de elaboração a partir de ruínas implicaria, então, subtrair aos restos a sua mudez de escombros, recolhendo-os, montando-os e, nalguma medida, vocalizando-os, reintegrando a ruína à história ao ser trabalhada em uma montagem.<sup>4</sup>

De nossa parte, valeria arriscar a proposição de que a turvação é aqui um método arqueológico que rejeita a relação com o tempo histórico de maneira imediata e opera na possibilidade de extrair os escombros da sua mudez. É por meio dos efeitos turvos que a mudez dos escombros pode ser tensionada, para que um trabalho se produza, no ato de tomada e na montagem, junto com as ruínas do presente.

\* \* \*

*Nunca é noite no mapa, frame (detalhe). Fotografia de Ernesto de Carvalho.*



5. Estamos aqui numa interlocução com proposições de Nicole Brenez em relação à noção de “objeção visual”, que mobiliza, no texto da autora, uma variedade de “modos de atualização prática e plástica de um trabalho crítico no cinema” [Brenez, N. *L'objection visuelle*. Brenez, N. (org.). *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2010, p.5]. Trata-se aí da introdução de uma obra organizada por Brenez em torno de um cinema crítico (com textos dos próprios cineastas), que compila uma heterogeneidade de proposições críticas a partir das formas cinematográficas. É, portanto, também com alguma liberdade que tomamos essa inspiração, para buscar, nos filmes brasileiros, alguns procedimentos singulares, que atualizam,

Se o mapa e as imagens projetivas seguem, com aparente suavidade e neutralidade, o curso da velocidade dos tratores – de braços dados com remoções, apagamentos e silenciamentos –, reempregá-los segundo o diapasão de um ato crítico implica subtrair deles a sua continuidade, extrair elementos que os sustentam materialmente e evidenciar o que de assombroso existe neles. De maneiras distintas, tanto *Nunca é noite no mapa* quanto *Entretempos* e *O porto* nos propõem que o reemprego de lógicas visuais hegemônicas pode vir junto com um procedimento de extração: os curtas extraem da forma unívoca das tecnologias de gestão da cidade múltiplas formas, ramificadas e diferenciadas. Esse gesto de extrair, como nos sugere *Entretempos*, pode se compor de muitos outros: ralentar, interromper e gaguejar são alguns deles, agentes de uma estilística rítmica da rasura.

Em larga medida, um gesto realizado pelos filmes consiste em recolher os restos deixados por tratores, escavadeiras e máquinas de ver, para elaborar um pensamento em torno do que é constantemente soterrado e exterminado – as vidas atropeladas, os corpos que são alvos da violência policial, as parcelas de cidade que são repentinamente limadas da paisagem. Se o mapa anda junto com as viaturas que apagam as marcas do passado e do presente, as imagens projetivas promovem tanto o soterramento do outrora quanto a projeção de um porvir decidido por poucos – criando, com isso, o imaginário de uma cidade gestada segundo a unicidade e o aniquilamento das diferenças.

Diante dessas maneiras de fazer ver e fazer cidade, os curtas disponibilizam diferentes táticas de reemprego e apropriação de lógicas do visível, para comentá-las, criticá-las, desmanchá-las. São ensaios que traçam um estudo e um diferente *pôr em trabalho* de representações visuais da cidade — apontando para uma outra forma de olhar, uma outra proposta de cidade. Dupla operação. Por um lado, os filmes diagnosticam uma racionalidade visual e expõem seu íntimo laço com o esquadrinhamento de uma cidade. Descrever e estudar essas lógicas constituem os desafios de uma tarefa crítica das imagens. Examinar atentamente a operação do poder, na sua economia figurativa, se torna uma arma iconográfica, teórica e produtiva desses filmes brasileiros contemporâneos.<sup>5</sup> Por outro, os trabalhos dos filmes nos engajam, sobretudo,

à sua maneira,  
modalidades  
críticas a projetos  
visuais.

a pensar no gesto de reivindicar as imagens como materiais que podem ser apropriados, postos em crise e devolvidos ao mundo para formular modos divergentes de ver e de habitar.

Mais amplamente, essas perspectivas talvez nos mobilizem a pensar que uma das frentes de disputa diante das fraturas de nossos tempos passa pela tarefa de imaginar e imagear uma cidade de uma maneira distinta daquela planejada pelo Estado e pelo capital, que ramificam por todas as esferas da vida seus projetos calcados em maneiras particulares de organização, em certas velocidades, escalas e luminosidades. Tomar parte nessa disputa torna-se uma tarefa fundamental de nosso tempo e uma frente para todo um trabalho de imaginação política.

*O porto, frame. Fotografia de Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti.*





APROPRIAÇÃO ANTROPOFÁGICA

OCUPAÇÕES URBANAS

## Posse contra propriedade em Rio City

Batman Pobre versus o despejo  
da Aldeia Maracanã

Anderson Moreira

A insurgência contra a mercantilização urbana demanda uma relação direta com o uso dos espaços e as formas de ocupá-los. Anderson Moreira instala sua reflexão no contexto das transformações da capital carioca na preparação dos megaeventos que viriam a acontecer nos anos seguintes. Ele parte do vídeo produzido durante as manifestações contra o despejo da ocupação indígena na Aldeia Maracanã, que apresenta a figura do Batman Pobre. E pergunta: "Contra a posse múltipla das ruas, a reação: o direito de o Estado abusar, destruir. O que pode o Batman Pobre?"

O texto conecta esse uso devorador de uma figura proprietária como o Batman com alguns gestos similares realizados pelo cinema marginal brasileiro da década de 1960. Apostando nos cruzamentos entre imagem e cidade, a proposta é pensar a relação entre essa apropriação antropofágica e a tomada de posse dos espaços urbanos.

No alto de uma passarela, ao fundo o Maracanã se erguendo em meio ao canteiro de obras, uma figura magra termina de se vestir. Sua indumentária é feita de sacos de lixo pretos: uma máscara e uma capa que complementam a sunga que já vestia. No torso nu, um desenho de morcego marcado na pele. Esse é o Batman Pobre, personagem de Carlos D Medeiros, que participou de diversas manifestações no Rio de Janeiro em 2013, e que nos guia pelo ato contra o despejo da Aldeia Maracanã no vídeo *Batman Pobre #1 – Aldeia Maracanã: O Despejo* (Carlos D e Pablo Pablo, 2013), disponível no YouTube.<sup>1</sup> Essas imagens que abrem o filme já delimitam muito claramente o contexto em que ele foi produzido – o das transformações da capital carioca na preparação dos megaeventos que viriam a acontecer nos anos seguintes. Em meio às disputas pelo projeto de cidade e de país que as manifestações daquele ano levaram para as ruas, Carlos D se apropriou da figura do super-herói estadunidense Batman para articular sua performance crítica e irônica.

1. <youtube.com/watch?v=\_J2pJgldy4M>.

Ainda no começo da obra, o personagem se pergunta, sua voz nasalada em *off*: “O que Batman Pobre pode fazer diante desse aparato de guerra?”. Olhando para o alto, o performer e a câmera acompanham o voo baixo de um helicóptero da polícia militar, presença constante nos atos cariocas. Em meio ao caos da manifestação, ele narra, compara a resistência contra o despejo da Aldeia Maracanã a Canudos, descreve as estratégias adotadas pelos manifestantes (barricadas, máscaras de gás), colhe depoimentos em favor da causa indígena. Durante todo o tempo, ouvimos os gritos dos ativistas: covarde, fascista, racista. A trilha sonora, uma ópera, pontua em alguns momentos-chave o caráter trágico do que está prestes a ocorrer. As armas dos manifestantes são reveladas e espalhadas: leite de magnésia para amenizar os efeitos das bombas de gás lacrimogênio e de ataques de spray de pimenta; máscaras improvisadas de garrafas pet que fazem coro com a precariedade do traje de Batman Pobre.

A situação é precária frente a todo o aparato de guerra do Estado. Batman Pobre continua narrando: “a voracidade do capital financeiro, a loucura pelos megaeventos criam um Estado de Exceção”. Novamente a ópera e, segundos depois, uma vítima de spray de pimenta relata o ataque da polícia militar. Bruce Wayne caminha



*Batman Pobre #1, frame. Fotografia de Pablo Pablo.*

em direção ao que parece ser o epicentro do ataque enquanto diversos manifestantes voltam do ataque policial, muitos cobrindo seus rostos. Ele hesita quando escuta barulhos de bomba ou bala, “a vista arde, a respiração é difícil, o que marechal Rondon diria disso?”. Ele tenta se aproximar e não consegue, “Batman Pobre foi vencido pelo poder estarrecedor do spray de pimenta”.

## Rio City

A Aldeia Maracanã foi a ocupação indígena autogestionada de um casarão abandonado nas imediações do estádio famoso que lhe deu nome. O edifício tinha raízes históricas relacionadas com a luta indígena: em 1910, o marechal Cândido Rondon instalou no prédio o SPI (Serviço de Proteção aos Índios) e, em 1953, o antropólogo Darcy Ribeiro inaugurou ali o primeiro Museu do Índio das Américas.<sup>2</sup> Em 2006, depois de 29 anos abandonado

2. Alteberg, A.; Kozlowski, G.; Meneguetti, M. (coord.). *8 Reações para o depois*. Rio de Janeiro: Ed. Rio Books, 2019, p. 53.

3. <rioonwatch.org.br/?p=38463>

4. Alteberg, A.; Kozłowski, G.; Meneguetti, M. (coord). *8 Reações para o depois*, p. 4.

5. Rolnik, R. (Entrevista). Alteberg, A.; Kozłowski, G.; Meneguetti, M. (coord.). *8 Reações para o depois*, p. 194.

6. Zukin, S. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 24, p. 205-219. Rio de Janeiro: Iphan, 1996, p. 205.

7. Zukin, S. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder, p. 206.

após a mudança de endereço do museu para Botafogo, diversos indígenas e ativistas do Movimento Tamoio dos Povos Originários partiram em uma caminhada que resultou na ocupação do prédio. Nesse lugar, a Aldeia Maracanã ficou até 2013, sendo um destino seguro para indígenas da cidade e de fora, que estivessem de passagem pelo Rio de Janeiro. A comunidade ali instituída, com pessoas de pelo menos 17 etnias diferentes, além de residir em casas coletivas e individuais, promovia atividades culturais, espirituais e políticas.<sup>3</sup> A Aldeia era um local de referência da luta por visibilização das causas indígenas no ambiente urbano e por isso a revolta quando, em 2012, o então governador Sérgio Cabral anunciou planos de demolição do prédio para supostos melhoramentos do entorno do Maracanã para a Copa do Mundo de 2014.

A ameaça da derrubada e o eventual despejo da Aldeia foram duas entre diversas intervenções do poder estatal no tecido urbano do Rio de Janeiro nessa época de preparação para os eventos. Entre localidades como a Vila Autódromo (na Barra da Tijuca) e o Quilombo das Guerreiras (na zona portuária), entre outras, cerca de 22 mil famílias foram desalojadas.<sup>4</sup> Para Raquel Rolnik, as parcerias público-privadas, adotadas nos projetos urbanistas do Rio de Janeiro de então, criam espaços para o capital se fixar aos territórios. “O Estado limpa, remove, desterritorializa quem ocupa uma área que poderia dar um rendimento maior ao capital”.<sup>5</sup> Isso nos remete também ao trabalho da socióloga Sharon Zukin,<sup>6</sup> para quem as paisagens pós-modernas se caracterizam por uma liminaridade, termo trazido da antropologia e que é ressignificado para corresponder a um tipo de espaço que é limite, transicional entre natureza e artefato, público e privado, mercado global e valores locais. Para a autora, a paisagem urbana pós-moderna, além de mapear as relações entre cultura e poder, mapeia também a oposição entre mercado, “as forças econômicas que desvinculam as pessoas de instituições sociais estabelecidas”, e lugar, “as formas espaciais que as ancoram no mundo social”<sup>7</sup>

Nessa queda de braço, no contexto carioca do começo da década de 2010, o mercado, em suas relações incestuosas com o capital, estava usando de todos os seus aparatos de guerra para se sobrepor aos lugares, o que incluía ameaças e intimidações a quem ousasse

ficar no seu caminho. Mas, o experimento claramente deu errado. Com a crise financeira, política e social na qual a cidade foi mergulhada, a maioria dos Cepacs (Certificados de Potencial Adicional de Construção), por exemplo, que seriam vendidos para a iniciativa privada construir nos espaços “revitalizados” do Porto Maravilha, foram comprados pela Caixa Econômica Federal, ou seja, com dinheiro público, e a ocupação da Zona Portuária não foi para frente.<sup>8</sup>

8. Alteberg, A.; Kozlowski, G.; Meneguetti, M. (coord.).

8 Reações para o depois, p. 4-6.

No fim das contas, a Aldeia Maracanã não foi derrubada. O governador Sérgio Cabral, hoje preso por lavagem de dinheiro, corrupção passiva e organização criminosa, entre outros crimes, incluindo fraude da licitação para a reforma do Maracanã, voltou atrás após manifestações de diversos órgãos, como IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e MPF (Ministério Público Federal), que emitiram pareceres a favor do tombamento do edifício. Mas, ainda assim, a desocupação foi determinada. Foi nesse contexto que, no dia 22 de março de 2013, meses antes da eclosão nacional que foram as jornadas de junho, a manifestação contra a reintegração de posse da Aldeia culminou em confronto com as forças policiais. Entre os manifestantes, estava o Batman Pobre.

## Seja marginal/pobre, seja herói

É interessante pensar na paisagem urbana do Rio de Janeiro como esse espaço de liminaridade conceituado por Zukin, um espaço situado no cabo de guerra entre o mercado e as localidades, porque acreditamos que o Batman Pobre também se encontra num limiar parecido. E o que as imagens que habitam esses limiares produzem ou podem produzir? O que se passa quando uma figura pop tão ubíqua da cultura massivo-midiática, representante singular do mercado, é utilizada, apropriada e reapropriada no contexto periférico, menor, pobre e local? Que fissuras e dobras provêm daí? Lembramos que as operações feitas pelo Batman Pobre o aproximam de uma tradição estético-política brasileira que também habita um limiar e usa a apropriação como arma de guerra: a antropofagia.

E que, como veremos, imagens e estratégias como essas não são novas no cinema brasileiro.

A nosso ver, o *Batman Pobre* explora contradições. Contradições entre a resistência e a assimilação, entre a devoração feita de nós e a devoração feita por nós. Pois a luta desse homem-morcego periférico, e dos manifestantes que dividem a rua com ele no filme, é exatamente contra a devoração do capital, que enxerga a cidade, Rio City, como um parque de diversões dos seus interesses e quer expulsar tudo o que não lhe traga lucro. Mas, ao mesmo tempo, Carlos D usa uma figura proprietária de um grande conglomerado de mídia transnacional como avatar para a sua luta – mesmo que de alguma forma transfigurado, o Batman ainda está lá, reconhecível no nome e nos adereços. O Batman canônico, propriedade da Warner Media, é um personagem bilionário que luta pela manutenção do *status quo*. Querendo ou não, ele também é vetor dos ideais neoliberais de limpeza da cidade por capitalistas, muitas vezes em conluio com a polícia. É claro que a jogada de Carlos D é exatamente subverter essa figura, dobrar suas forças para outra direção, iluminando o *Pobre* contido em seu nome, e as derrotas que vêm de roldão com a falta de recursos. De alguma forma, então, o *Batman Pobre* é a própria encarnação desse espaço liminar.



Em seu corpo, ele exemplifica as tensões entre o capital e os pobres, entre os interesses comerciais globais e as lutas das populações locais.

Nesse contexto, temos o confronto com as forças policiais e a derrota do herói, originalmente sempre invencível. Assim, Batman Pobre chega à conclusão de que não há herói individual possível. Mas, longe de se isolar a partir dessa constatação, aposta na potência e na alegria das ruas. A própria figura empobrecida do homem-morcego é, em parte, alegre, causa risos, é debochada. Devorando essa figura que também faz parte das estratégias simbólicas do capital, ele a ridiculariza e busca a potência no riso, nas ruas, na coletividade. Batman Pobre conflagra a figura produzida e disseminada pela mídia capitalista global com os efeitos que o capital, em conluio com as forças repressoras policiais, tem sobre populações marginalizadas e periféricas. E é a exploração dessa contradição imagética, que se faz com toda a ironia dos trajes rotos, únicos possíveis para um herói marginal pobre, que nos faz acreditar que Batman Pobre participa da tradição antropofágica de se fazer um diagnóstico das relações conflituosas com as linhas do poder e uma terapêutica através do deboche e da violência,<sup>9</sup> usando os restos da cultura massiva como arma.

9. Nunes, B. Antropofagia ao alcance de todos. Andrade, O. Obras completas. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2001, p. 5-39.

*Batman Pobre #1*, frame (detalhe). Fotografia de Pablo Pablo.



Dessa forma, *Batman Pobre* também pode ser pensado em relação a uma certa tradição cinematográfica brasileira, uma que faz operações muito parecidas de devoração de elementos da cultura pop para pensar e retratar a realidade do país. Das chanchadas ao neo-realismo, muitos filmes nacionais se dispuseram a antropofagizar a cultura estrangeira como estratégia estético-política. Particularmente, filmes que compõem o que se convencionou chamar de cinema marginal são férteis para pensar o lastro dessas operações na história do cinema brasileiro em relação a *Batman Pobre*, e nos auxiliam a entender melhor suas escolhas estéticas e políticas presentes. É interessante notar as formas como alguns desses filmes se apropriaram inclusive de super-heróis estadunidenses como gestos políticos.

Em *Meteorango Kid – O herói intergalático* (André Luiz Oliveira, 1969), por exemplo, a própria figura do Batman é apropriada. O filme acompanha o jovem Lula e suas aventuras pela cidade de Salvador do final da década de 1960. Em vários momentos, em geral mais oníricos, elementos da cultura pop tomam conta da narrativa. Em um deles, quando Lula fuma um baseado com amigos, ele imagina uma situação em que confronta o pai, mostrando-lhe um cigarro de maconha. Após o pai partir para cima dele e o chamar de delinquente, Lula transforma-se no Batman. Vestido como o homem-morcego do seriado dos anos 1960, ele ataca os pais, com direito à conhecida trilha sonora do programa de TV. Um ato de libertação das amarras da família, ainda que imaginado, se concretiza através do herói mascarado. Assim, a utilização do personagem tem aqui o intuito de destronizar as relações de poder familiares, mesmo que apenas simbolicamente, demonstrando os ideais contraculturais que permeavam a juventude urbana de então, a mesma que consumia os produtos da cultura pop, televisão e histórias em quadrinhos, que chegaram ao país poucas décadas antes.

Outro filme marginal que se utiliza da figura de um super-herói em sua narrativa é *Hitler III Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968). Aqui enxergamos ainda mais conexões com *Batman Pobre*, sendo um filme importante para pensarmos nessas operações que atravessam a produção audiovisual brasileira e denotam estratégias de se confrontar com o poder através de suas imagens. *Hitler* foi filmado em 1968, mas foi exibido pela primeira vez apenas em 1984, devido à censura do regime militar. O filme tem uma trama tênue,

não linear. Nela temos um golpe de estado em um país de Terceiro Mundo, dado por um ditador inspirado em Hitler. A estrutura é composta por diversos blocos narrativos dissonantes em que, muitas vezes, é possível constatar o diálogo do cineasta com a cultura pop. Esse diálogo se dá principalmente através da utilização de personagens como um samurai, robôs nazistas, e, mais importante para nós, o Coisa (super-herói dos quadrinhos do Quarteto Fantástico), que são jogados num contexto de horror e abjeção ligado ao período ditatorial brasileiro.

O Coisa é visto no filme sempre com um ar desolado, seja jogando baralho e brigando com seu rival de cartas, seja sozinho em seu apartamento, ou, de forma ainda mais clara, tentando se jogar do alto de um prédio e sendo impedido e preso pela polícia. As suas cenas nos transmitem uma atmosfera de impotência perante o horror do regime militar e de suas práticas de morte e tortura. Se na versão canônica dos quadrinhos ele é dotado de força sobre-humana, o personagem fica fraco no contexto adverso da pobreza e da violência ditatorial. Ele não tem ímpeto para enfrentar o aparato massacrante das forças policiais a mando do Estado. Assim, Agrippino antropofagiza a figura do Coisa, particularmente o imaginário em torno da sua força, para curto-circuitar sua imagem, colocando-o como uma figura triste e patética. As virtualidades do personagem constituído pelas histórias em quadrinhos da Marvel, a forma como esperamos que aja nessa situação, socando os policiais e ganhando a batalha, são subvertidas para que experimentemos outras intensidades a partir da figura: como já falamos, a impotência frente ao terror estatal, que é aumentada exponencialmente quando até esse personagem superforte se mostra insuficiente.

Assim, tanto *Batman Pobre* quanto *Hitler III Mundo* usam os heróis que roubam do imaginário pop global, principalmente estadunidense, para falar de embates com o poder instituído e, de forma mais geral, sobre a situação política do país no momento em que foram feitos. Os heróis aqui não trazem o verniz de glória e sucesso de suas encarnações originais. Quando trazidos para o contexto brasileiro, eles se tornam risíveis ou deprimidos, não podem ganhar das forças do Estado em conluio com o capital. Mais que uma apropriação reverencial dos conteúdos pop, essas obras os assimilam como forma de problematizá-los, de travar



*Batman Pobre #1*, frame. Fotografia de Pablo Pablo.

uma batalha interna com eles, de aproveitar de suas virtualidades, suas potências, o que neles mobiliza nossos afetos. O que é uma operação antropofágica por excelência.

A nossa aposta, assim, é que a antropofagia pode ser uma arma potente contra a pasteurização das subjetividades via produção imagética do capitalismo contemporâneo. A antropofagia não é indiferença, não é mera assimilação e intertextualidade. A antropofagia é multitemporal, no sentido de que ela capta, muitas vezes, devires ignorados pela história oficial e os desenvolve sob novas bases, mesclando-os com o presente, na direção do futuro. O que ela tem de mais potente é a possibilidade de trabalhar esses devires, não para apagar suas particularidades, suas arestas, mas, pelo contrário, para confrontá-las entre si, para produzir guerras internas com o que foi devorado, para transformar a si e ao outro. Ela não é apaguazidora ou a-histórica, e sim produtora de outras histórias e mundos possíveis.

Nesse sentido, tanto filmes marginais como *Hitler III Mundo*, quanto produções contemporâneas como *Batman Pobre*, reciclam imagens da cultura pop não com o intuito, ou com os efeitos,

de apaziguar a experiência histórica, mas sim para produzir curtos-circuitos. Eles buscam criar outras possibilidades de experimentar a história, articulando, através dos personagens que roubam dos circuitos do entretenimento capitalista global, outras maneiras de ver e entender o tempo em que estão imersos, delineando desafios e formas de resistência.

## Posse contra propriedade

Voltando à relação entre a apropriação do pop feita por *Batman Pobre* e os conflitos sobre os projetos de cidade que estavam em disputa no Rio de Janeiro em 2013, a antropofagia nos parece, pelo potencial político de suas estratégias, uma ferramenta teórica particularmente fértil para pensar essa apropriação imagética do Batman. Também porque ela, de forma similar a *Batman Pobre* e à própria paisagem urbana carioca, habita espaços movediços e conflitantes. Se *Batman Pobre* está no limiar entre uma cooptação subjetiva feita pelo capital através da cultura pop e de sua subversão estético-política, a antropofagia tem seu próprio limiar.

É uma relação complexa entre devorações que está no coração da discussão antropofágica. A devoração que os bandos precários e minoritários podem fazer de elementos do Estado capitalista, mas também as maneiras como o capital se rearticula a partir dessas devorações antropofágicas e ele mesmo devora, devora as formas de sentir e estar no mundo dos bandos minoritários e as incorpora à sua lógica de funcionamento. Não é o caso de demarcar o esforço antropofágico como inútil, mas de salientar as contradições que são próprias dele. A antropofagia, então, habitaria esse limiar, esse limite, seria uma possível linha de fuga que atravessa os bandos e o aparelho de Estado, para usar os conceitos de que Guattari e Deleuze se valem em *Mil platôs*.<sup>10</sup> A antropofagia seria uma potencial arma para desterritorializar as técnicas da “civilização” e fazê-las se voltar contra o patriarcado e a propriedade.

A figura do bárbaro tecnizado, presente no *Manifesto Antropófago* de 1928,<sup>11</sup> nos parece exemplar nesse sentido. O bárbaro seria aquele que está fora da civilização ocidental, sendo o seu limite, do qual

10. Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

11. Andrade, O. *Revista de Antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1976.

a forma-Estado moderna depende para existir (“Sem nós, a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”, diz o *Manifesto Antropófago*). O bárbaro tecnizado seria aquele que se utiliza das ferramentas, das técnicas da sociedade branca ocidental, para se voltar contra ela, numa relação mais complexa que apenas o dentro e o fora estritamente marcados. Poderíamos comparar essa figura com o Batman Pobre, que se utiliza de um personagem vetor dos ideais neoliberais para articular um discurso de denúncia sobre os efeitos nefastos do neoliberalismo na cidade do Rio de Janeiro e em suas populações pobres. Ou, em *Hitler III Mundo*, como Agrippino utiliza O Coisa para denunciar as atrocidades perpetradas pela ditadura militar brasileira. Trata-se do que Benedito Nunes<sup>12</sup> chamava, em 1979, de função “terapêutica” da antropofagia, ou seja, de um ataque crítico e satírico contra os mecanismos repressores que ainda agem na sociedade brasileira, utilizando-se, para isso, das ferramentas da própria cultura repressora.

12. Nunes, B. Antropofagia ao alcance de todos.

13. Nodari, A. A única lei do mundo. Castro Rocha, J.; Ruffinelli, J. *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 455-483.

Assim, a antropofagia nos ajuda a refletir como o Batman e outros super-heróis foram apropriados de formas aguerridas na história do cinema brasileiro, como eles foram dobrados para pensar a situação política do Brasil. E é importante lembrar que esse combate não tem o intuito de eliminar o outro, mas numa relação antropofágica ou antropeômica, aceitar ou rejeitar seus atributos, suas qualidades, transformando-se a si mesmo e, em alguns casos, também o outro. Aqui, nos interessa particularmente a ideia antropofágica de posse contra a propriedade, combativa em sua própria formulação, no *contra* a propriedade (que seja a intelectual, de personagens midiáticos como o Batman). Os seus formuladores aludem à própria formação do território brasileiro, ao Tratado de Tordesilhas, para afirmar a falsidade dos títulos de propriedade. A propriedade seria um roubo primeiro. Contra ela, eles afirmam a posse, a apropriação através do uso intensivo. No caso de Batman Pobre, a posse que dobra o personagem Batman para falar das lutas políticas dos pobres na cidade do Rio de Janeiro.

Segundo Alexandre Nodari,<sup>13</sup> a posse contra a propriedade é o centro nevrálgico do direito antropofágico. Se a propriedade privada é hereditária, transmitida através da filiação e do título, a posse é o que vem da vida, o que vem do exercício do fato da vida – pensando na terra, por exemplo, seria a utilização de fato

do terreno que daria a posse dele (e não o seu título proprietário). Para o autor, trata-se de “despertar a vida, o fato que está por trás do direito, mas que este aprisiona”.<sup>14</sup> Despertar a vida que está por trás do direito significa também, no nosso caso, liberar certos personagens e universos de suas amarras canônicas e explorá-los, tomar posse deles de forma livre. Assim, o Batman não precisa mais ser um herói em uma busca individual por vingança e justiça, mas pode ser um dispositivo para falar e pensar em uma luta coletiva. Contra a propriedade, a posse, a grilagem desses elementos, pode liberar potencialidades que, de outra forma, nunca experimentaríamos.

É interessante notar, nessa discussão que propomos aqui, que a ação do Estado que resultou na manifestação do vídeo do Batman Pobre foi exatamente a de uma reintegração de *posse*. Sendo a posse o exercício de um direito de fato, do direito que toca a vida, os indígenas que ocupavam o casarão da Aldeia Maracanã tinham a posse daquele pedaço da cidade, pois o usavam intensamente – o espaço vibrava com as atividades que praticavam, com suas formas particulares de ocupar o território que tocavam e que lhes tocava. Mas, é claro, essa posse vai contra o projeto neoliberal de transformação das cidades em *playgrounds* higienizados para a diversão dos ricos, e por isso essa posse tinha que ser interrompida, reintegrada aos fluxos do capital. Em um texto mais recente intitulado “Recipropriedade”, que também toca na questão da posse contra a propriedade, Alexandre Nodari diz que “o direito de propriedade, como *domínio sobre a coisa*, consiste no direito de usar e abusar dela, isto é, utilizá-la, mas também destruí-la, vendê-la, *aliená-la*”.<sup>15</sup> É exatamente esse direito de propriedade que o Estado, o governo do Rio de Janeiro, quis exercer. O direito de expulsar aqueles que tinham a posse do território para derrubar, destruir o que ali tinha sido construído, material e imaterialmente.

Nodari também aprofunda a questão da posse ao falar da maneira como os indígenas ocupam a terra – como tomam posse dela, mas não admitem a sua propriedade, pois não lhes ocorre a possibilidade de destruir:

A relação, portanto, não é de propriedade: os índios (*sic*) não são donos da terra como um latifundiário é dono de seus hectares, cujo solo ele destrói pela monocultura de soja. Pois lhes falta a possibilidade de destruir, vender,

14. Nodari, A.  
A única lei do mundo, p. 476.

15. Nodari, A.  
Recipropriedade.  
*Piseagrama*,  
Belo Horizonte,  
n. 12, 2018,  
p. 26 - 35.  
Grifos no original.

alienar (o direito de abuso), não só de um ponto de vista jurídico, como também por uma escolha de ordem político-ontológica: a falta é acima de tudo uma recusa – não uma posse *sem* propriedade, mas uma posse *contra* a propriedade.

Então, mesmo que desenhada *a posteriori*, podemos traçar uma linha que une a luta indígena pela posse do pedaço de cidade que era a Aldeia Maracanã com o gesto apropriador que toma posse da imagem proprietária do Batman para visibilizar essa mesma luta. A antropofagia nos ajuda a ver que, de forma talvez insuspeita, a performance de Carlos D e o filme/imagem do Batman Pobre se avizinham à batalha pela continuidade da ocupação indígena não apenas porque a registra, mas também porque ambas são lutas da posse contra a propriedade. Os pobres e os indígenas, os despossuídos, os precarizados, se unindo através do uso intensivo: da terra, da imagem, das ruas. Eles se encontram nas ruas da cidade, tomam posse delas, também porque não querem alienar outros dos seus usos: a posse as abre para uma multiplicidade de ocupações possíveis.

“O que pode o Batman Pobre contra esse aparato de guerra?”. A pergunta ressoa, ecoa em nossos ouvidos, anos depois da manifestação registrada no filme. De lá para cá: junho de 2013, golpe, eleições, extrema-direita no poder, violência. Contra a posse múltipla das ruas, a reação: o direito de o Estado abusar, destruir. O que pode o Batman Pobre? O que pode essa imagem irônica, essa dobra na figura patriarcal, rica, branca, do Batman proprietário, quando ao redor tudo pega fogo? A resposta talvez esteja, tateamos, no avizinhamo, nas conexões – tomar posse do herói capitalista e explorar intensidades latentes na sua imagem como estratégia para revelar outras posses possíveis. Apropriar-se do Batman para se aproximar da luta indígena, da luta contra as investidas neoliberais no tecido urbano, e experimentar outras formas de ocupar a cidade, de ocupar a Terra, de ocupar as imagens. As lutas continuam, ainda mais importantes. A Aldeia Maracanã resiste, até hoje, esperando por uma decisão judicial que dê aos seus ocupantes, ironicamente, a posse legal e definitiva de um terreno do qual eles já tomam posse de fato, de vida. Em janeiro de 2019, um deputado estadual do Rio de Janeiro, filiado ao partido que elegeu o atual presidente

16. <revistaforum.com.br/direitos/aldeia-maracana-e-lixo-urbano-quem-gosta-de-indio-va-para-a-bolivia-diz-deputado-do-psl>

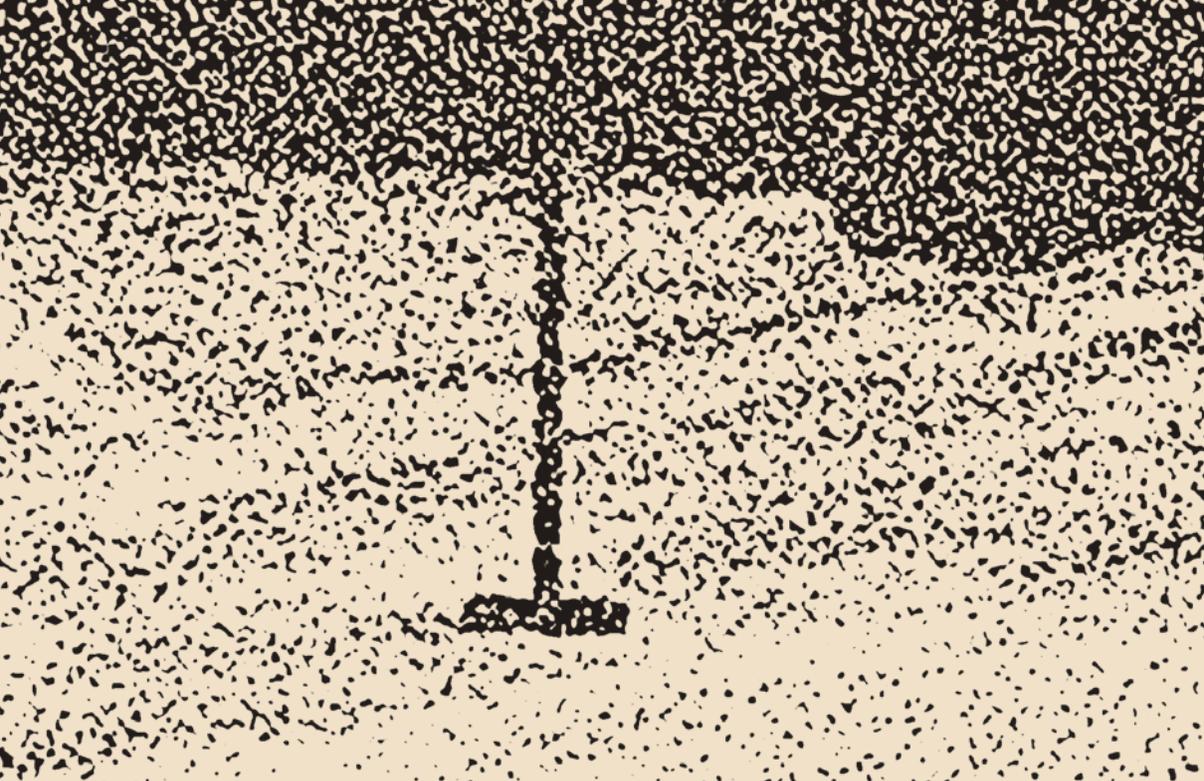
<rioonwatch.org.br/?p=38463>

Acesso em: dez. 2020.

da República e que já havia causado indignação ao quebrar uma placa em homenagem à Marielle Franco, disse sobre a Aldeia:

Aquele lixo urbano chamado Aldeia Maracanã é um absurdo. E é logo em um dos trechos mais importantes sob o ponto de vista logístico, numa área que liga a Zona Norte à Zona Sul, bem do lado do Maracanã. O espaço poderia servir como estacionamento, shopping, área de lazer ou equipamento acessório do próprio estádio do Maracanã. Como carioca, me causa indignação ver aquilo do jeito que está hoje. Quem gosta de índio (*sic*), que vá para a Bolívia, que, além de ser comunista, ainda é presidida por um índio (*sic*).<sup>16</sup>

A disputa é a mesma e não poderia estar mais clara: qual o modelo de ocupação da cidade e do país, e de suas imagens, que queremos/teremos. Batman Pobre e a Aldeia Maracanã nos ajudam a ver a possibilidade da posse contra a resposta cristalizada da propriedade.



CALENDÁRIOS E GEOGRAFIAS

LEVANTES URBANOS

## Cidades em insurgência

### Calendários e geografias do documentário

Pedro B. Garcia

O artigo de Pedro Garcia investiga as noções de calendários e geografias como operadores conceituais com os quais é possível pensar a relação entre o espaço urbano, as formas de vida e as lutas inseparáveis dessa dimensão sensível.

Para desenhar calendários e geografias, Pedro B. Garcia parte da fala do subcomandante Marcos e atenta para as articulações que os filmes fazem entre essas lutas e a construção de imagens. Montagem, memória, reemprego de imagens abrem possibilidades de tensionamento com as práticas capitalistas de esquadramento da cidade. Geografias e calendários que se colocam em movimento com os arranjos de signos efetivados pelos filmes.

*O melhor aliado do guerrilheiro é o terreno porque o conhece como a palma de sua mão.*

Carlos Marighella

1. Marcos, S. I. *Nem o centro e nem a periferia: sobre cores, calendários e geografias*. Porto Alegre: Deriva, 2008, p. 32.

2. Uma aproximação possível ao que tratamos como geografia é a forma como Milton Santos se refere à ideia de território usado, que não se limita ao chão, mas é o chão acrescido das relações que se estabelecem junto a ele pelas ações e práticas dos sujeitos que nele habitam: “O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do

Em conferência realizada na Universidad de la Tierra Chiapas, em dezembro de 2007, e posteriormente publicada com o nome *Nem o centro e nem a periferia*, o então chefe militar do Exército Zapatista de Libertação Nacional, subcomandante insurgente Marcos logo ao início de sua fala diz, se referindo à fala de um outro companheiro, que sua “luta podia ser entendida e explicada como uma luta de geografias e calendários”.<sup>1</sup> E não se trata de falar dessas geografias e calendários como apenas subdivisões pelas quais se organizam terras ou tempos, mas de somar a essas terras e tempos a existência daqueles que ali habitam. Ou seja, geografias<sup>2</sup> são modos de viver junto às terras e calendários são modos de ocupar o tempo. Parece ser também por isso que, ao contar a história de uma menina chamada Dezembro, Marcos nos lembra que ela, “como seu nome indica, nasceu em novembro”.<sup>3</sup>

Ao longo de sua apresentação, mais do que fazer análises do quadro político mexicano, o que se revelava em sua fala eram caminhos que perpassavam cores, sensibilidades, formas de vida e outras diferentes formas de perceber o mundo. Isso sem deixar de lado, durante o texto, um forte posicionamento e a indicação de desejos daquele movimento autônomo insurgente. Parece, em verdade, que é justamente por esse modo não rigidamente direcionado, mas sinuoso, que se deixa atravessar pela ironia, pela memória e por uma dimensão sensível da experiência de luta, que os posicionamentos se constroem com força e eficácia. Sem, contudo, pretenderem tornar-se hegemônicos.

Falar das teorias de cima, como se chamarão os pensamentos com maior adesão aos modos de vida coloniais e do capitalismo, se torna pensar o branco; escutar a diferença é também escutar o amarelo; em embate com as destruições do capitalismo se chama a tocar o verde; falar da terra é também degustar o café; diante do medo, uma história de amor peculiar diz algo sobre cheirar o negro; o lugar da memória atravessa sua fala ao olhar o azul e,

trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida”.

Santos, M.  
O dinheiro e o território.  
*Geographia*,  
Niterói,  
v. 1, n. 1,  
1999, p. 8.

3. Marcos, S. I.  
*Nem o centro e nem a periferia:*  
sobre cores,  
calendários e  
geografias, p. 186.

4. Marcos, S. I.  
*Nem o centro e nem a periferia:*  
sobre cores,  
calendários  
e geografias,  
p. 31.

por fim, se preparando para uma guerra por vir não se deixa de sentir “o vermelho coração que bate em coletivo”.<sup>4</sup> Aqui duas questões se colocam: esse lugar sensível como parte de um engajamento e a ideia de uma luta que passa por modos de vida e relações com o mundo.

O que a primeira questão apontada na fala de Marcos revela é uma atenção da luta indígena zapatista a uma dimensão estética desse engajamento político, o que não se limita a uma preocupação com as comunicações daquela coletividade com o fora, mas que essa preocupação de ordem estética está nos próprios modos de lutar destes sujeitos. São rostos cobertos ao se apresentar, uma organização não centralizada, sua distribuição e sua ocupação no território, os modos de fazer resistir memórias. As histórias que se contam e que se vivem são insurgência, pois não seriam possíveis na vida que se projeta em um mundo capitalista, no seu tempo, com suas demandas e produções. O que se produz aqui, e isso é ao mesmo tempo estético e político, é a vontade de olhar para outro lado, com outra duração, com outras atenções. Olhar para outras cores e viver de outras formas fazem evidentes os limites da vida em um regime neoliberal.

A segunda questão que encontramos permeando o texto é que a luta não se dá apenas nos campos de combate, mas é nas experiências cotidianas que ela adquire sua intensidade e se modula. É na relação dos sujeitos com a terra, com os outros, com o que é humano e também com o que não é que se formam os calendários e as geografias dessas lutas. A luta de guerrilha não está isolada destes, é justamente em função destes modos de ocupar o tempo e o espaço que ela poderia persistir. É muitas vezes contra o avanço do capitalismo que arrasa outros modos de vida que se luta, quando este produz geografias e calendários de cima, ou seja, quando produz modos de vida coloniais.

\* \* \*

5. Marcos, S. I.  
*Nem o centro  
e nem a periferia:*  
sobre cores,  
calendários  
e geografias,  
p. 56.

As grandes transformações não começam acima nem como fatos monumentais e épicos, e sim como movimentos pequenos em sua forma e que aparecem como irrelevantes para o político e analista de cima. A história não se transforma a partir das praças cheias ou multidões indignadas, e sim [...] a partir da consciência organizada de grupos e coletivos que se conhecem e se reconhecem mutuamente, abaixo e à esquerda, e constituem outra política.<sup>5</sup>

Imagens que fazem ressoar essa mesma percepção das transformações estão presentes nos filmes *Ressurgentes: um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014) e *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015). Os dois documentários, de formas distintas, ao serem mobilizados pelas Jornadas de Junho não se focam apenas nas multidões que tomam as ruas nos dias de grandes atos. São os movimentos, grupos, coletivos que giram ao redor e que de alguma forma participam da subjetividade própria daquele acontecimento que tem centralidade, ou melhor, que surgem nesses filmes que tentam escapar às centralidades. Há, nas imagens destes, deslocamentos do olhar para outros tempos e lugares.

No primeiro documentário, seguindo a memória dos movimentos autônomos no Distrito Federal de 2005 a 2013, Junho surge anos antes das mobilizações multitudinárias em um ato menor na rodoviária no centro da capital. A estética e a política de *Ressurgentes* se evidenciam através de imagens e sons no campo de um calendário, que se percorre junto às lutas desses movimentos que já ocupavam as ruas da cidade muito antes de ganharem a atenção que teriam no futuro. Já *Vozerio*, concentrado nos acontecimentos de 2013, realiza uma cartografia de ações estético-políticas por diferentes geografias da cidade do Rio de Janeiro. As lutas não estão só nas ruas do Centro, mas também na Aldeia Maracanã, nas ruas de uma favela, em frente à casa de um governante no Leblon.

Não por acaso, portanto, nos deixamos contaminar por esse modo de pensar as lutas pautado por geografias e calendários ao olhar estes dois filmes. Pois os dois recorrem às imagens como formas de engajamento para atravessar tempos e territórios ocupados por sujeitos em insurgência. O que parece possível por se tratar de um momento em que as imagens são também parte da luta e nela estão implicadas. Assim, esses caminhos que os filmes traçam

em suas montagens seguem os rastros de uma produção de imagens insurgentes realizada junto às ações que ressurgem nas telas.

\* \* \*

Entre ações individuais e coletivas, de forma independente ou organizada, o midiativismo e as filmagens não profissionais se tornaram indissociáveis de grande parte das manifestações. Como dizia Ivana Bentes, olhando para as Jornadas de Junho, houve “um enxameamento de centenas de novas iniciativas de mídia livre em todo o Brasil que disputaram e construíram o sentido das manifestações de forma ativa e inédita, a ponto de não mais se distinguirem da própria força das ruas”.<sup>6</sup> Os filmes, assim, seguem essas imagens-rastro deixadas pela insurgência – rastros como vidros de banco quebrados, pichações nos muros ou ônibus queimados – para atravessar calendários e geografias de lutas que tomaram as ruas de diferentes cidades.

O gesto dos dois documentários, então, é de fazer confluir imagens de lutas diversas, mas que de alguma forma compõem partes de uma ampla resistência aos modos de vida do capitalismo. Diferentes modos de insurgir se conectam na montagem de *Vozerio*, enquanto câmeras diversas percorrem diferentes territórios de um Rio de Janeiro em luta. Em *Ressurgentes*, se cria uma linha pela rememoração dos sujeitos engajados naqueles movimentos em contato com afecção das imagens produzidas em meio à ação direta. Não se trata aqui de encaixar os filmes nessa noção de geografias e calendários, mas de buscar o que essa forma de entender as lutas permite enxergar de novo nesses dois filmes e seus modos de perpassar levantes.

## Um calendário de lutas: *Ressurgentes*

Nos últimos minutos de *Ressurgentes: um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014), um vídeo de 2005 toma a tela. Algumas dezenas de militantes, em sua maioria jovens, caminham por uma via fechada em um ato do Movimento Passe Livre – DF.<sup>7</sup> As imagens são acompanhadas por uma trilha sonora de punk rock. Após estenderem uma bandeira do movimento em viaduto próximo

6. Bentes, I. *Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2015, p. 19.

7. “O MPL é um grupo de pessoas comuns que se juntam há quase uma década para discutir e lutar por outro projeto de transporte para a cidade. Estamos presentes em várias cidades do Brasil e lutamos pela democratização efetiva do acesso ao espaço urbano e seus serviços a partir da “Tarifa Zero!”

*Movimento Passe Livre*. Por uma vida sem catracas. Disponível em: <[www.mpl.org.br](http://www.mpl.org.br)>.

Acesso em: 18 out. 2018.

à rodoviária, os manifestantes descem um barranco correndo. A cena é cortada e vê-se agora uma multidão que desce um barranco em frente ao Congresso Nacional, já em 2013. O procedimento do filme é de conectar esses dois momentos. Há aproximações, mas também diferenças entre as duas imagens.

O gesto se repete nos dois momentos, em 2005 e 2013. Um levante que se encontra com os raros declives da geografia do Planalto. A continuidade nos diz que as Jornadas de Junho não começaram de forma espontânea naquele mês e ano, mas que compõem um processo em continuidade. O gesto se repete com diferença, nas lutas e nas imagens. Essas diferenças também são sensíveis, não apenas na quantidade de pessoas, mas na textura das imagens, nas trilhas sonoras que acompanham cada sequência. Na primeira, a faixa do Movimento Passe Livre tem centralidade, na segunda já não há centralidade.

Como então *Ressurgentes* opera ao atravessar estes calendários da insurgência? De que forma o filme atualiza um calendário de lutas próprio da ação direta e das formas como ressurgem?

Como aponta Amaranta César, *Ressurgentes* se constrói entre “duas dimensões e as temporalidades que nelas estão implicadas – o presente do engajamento e o passado da reconstituição da recente história”.<sup>8</sup> Ou seja, estão implicadas no filme simultaneamente uma história desses movimentos e a potência presente da imagem insurgente. Se, por um lado, há em *Ressurgentes* um gesto de organização levado pelas entrevistas e por certa cronologia, há também escapes nas virtualidades que se atualizam entre as imagens e a montagem do filme.

A montagem, junto às lembranças daqueles que participaram dos movimentos, traça uma linha que é, em parte, de ordem cronológica em que um movimento se segue ao outro como em uma repetição e um gesto de refazer as lutas, um acúmulo de insurgências. Cled, cineasta, capoeirista e um dos militantes que participa do filme, diz, em referência às lutas contra a construção arbitrária do bairro Noroeste em terras indígenas: “é uma luta por um tipo de cidade que a gente quer [...] aqui a gente tá lutando por um outro projeto de cidade, que tem a ver com um outro projeto de mundo”, e a essa

8. César, A. Ocupar, resistir, ressurgir. *Catálogo Forumdoc. bh.2015*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2015, p. 110.

[página ao lado e seguinte]

*Ressurgentes*, frame (detalhe). Fotografia de Leonardo Feliciano.





9. "Movimento Santuário Não Se Move, em favor da Terra Indígena Santuário dos Pajés e contra a ilegal e imoral construção do Setor Noroeste".

*Movimento Santuário não se move.* Santuário não se move.

Disponível em: <santuárionaosemove.wordpress.com>.

Acesso em: 20 jun. 2019.

10. "A Marcha das Vadias é um movimento internacional de mulheres, criado em abril de 2011 na cidade de Toronto, no Canadá, em resposta ao comentário de um policial que disse que, para evitar estupros em uma universidade, as mulheres deveriam parar de se vestir como sluts (vadias, em português). [...] A Marcha das Vadias/DF discute esse tema universal com debates aprofundados sobre a situação específica das mulheres no Distrito Federal".

*Coletivo marcha das vadias DF.*

fala e lembrança seguem imagens de uma multidão de mulheres que tomam as ruas e gritam "o corpo é meu, a cidade é nossa".

Ali os movimentos são outros, e a montagem faz persistir um desejo expresso na fala anterior de outro mundo, outra cidade.

Os movimentos autônomos e a ação direta se fazem presentes nestes oito anos de conflitos nos territórios do Distrito Federal. Eles ressurgem das lutas pelo passe livre, passam pelo movimento Fora Arruda, atuam junto às lutas do Santuário dos Pajés,<sup>9</sup> participam da Marcha das Vadias<sup>10</sup> e com o MPL-DF seguem atuando contra os aumentos na tarifa dos transportes públicos nos atos que precedem as grandes mobilizações de junho de 2013.

Mas, se há entre esses movimentos uma continuidade linear, há também uma outra forma de atravessá-los que se torna possível pela relação sensível com essas imagens recuperadas da ação midiativista, com essas imagens insurgentes. É nesses momentos do filme, mais do que em seu todo, que parece surgir um calendário de lutas que escapa de uma organização causal. Aqui se faz um calendário permanente de lutas, em que um gesto não precede o outro, mas são simultâneos, fazem parte de um mesmo levante. Ao reempregar essas imagens filmadas em meio aos atos de insurgência, o documentário aproxima gestos de luta e os potencializa.

A câmera que filma enquanto escapa de balas de borracha nas manifestações que pediam a saída do então governador do Distrito Federal se conecta pelo gesto com a câmera que escapa dos golpes de cassetete de um policial em meio às lutas do movimento O Santuário Não Se Move. Mulheres marcham contra as opressões de uma sociedade marcada por práticas patriarcais em meio às largas ruas do eixo monumental, mesmo espaço que ocupam em outro momento as lutas contra o aumento das passagens de ônibus. Essas imagens não estão contíguas na montagem, como no caso entre 2005 e 2013, mas seus movimentos ainda duram na memória de quem assiste a eles quando novas ações tomam o espaço do filme.

São lutas e imagens diferentes entre si, o que é evidente nas posições dos corpos, nos gritos, nas pautas que se colocam, mas é também pela mesma dimensão sensível que marca essas diferenças que se torna possível ver seu movimento comum — nas posições dos corpos, nos gritos, nas pautas que se colocam — e traçar um outro calendário de lutas de uma insurgência que não

Sobre a marcha das vadias DF.

Disponível em: <marcha-dasvadiasdf.wordpress.com/sobre>.

Acesso em: 15 jun. 2019.

11. Deleuze, G. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 9.

cessa e que é permanente. Nesses breves momentos, em que o gesto de luta extrapola as pautas do momento, a conexão entre as imagens se dá em uma montagem em que as imagens se afetam umas às outras, sem necessariamente participarem de uma ordem linear ou mesmo de acúmulo. Elas entram em outro calendário de resistência no trabalho com as ações diretas — as do filme e as por vir. O calendário de *Ressurgentes* se faz na tensão entre o que é específico de cada local e momento de luta, não se esquece do que é singular; e entre o que é transversal a estas, em que um desejo por outra cidade permite conectar essas singularidades.

## Uma geografia de ações: *Vozerio*

Quando se fala aqui em calendários, não se trata de divisões e segmentações de espaços de tempo limitados, mas de modos de vida e existência que atravessam esse tempo em movimento. As lutas certamente são modos de estar nesse movimento. Como diz Deleuze, a partir de Bergson, “o espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão”.<sup>11</sup> As jornadas de luta nos interessam enquanto movimento e não como um mês recortado entre as datas organizadas por uma lógica de cima. Ao longo desse texto, o calendário em questão é aquele que produz o movimento imanente a que se nomeou pelas datas de um calendário de parede, junho de 2013.

Assim, também quando se fala em geografias, está claro que não é apenas da divisão territorial ou de um campo consolidado da ciência que se fala, mas de modos de vida e existência nesses territórios diversos. Um existir que é dos grupos e sujeitos, mas também da terra, dos cheiros, dos animais, das cicatrizes, das cores e, por que não, das imagens. A luta do documentário se dá, então, pela forma como ele torna sensível modos de viver, resistir e ocupar territórios, mas ainda, e principalmente, pela forma como suas imagens também participam destas geografias.

De maneira aproximada ao que acontece em *Ressurgentes* com o Santuário dos Pajés, no Distrito Federal, a Aldeia Maracanã

12. "O que está na base da história do nosso país, que continua a ser incapaz de acolher seus habitantes originais – sempre recorrendo a práticas desumanas para promover mudanças em formas de vida que essas populações conseguiram manter por muito tempo, mesmo sob o ataque feroz das forças coloniais, que até hoje sobrevivem na mentalidade de muitos brasileiros —, é a ideia de que os índios deveriam estar contribuindo para o sucesso de um projeto de exaustão da natureza"

Krenak, A.  
*Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 41.

13. A Flor do Asfalto foi uma "ocupação contracultural Flor do Asfalto, que existiu entre 2006 e 2011 na cidade do Rio de Janeiro e foi desalojada", como dito na descrição do

surge em *Vozerio* como resistência aos projetos e às grandes obras do capitalismo e suas articulações com o Estado. Se, no primeiro, a luta é contra a construção de um bairro de luxo em terras habitadas por populações indígenas, no segundo o que ameaça aquele lugar são as construções voltadas para a Copa do Mundo de Futebol de 2014, realizada no Brasil. No início do documentário, vemos uma imagem de Afonso Apurinã, que aponta uma câmera para o estádio do Maracanã ainda em obra de reconstrução. Ali parecem estar frente a frente duas distintas máquinas de produção de subjetividade. Um estádio em obra para atender a megaeventos que fazem circular pessoas, desejos e capital e um sujeito habitante de uma aldeia urbana que filma enquanto resiste às tentativas constantes de despejo, mantendo ali outras formas de habitar e também outros desejos. Em trecho, aqui recortado, de sua fala para o filme, ele diz: "O rio que ia para lá, vai vir para cá. Só que ele vai vir com uma força imensa [...]".

O que se torna possível pela presença da aldeia localizada nos limites da Zona Norte com o Centro do Rio de Janeiro, é não apenas uma área demarcada, sendo que esta é essencial e inseparável da luta, mas também uma outra subjetividade e forma de vida.<sup>12</sup> Da mesma forma, o filme irá buscar nas imagens da Ocupação Flor do Asfalto<sup>13</sup> uma insurgência que se dá pelas formas de compartilhar um espaço. Uma câmera levemente trêmula mostra uma fachada onde se veem panos pendurados, plantas, palavras escritas na parede e outros sinais de que alguém mora ali. A imagem seguinte é um detalhe feito com zoom da mesma posição, em que se lê a frase "*Dio\$ esta muerto!!!*". Nas imagens seguintes, em que surgem os espaços dessa ocupação, seus modos de habitar, compartilhar áreas, alimentação, família, diálogo e fazer música, se percebe uma negação tão ou mais intensa ao capitalismo que nos conflitos com as forças de repressão do Estado. Há ali uma outra produção de subjetividade que tenta escapar aos modos de servidão e sujeição capitalistas nos gestos, amizades e compartilhamentos cotidianos. Subjetividade essa que permeia os acontecimentos de 2013, como parece nos dizer de forma sutil a montagem de *Vozerio*.

Mas quando nessas imagens Chapolim, um dos vários personagens do documentário, narra um filme não feito naquela ocupação, falando de suas experiências e pensamentos, enquanto imagens acompanham



vídeo *Ocupação Flor do Asfalto* – Fragmentos de uma Cultura, publicado em 2012 pelo coletivo Anarco Funk. O vídeo é um rastro que atravessa aquele espaço.

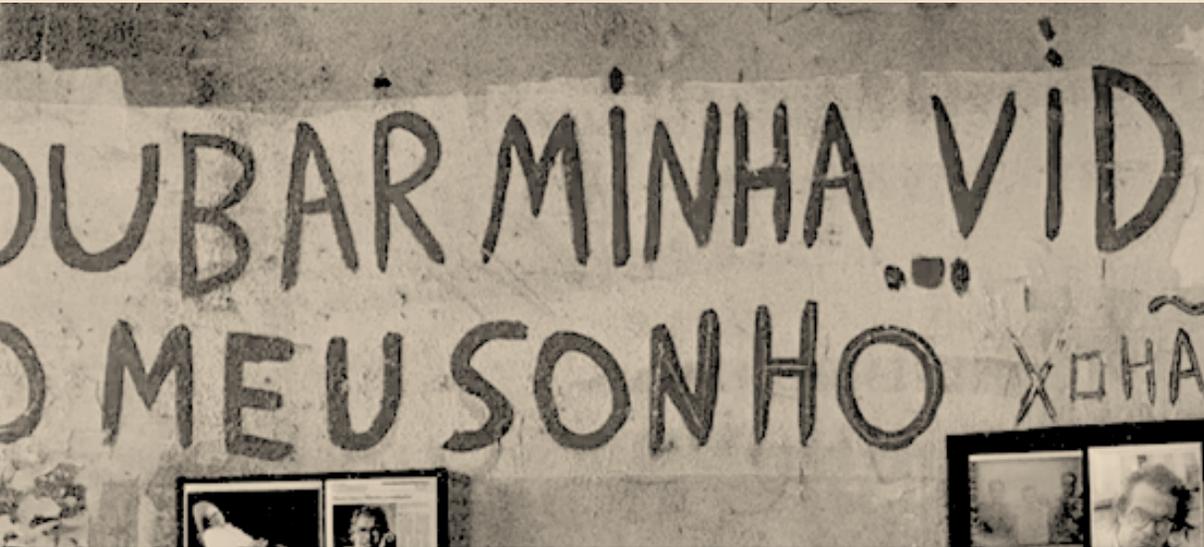
Disponível em: <[youtube.com/watch?v=ajlf\\_EhZrZA](https://www.youtube.com/watch?v=ajlf_EhZrZA)>.

Acesso em: 1 abr. 2019.

14. Oliveira, V. Junho no plural. *Catálogo Forumdoc. bh.* 2016. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016, p. 261-263.

seu corpo circulando ali, não é apenas um registro que se faz, mas uma nova elaboração da memória e do território que segue em movimento. Da mesma forma, quando *Vozerio* realiza uma montagem com essas diversas vozes e imagens produzidas por sujeitos engajados nas lutas que filmam, é possível com essas câmeras elaborar uma forma insurgente de atravessar o território do Rio de Janeiro, não mais como território fixo e preexistente, mas em movimento. O que destacamos é que a experiência do documentário permite criar uma geografia própria do contato entre as câmeras e as lutas.

As primeiras imagens de *Vozerio* são de um ônibus, um carro e outros restos pegando fogo e de bombeiros que tentam conter as chamas. Em seguida, a câmera percorre essa rua por onde se espalham objetos em chamas. E como nos lembra o pesquisador Vinícius Andrade de Oliveira,<sup>14</sup> ao mesmo tempo uma montagem de gritos passa pelas lutas da Aldeia Maracanã, pelo Ocupa Cabral, gritos que perguntam “Cadê o Amarildo?”, contra a violência policial, gritos que chamam para a luta contra o aumento da tarifa do transporte público. Não necessariamente aquelas imagens pertencem a alguma destas lutas que tomaram as ruas da capital fluminense, mas, enquanto a câmera percorre estes restos, os gritos das lutas diversas não deixam de ecoar pela cidade filmada.



*Vozerio, frame (detalhe).*

Com isso, e na continuidade do documentário, não se colocam em igualdade ou unidade essas diferentes vozes, mas ele faz atravessar um caminho que passa por esses diferentes territórios da cidade do Rio de Janeiro que se levantam mais uma vez contra diversas opressões. O que parece se criar é uma confluência de diferentes revoltas produzidas naquele acontecimento. Os diferentes gritos somados aumentam a força das vibrações nesse território. Um vozerio que não se deixa apaziguar.

## **Olhar o movimento**

Geografias são inseparáveis dos calendários, nos quais se movimentam e também são movimentadas. E, da mesma forma, os calendários também navegam por geografias que, por sua vez, navegam nestes. São estas geografias, assim, cortes não fixos da vida. Tal como os calendários, elas seguem em constante fazimento e desfazimento, e talvez seja parte das lutas retomar, para as populações que insurgem, sua parte nesses processos. Recriar sua atuação nos tempos e territórios, nesse refazer dos modos de existir.

Lutar não se trata de retornar a um território original — que não há — mas de atuar na criação desses calendários e geografias.

Em sua fala, Marcos diz:<sup>15</sup>

15. Marcos, S. I.  
*Nem o centro  
e nem a periferia:*  
sobre cores,  
calendários  
e geografias,  
p. 172-173.

Tem se visto algumas dessas fotos tiradas do mundo a partir do espaço. A Terra se olha, efetivamente, azul, mas bem poderia ser uma laranja.

Às vezes, nas madrugadas que me encontram perambulando sem repouso possível, me pego trepado em uma espiral de fumaça e, lá de muito alto, nos olho.

Creiam-me que o que se consegue ver é tão belo que dói olhar.

Não digo que seja perfeito, nem acabado, nem que careça de vãos, irregularidades, feridas por fechar, injustiças por remediar, espaços por liberar.

Mas é algo que se move.

Como se todo o mal que somos e carregamos, se mesclasse com o bom que podemos ser e o mundo inteiro redesenhasse sua geografia e seu tempo se refizesse com outro calendário.

Vá, como se outro mundo fosse possível.

Perceber a geografia nos dá a possibilidade de lutar através dela. Olhar o azul torna-se também olhar o movimento. Esse modo



de olhar que não se imobiliza, mas que produz a possibilidade ativa de criar uma outra relação sensível com o que se olha. O que se vê são vãos, espaços, feridas, e dessa posição também se sente a intensidade produzida pela geografia que se observa. Uma intensidade que dói olhar.

Apostamos aqui que este olhar pode ser o olhar do documentário. Atento às feridas, mas em movimento. Não uma repetição do mundo, mas um gesto de remontar em contato com a terra e intensidades. Os filmes permitem elaborar uma geografia das imagens que visa a redesenhar os territórios em luta, acreditando, portanto, na eficácia e na possibilidade de um outro mundo. Esse redesenhar, porém, não é então uma ação arbitrária ou autoral, mas uma ação coletiva que segue as fendas abertas pelas lutas que filma e que foram antes filmadas. *Ressurgentes* e *Vozerio* se valem dessas câmeras insurgentes, midiativistas, amadoras, engajadas e com elas fazem outras trajetórias, e ainda muitas outras poderiam ser feitas. Instalados numa geografia em revolta do Rio de Janeiro e em um calendário insurgente do Distrito Federal, vê-se um outro junho, nem futuro e nem passado, mas imanente como as lutas.



*Vozerio*, frame (detalhe).

# Sobre os autores

**Aline Portugal** é doutoranda em Comunicação e Cultura na UFRJ e mestre em Comunicação pela UFF. Sócia da Mirada Filmes, dirigiu o documentário *Aracati* (2015) e atua como roteirista e consultora de roteiro para cinema e televisão. Foi coordenadora do curso de Formação Livre em Roteiro da Academia Internacional de Cinema e professora de roteiro na Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

**Anderson Moreira** é doutorando em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF (PPGCine/UFF), onde estuda apropriações da cultura pop feitas pelo audiovisual brasileiro, pensando principalmente nas potencialidades políticas dessas operações. É formado em Cinema pela mesma instituição e é mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo IPHAN. Também estuda as relações entre cinema e direitos culturais.

**Cezar Migliorin** é professor de cinema na UFF e psicanalista. Escreveu *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá* (2015) e *Cinema de Brincar* (2019), com Isaac Pipano, entre outros. Foi presidente da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Atualmente desenvolve pesquisa sobre a prática do cinema e experimentações subjetivas em interface com a clínica. Coordena, com Douglas Resende, o Laboratório Kumã de pesquisa e experimentação em imagem e som.

**Eduardo Brandão Pinto** é doutorando em Comunicação e Cultura na UFRJ, mestre em Artes da Cena pela mesma instituição e graduado em Cinema pela UFF. Atuou no projeto educacional "Inventar com a Diferença", entre 2014 e 2018. Como cineasta, realizou alguns curtas, entre eles *Vazio do lado de fora* (2017).

**Érico Araújo Lima** integra a equipe de pesquisa do LEEA-UFC e já fez parte do Laboratório Kumã-UFF, durante o Doutorado em Comunicação pela UFF, realizado em regime de cotutela com a Paris 3. Foi professor substituto no ICA-UFC, com cursos ofertados no setor de escrita. Ministra cursos livres de formação em artes e audiovisual, tem textos publicados em catálogos e revistas, além de atuar com programação de mostras.

**Felippe Schultz Mussel** é professor do Curso de Estudos de Mídia da PUC-Rio. Mestre em Comunicação Social e Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes, ambos na UFF. Dirigiu o documentário longa-metragem *Em busca de um lugar comum* (2012). Atua como diretor de som em cinema, tendo trabalhado em mais de 30 filmes brasileiros pelos quais já recebeu premiações no Festival Int. de Cinema do Rio, no Festival de Brasília e no Janela Int. de Cinema do Recife.

**Isaac Pipano** atua no campo do ensino, pesquisa e experimentação com imagens e sons. Doutor em Comunicação pela UFF, com estágio doutoral na Sorbonne Nouvelle/Paris 3. É professor da UNIFOR e coordena o percurso básico de audiovisual da Escola Porto Iracema das Artes. Em parceria com Cezar Migliorin, escreveu o livro *Cinema de Brincar* (2019) e dirigiu o documentário *Educação* (2017). Prepara a publicação de sua tese *Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens*.

**Jo Serfaty** é diretora e roteirista. Mestre em Cinema pela UFF, onde pesquisou sobre cinema brasileiro contemporâneo. Em 2019, estreou seu primeiro longa-metragem *Um Filme de Verão*, que participou de mais de trinta importantes festivais nacionais e internacionais. Em 2020, recebeu o prêmio de Melhor Filme no Alternativa Festival de Cine Independiente de Barcelona e Transcinema, Peru. Em 2021, passou a integrar a Comissão de Seleção do Documentary Fund Winter Cycle de Sundance. Atualmente, desenvolve seu próximo projeto de longa, "Borda do mundo", selecionado para o 'Brlab'. Também atua como professora e tutora de projetos para DocMontevideo, AIC e DOC SP.

**Pedro Drumond** é doutorando em Comunicação pela UFF na área de Estéticas e Tecnologias da Comunicação, desenvolvendo tese que investiga as formas e razões para a presença constante de estéticas e retóricas do erro e da pane tecnológica na paisagem midiática contemporânea. Mestre em Comunicação na linha de Estudos do Cinema e do Audiovisual pela mesma instituição, com dissertação sobre a experiência de incerteza ofertada por certo cinema brasileiro contemporâneo realizado sob as formas liminares de ficção e documentário. Membro do Media\_Müthos: Laboratório de Estudos sobre Intrigas Mediáticas.

**Pedro B. Garcia** é realizador e pesquisador graduado pela UnB, com mestrado em Cinema pela UFF, onde defendeu a dissertação *Rastros da luta: entre o documentário e as insurgências de junho de 2013*. Dirigiu os curtas *Fantasma cidade fantasma* (2016) e *Aulas que matei* (2018). Atua realizando imagens junto a movimentos de luta e em projetos de cinema e educação na rede pública do DF.

**Silvia Boschi** é pesquisadora, com mestrado em Estudos do cinema e do audiovisual pela UFF. Atua na intersecção entre o cinema, a educação e as práticas de cuidado, ministrando oficinas de cinema em escolas e coordenando grupos de sensibilização criativa através das imagens-sons. Atualmente, mora em Toulouse, na França, onde cursa mestrado em educação e práticas de intervenção por uma sociedade inclusiva.



Este livro foi composto com as fontes Georgia e Montserrat  
e impresso em papel Pólen Bold 90g/m<sup>2</sup> pela gráfica  
J. Sholna, no Rio de Janeiro, em março de 2022.



*Fazer cinema fazer cidade* traça um mapa conceitual sobre a relação entre o cinema e a cidade a partir de filmes brasileiros produzidos na última década, momento crucial de transformações urbanas e do país. Mais do que textos sobre filmes que tragam a cidade como tema ou pano de fundo, a proposição é delinear algumas pistas ou operadores metodológicos para pensar de que maneira filmar a cidade é também participar nessa disputa acerca da instauração de formas de vida e modos de habitar os espaços urbanos.

ISBN: 978-65-992238-1-5

TCD



9 786599 223815



PPGCINEUFF

