

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

LAÍS SEABRA DOS SANTOS SILVA

**OCUPANDO O RECIFE, DIREITO À CIDADE, O CAIS
ESTELITA E AS IMAGENS URGENTES**



LAÍS SEABRA DOS SANTOS SILVA

**OCUPANDO O RECIFE DIREITO À CIDADE, O CAIS ESTELITA E AS
IMAGENS URGENTES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestra. Linha de Pesquisa: Fronteiras e Produções de Sentido.

Orientada pela Prof^a. Dr^a. Ana Paula Alves Ribeiro e a Prof^a. Dr^a. Diana Bogado.

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586o Silva, Lais Seabra dos Santos
OCUPANDO O RECIFE, DIREITO À CIDADE, O CAIS ESTELITA E AS
IMAGENS URGENTES / Lais Seabra dos Santos Silva. - 2022.
139 p.: il.

Orientador: Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro.
Coorientador: Diana Bogado Corrêa Da Silva.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2022.

1. Direito à Cidade. 2. Ocupação. 3. Imagens. 4. Filmes de
Resistência. 5. Produção intelectual. I. Ribeiro, Ana Paula
Pereira da Gama Alves, orientador. II. Da Silva, Diana Bogado
Corrêa, coorientador. III. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. IV. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

AGRADECIMENTOS

Às orientadoras desta dissertação, Ana Paula Alves Ribeiro, pela sua generosidade, dedicação, zelo e paciência nessa minha longa caminhada acadêmica. E Diana Bogado, pelas trocas, generosidade e contribuições.

À banca examinadora deste trabalho pela disponibilidade, atenção, que desde a banca de qualificação contribuíram para a construção final desse texto.

À turma PPCULT 2020, à coordenação e docentes do PPCULT, pelo acolhimento, carinho e cuidado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Imagem 1: Primeira reunião do Conselho de Direitos Urbanos sobre o Novo Recife.
2. Imagem 2: O Cais José Estelita no início da ocupação.
3. Imagem 3: Tapume cercando o Cais José Estelita.
4. Imagem 4: Panfleto de divulgação das aulas abertas do MOE.
5. Imagem 5: Panfleto de divulgação da festa.
6. Imagem 6: Panfleto de divulgação da programação do MOE.
7. Imagem 7: Panfleto de divulgação da programação do MOE.
8. Imagem 8: Fotograma do discurso de David Harvey.
9. Imagem 9: Imagem da Capa da página do Facebook do Movimento #OcupeEstelita.
10. Imagem 10: Página do Facebook do Movimento #OcupeEstelita.
11. Imagem 11: Conta do Twitter do Movimento #OcupeEstelita.
12. Imagem 12: Conta do Instagram do Movimento #OcupeEstelita.
13. Imagem 13: Fotograma de [projetotorresgemeas].
14. Imagem 14: Fotograma de [projetotorresgemeas].
15. Imagem 15: Fotograma de Recife, Cidade Roubada.
16. Imagem 16: Fotograma de Recife, Cidade Roubada.
17. Imagem 17: Foto publicitária do Projeto Novo Recife.
18. Imagem 18: Fotograma de Recife, Cidade Roubada.
19. Imagem 19: Imagem aérea do bairro Santo Antônio, ao centro o Palácio Campo das Princesas, sede do poder executivo do Governo de Pernambuco.
20. Imagem 20: Imagem aérea do Bairro Santo Antônio, em destaque o Teatro Santa Isabel:
21. Imagem 21: Imagem aérea do Bairro Santo Antônio, realçando o Palácio da Justiça.
22. Imagem 22: Imagem frontal da Igreja Nossa Senhora do Rosário Pretos.
23. Imagem 23: Fotograma de Recife, Cidade Roubada.
24. Imagem 24: Fotograma de Recife, Cidade Roubada.
25. Imagem 25: Fotograma de Autorretrato.
26. Imagem 26: Fotograma de Autorretrato.

- 27.** Imagem 27: Fotograma de Autorretrato
- 28.** Imagem 28: Mapa do Trajeto da Câmara Municipal de Vereadores rumo ao Shopping Rio Mar.
- 29.** Imagem 29: Fotograma de Salve o Estelita com direito a rolezão no Shopping RioMar.
- 30.** Imagem 30: Fotograma da Audiência para aprovação do Projeto Novo Recife na Câmara dos Vereadores de Recife.
- 31.** Imagem 31: Fotograma de Salve o Estelita, com direito a Rolezão no Shopping RioMar.
- 32.** Imagem 32: Fotograma de Salve o Estelita, com direito a Rolezão no Shopping RioMar.
- 33.** Imagem 33: Fotograma de Salve o Estelita, com direito a Rolezão no Shopping RioMar.
- 34.** Imagem 34: Fotograma de Vida Estelita.
- 35.** Imagem 35: Fotograma de Vida Estelita.
- 36.** Imagem 36: Fotograma de Vida Estelita.
- 37.** Imagem 37: Fotograma de Vida Estelita.
- 38.** Imagem 38: Fotograma de Vida Estelita.
- 39.** Imagem 39: Fotograma de Vida Estelita.
- 40.** Imagem 40: Fotograma de Vida Estelita.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

1. ANTT - Agência Nacional de Transportes Terrestres.
2. BAEC - Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho.
3. CDU - Conselho de Desenvolvimento Urbano.
4. CNR - Consórcio Novo Recife.
5. DNIT - Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes.
6. FEBF - Faculdade de Educação da Baixada Fluminense.
7. FUNDARPE - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.
8. GDU - Grupo de Direitos Urbanos.
9. ICMS - Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços.
10. IDH - Índice de Desenvolvimento Urbano.
11. IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
12. MOE - Movimento #OcupeEstelita.
13. MPF - Ministério Público Federal.
14. MPL - Movimento Passe Livre.
15. MST - Movimento dos Trabalhadores Sem Terra.
16. NUVISU - Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas.
17. ONU - Organização das Nações Unidas.
18. PNAD - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios.
19. PIB - Produto Interno Bruto.
20. PPP - Parceria Público-Privada.
21. PT - Partido dos Trabalhadores.
22. PSB - Partido Socialista Brasileiro.
23. TCE - Tribunal de Contas do Estado.
24. TJPE - Tribunal de Justiça de Pernambuco.
25. UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
26. UFF - Universidade Federal Fluminense.
27. UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

RESUMO:

O presente trabalho de conclusão de curso procura discutir o direito à cidade a partir da resistência e de atos de ocupação do espaço público, produções cinematográficas, atividades culturais e políticas realizadas pelo Movimento Ocupe Estelita durante ocupação da região do Cais Estelita. A capital pernambucana, conhecida por ser uma das cidades com maior desigualdade social do país, nos últimos anos desponta a produção de espaço relacionada às inovações e aos projetos urbanos que reproduzem circuitos espaciais de exclusão. Em dezembro de 2013, a Prefeitura do Recife aprovou o Projeto Novo Recife, empreendimento imobiliário que visa à reestruturação urbana do centro histórico da cidade com a construção de 12 torres ao longo do Cais José Estelita. Na mesma ocasião do anúncio do projeto, definiu-se o consórcio que seria o responsável pela realização da obra, contemplando as maiores construtoras do Recife. Além de ser um projeto que revela-se segregador ao desconsiderar a opinião pública para contemplar o interesse comum do mercado imobiliário e de uma minoria de classe média alta, o projeto é alvo de diversas ações judiciais que questionam a sua legalidade, desde a sua concepção. Estas ações geraram a posterior ocupação do Cais Estelita e a emergência de filmes que atuassem contra a instalação das torres, a especulação imobiliária e os processos de gentrificação. Neste sentido, é por meio destes filmes que analisamos estes processos.

PALAVRAS CHAVES: Geografia, Filmes, Recife, Projeto Novo Recife, Direito à Cidade, Movimentos Sociais.

ABSTRACT

This present work of course conclusion looks forward to discussing the right to the city, or “direito à cidade” from the resistance and the public areas occupation actions, as well as filming productions, cultural and political activities carried out by “Ocupe Estelita Movement” during the occupation of the “Estelita Pier area.” The capital of Pernambuco, known as being one of the cities with the most social differences in the country, grows with a high demand of local productions related to innovative urban projects which reproduce exclusion and prejudice circuits in the past few years. In 2013, Recife’s town hall approved a project called “Novo Recife”, which covers the urban reconstruction of the historical city centre by building 12 towers along “José Estelita Pier.” At the same time they were announcing the project, the consortium that would be responsible for the construction, contemplating the biggest construction companies in Recife. Despite the fact it is a segregated project by not taking into consideration the public opinion in order to benefit the common interest of the real state market and of a minority middle class part of society, the project is a target to several legal suits that question its legitimacy since its conception. These lawsuits caused a delayed occupation of the Estelita Pier and the coming up of films which could act against the installation of the towers, the real state speculation and the gentrification projects. In this way, it’s by this film that I have been analysing the already mentioned processes.

KEYWORDS: Geography, Films, Recife, Projeto Novo Recife, Right to the City , Social Movement

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
A PRODUÇÃO DO ESPAÇO E O DIREITO À CIDADE.....	18
1.1 Direito à Cidade.....	21
1.2 Levantes.....	26
1.3 Cartografando o método.....	33
OCUPANDO O ESTELITA, CORPOS EM ALIANÇA.....	38
2.1 O Grupo de Direitos Urbanos.....	38
2.2 #OcupeEstelita.....	42
2.3 O Coletivo Anarco-Festivo - Ocupe Estelita e a rebelião do vivido.....	44
OCUPANDO O ESTELITA E O CINEMA URGENTE.....	53
3.1 O Cinema Clássico.....	53
3.2 Cinema Engajado - A Emergência do Cinema Soviético.....	56
3.3 Brigada Audiovisual Estelita.....	57
3.4 Filmografia da produzida/organizada pelo Movimento #Ocupe Estelita.....	63
AS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS URGENTES.....	72
4.1 “Recife, cidade roubada” - Projeto Novo Recife.....	72
4.2 Autorretrato - Como filmar o Inimigo.....	101
4.3 Salve o Estelita com direito a rolezão no Shopping RioMar - Performatividade dos Corpos em Assembleia.....	107
4.4 Vida Estelita - A Partilha do Sensível.....	120
CONCLUSÃO.....	131
REFERENCIAL TEÓRICO.....	133
ANEXO 1.....	137

INTRODUÇÃO

Em 2019 conheci o Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidade da UFF pela internet. Considerei que PPCult poderia ser o lugar onde eu poderia dar continuidade a minha pesquisa iniciada na graduação, devido a ênfase do programa em estudos interdisciplinares, voltado para pesquisas em volta da cultura, espacialidades e territorialidade.

Graduei-me em Geografia, em um dos campus periféricos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, a Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, em Duque de Caxias. Sou moradora de São João de Meriti, vizinha de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro. Espacializar de onde eu falo me ajuda a explicar a minha relação com o meu objeto de pesquisa.

Há décadas na Baixada Fluminense resiste uma cena consolidada de coletivos cineclubistas¹. Para além de exibir, debater e produzir filmes, esses cineclubes são reconhecidos pelas suas potencialidades educativas, pelas suas dimensões de resistência e luta, por promover a ocupação do espaço urbano, e pela produção de subjetividades dos sujeitos periféricos envolvidos nas ações cineclubistas.

Durante toda a minha graduação estive envolvida neste circuito de cineclubes da região, que funcionava mediante a um cenário colaborativo e comunitário dos sujeitos envolvidos. Isto é, os coletivos cineclubistas da Baixada Fluminense aproximavam-se da ideia que Cezar Migliorin (2012) busca desenvolver ao ampliar a definição do termo “coletivo”, aproximando-o da noção de redes, tendo em vista que o coletivo também não é, necessariamente, algo fechado. Ou seja, assim como as redes, permite mutações, se constituindo como algo mais flexível. Migliorin sugere que “um coletivo é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações.”(MIGLIORIN, 2012, p.308).

Portanto, os coletivos de cineclubes não eram fechados em sua unidade, muito pelo contrário, eram conectados em uma rede de colaboração, na qual eu

¹ Buraco do Getúlio em Nova Iguaçu, Mate com Angu em Duque de Caxias, Cinema de Guerrilha em São João de Meriti.

estava envolvida, e onde os sujeitos construíam relações para criar, apoiar, prestigiar e produzir coletivamente os cineclubes da região.

Neste cenário, enquanto colaboradora cineclubista e estudante de Geografia, recebi o convite para compor o Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas, da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, como bolsista CNPQ de iniciação científica, para colaborar com o desenvolvimento, sob a orientação da professora e coordenadora do núcleo Liliane Leroux, de uma pesquisa etnográfica nos cineclubes da região e também dos produtos audiovisuais do núcleo de estudo.

Portanto, o interesse no objeto de pesquisa surgiu fruto de uma correlação da minha experiência como aluna do curso de licenciatura em Geografia e como pesquisadora do Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas. Ambas as vivências despertaram o interesse pelo estudo da cidade, e, sobretudo, o Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas, o interesse pelo audiovisual produzido na cidade de Recife.

Em Pernambuco, a partir dos anos 2000, surge um movimento de produção cinematográfica chamado de Novo Cinema Pernambucano. Esse movimento pode ser considerado resultado da aplicação de recursos federais do Fundo Setorial (sistema da articulação da Lei de Incentivos Fiscais ao Audiovisual brasileiro, criado em 1994, aos editais de capacitação de recursos do Ancine, a Agência Nacional do Cinema²), pelas políticas públicas estaduais de incentivo à produção fílmica, e principalmente, pela resistência, mobilização coletiva e independente de uma rede de produtores e cineastas locais.

Em 2002 foi criado o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, o Funcultura, principal recurso de investimento da área do Estado. O fundo recebe recursos da arrecadação do ICMS³ e, por meio de editais de seleção pública, contempla e financia diretamente projetos artísticos e culturais. Com a aprovação de leis que tornaram o audiovisual uma política de Estado, viabilizou-se uma série de mecanismos de financiamento de obras cinematográficas que permitiram a ampliação da produção cinematográfica estadual.

No entanto, devemos nos atentar que esses mecanismos de fomento perpassam por processos complexos e exaustivos de burocracia, que excluem

² Versão para o cinema e audiovisual do que seria a Lei Rouanet para as demais artes.

³ ICMS é a sigla que identifica o Imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação.

diversos sujeitos e minorias do acesso ao financiamento⁴. Podemos constatar, a partir da análise dos sujeitos envolvidos, que o espaço de produção cinematográfica pernambucana é hegemonicamente constituído por homens brancos, héteros, cis, de classe média, em decorrência da formação do nosso do processo histórico marcado por uma sociedade patriarcal, machista e hierarquizada no qual estamos inseridos.

No entanto, é inegável reconhecer o êxito dessas políticas públicas de fomento ao audiovisual para o aumentar a produção cinematográfica, consolidar a trajetória de diretores estreantes e despontar a capital de Pernambuco como uma das principais produtoras de audiovisual do país. Diretores, roteiristas, autores ganharam espaço, reconhecimento nacional e internacional, com obras premiadas como “*O Som ao Redor*” (2012) de “Kleber Mendonça Filho”; “*Tatuagem*” (2013) de Hilton Lacerda e “*Boi Neon*” (2015) de Gabriel Mascaro.

Entre os diretores citados, exemplos como Gabriel Mascaro com o documentário “*Um Lugar ao Sol*” (2009); Marcelo Pedrosa com o também documentário “*Pacific*” (2009); Kléber Mendonça Filho com sua longa-metragem de ficção/drama “*O Som ao Redor*” (2012). chamaram a minha atenção por inserirem a reflexão das questões sociais e urbanas em suas produções⁵.

Tanto os documentários de Mascaro e Pedrosa, quanto a obra de ficção de Kléber Mendonça Filho, ganharam notoriedade por ilustrarem as fraturas sociais causadas por um desenvolvimento desigual estruturado, que vigora no Brasil desde o início da formação do nosso território e é mantido e intensificado à medida em que notamos a consolidação do neoliberalismo. Portanto, essas obras foram responsáveis por lançar luz para uma nova geração.

Em paralelo a construção de suas obras de cinema autoral, Pedrosa e Kléber Mendonça Filho, reuniram-se à uma rede de cineastas engajados, contribuíram ativamente para produção do filmes do Movimento #OcupeEstelita. A crença no audiovisual como dispositivo e instrumento de mobilização social a partir de um cinema ressurge de maneira intensa nos movimentos militantes contemporâneos, como é o caso do #OcupeEstelita.

⁴ Devido a constantes lutas por parte da organização de movimentos sociais e negros, em 2017, uma série de alterações nas regras dos editais do Funcultura Audiovisual, foi responsável por incluir ações afirmativas como cotas para mulheres, negros, indígenas e pessoas com deficiência.

⁵ Ver também: Recife MD e Desgoverno, da produtora Vurto; Diário do Coque de Maria Pessoa; Menino Aranha obra da Mariana Lacerda; Enjaulados e Recife Frio de Kléber Mendonça Filho; Praça Walt Disney de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira; Velho Recife Novo da produtora ContraVento.

Iniciei a pesquisa sobre a produção audiovisual do Movimento #OcupeEstelita como trabalho de conclusão de curso de Geografia, no entanto, uma pesquisa orientada a atender às diretrizes curriculares para conclusão do curso, ao meu ver, limitou o andamento da pesquisa. Por isso surgiu a ideia de ingressar no Mestrado e construir uma dissertação que aprofundasse as questões que não foram tão bem exploradas durante a elaboração do trabalho de conclusão de curso de Geografia.

A ideia aqui, é discutir como o Movimento #OcupeEstelita reivindica o Direito à Cidade a partir da práxis urbana e atos de ocupação do espaço público, produzindo obras cinematográficas de urgência como estratégias para fomentar a sua causa.

Inicialmente o objetivo era conhecer espaços, sujeitos atuantes no Movimento #OcupeEstelita e reconhecer onde o Direito à Cidade estava inserido na causa das produções audiovisuais do movimento, correlacionando a subjetividade individual de cada sujeito.

Devido às incertezas relacionadas a pandemia do COVID-19, ficou inviável realizar a pesquisa de campo presencialmente, por isso, optei pelo uso da etnografia virtual. As incertezas vivenciadas durante a Pandemia do COVID-19, também geraram questionamentos sobre a atual relevância do objeto da minha pesquisa. Questionamentos em volta do quanto meu trabalho ainda se fazia necessário visto que passou quase uma década da divulgação da criação do que viria a ser o Projeto Novo Recife, do nascimento do movimento #OcupeEstelita, do surgimento das produções cinematográficas feitas pela Brigada de Audiovisual do #OcupeEstelita, e parte das obras do Projeto Novo Recife já tinham sido iniciadas, portanto, haveria relevância em seguir com esse objeto de pesquisa quase dez anos depois, e com tantas outras pesquisas já publicadas sobre o assunto nos últimos anos?

Segui preocupada e atenta às notícias, aos números, às especulações e às expectativas relacionadas ao fim da pandemia.

Em junho de 2020, dividindo espaço midiático com as notícias sobre o Covid-19, a imprensa nacional noticia a morte do menino Miguel Otávio de Santana, criança afro-brasileira, periférica, de 5 anos, que morreu ao cair do 9º andar do condomínio Pier José Maurício de Nassau, prédio de luxo conhecido por ser uma das “Torres Gêmeas” do Bairro de São José, região portuária em Recife.

A queda ocorreu quando Miguel Otávio estava sob os cuidados de Sari Corte-Real, na época, primeira-dama do município de Tamandaré⁶, moradora de uma das cobertura do Pier José Maurício Nassau e patroa de Mirtes Santana, mãe de Miguel. A patroa de Mirtes foi detida pela Polícia Civil de Pernambuco como suspeita de homicídio culposo, quando não há a intenção da morte, mas há culpa por imprudência ou negligência. A análise das imagens das câmeras de segurança do edifício apontam que Sari deixou Miguel Otávio desacompanhado, sozinho no elevador do prédio, o que resultou em sua queda. Imediatamente após a prisão, depois de pagar uma fiança de R\$ 20 mil, Sari obteve o direito à liberdade provisória, para aguardar o julgamento em liberdade.

No dia 31 de Maio de 2022, a 1ª Vara da Infância e Adolescência de Recife finalmente condenou Sari Corte-Real a 8 anos e 6 meses de prisão, em regime fechado, por abandono de incapaz que resultou na morte de Miguel Otávio de Santana. A divulgação da sentença ocorreu 3 dias antes do caso completar 2 anos.

O Caso Miguel, como ficou conhecido pela mídia, ocorreu em 02 de Junho de 2020, período em que todo o mundo atravessava a pandemia do Covid-19. Nesse período, o país contabilizava cerca 1.400.000 casos confirmados e uma média diária nacional de cerca de 1,200 óbitos, segundo dados oficiais. Era o pico, um dos momentos de maior gravidade da pandemia em nosso país. Nesse momento especialistas recomendam que restrições mais rígidas do que as adotadas pelo governo deveriam ser tomadas.

O governo brasileiro, seguindo a sua linha de política de austeridade econômica de proteção ao mercado, desde o início das primeiras divulgações de informações de protocolos sanitários para a contenção da disseminação do Covid-1, fornecidas pelos órgãos internacionais de saúde (OMS) e profissionais especializados, desconsiderou a gravidade da pandemia, a necessidade do *lockdown* (isolamento social) e assistiu o aumento dos índices progressivos de infecção, juntos a um crescente número de óbitos.

Só depois de ceder às pressões de autoridades e órgãos internacionais, aderiu às medidas para conter o avanço da pandemia. Portanto, tardiamente e a contragosto, o Governo Federal, sob o decreto do Presidente Jair Bolsonaro, seguindo parte dos protocolos que já estavam sendo implementados por alguns dos

⁶ Município do litoral sul de Pernambuco.

Governos Estaduais, determinou a urgência do isolamento social em todo o território nacional.

De acordo com o decreto oficial estabelecido pelo Governo Federal, apenas os serviços⁷ que eram considerados essenciais ao atendimento da população se manteriam presencialmente e não seriam temporariamente paralisados, ou realizados de forma remota. Logo, os profissionais responsáveis por exercer o que era considerado serviço essencial, estariam mais expostos ao risco de contaminação.

A população identificada como mais vulnerável à contaminação pelo vírus, variou principalmente de acordo com a ocupação exercida, classe social, raça e gênero, portanto, os efeitos causados pela crise sanitária atingiram em escalas de intensidade distintas a sociedade.

Tomando como a análise o “Caso Miguel”, sua mãe, mulher negra, residente de um bairro periférico, mãe solo, em razão de exercer a função de empregada doméstica e ter um vínculo empregatício de prestação de serviços com uma família de classe média alta de Recife, não teve a opção de aderir ao isolamento social e cumprir seu trabalho de forma remota.

Partindo desse princípio, poderíamos apontar que estão evidentes as questões de vulnerabilidade social (WENHAM; SMITH; MORGAN, 2020) relacionadas às relações de poder estruturais que acentuam as divisões sociais em diversos eixos, portanto, envolvem as interseccionalidades das categorias de classe, gênero e raça (COLLINGS; BILGE, 2021).

Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge em “A interseccionalidade”, livro publicado em 2021, revisitam o termo interccionalidade cunhado por Collings em suas obras anteriores. As autoras definem de uma forma prática o principal entendimento de interseccionalidades:

“A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionais e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (COLLINGS, 2021, p. 25)

⁷ Os serviços que foram considerados essenciais estão contidos no site da Casa Civil do Governo Federal, no link:

<https://www.gov.br/casacivil/pt-br/assuntos/noticias/2020/abril/enfrentamento-ao-coronavirus-os-servicos-essenciais-que-nao-podem-parar-durante-a-pandemia>. Acesso em 31/05/2022.

Destaco aqui a importância analítica e sensível da interseccionalidade para apurar que a partir da sobreposição, e não exclusão, das categorias de gênero, classe e raça (entre outras), durante a pandemia, a sociedade brasileira esteve organizada em um domínio estrutural de poder (COLLINGS, 2021) fundamentado pelas instituições sociais, econômicas e políticas que permitiu que apenas uma parcela da população seguisse com os protocolos sanitários estabelecidos pelo governo, acentuando ainda mais desigualdades sociais.

Analisando o padrão da sociedade patriarcal brasileira, a partir do recorte do eixo de gênero das famílias de classe média/baixa, a dupla jornada de trabalho feminino, isto é, mulheres que acumulam tarefas remuneradas junto aos afazeres domésticos, aumentou durante a pandemia (GÊNERO E NÚMERO; SOF, 2020; MENA, 2020; MELO; THOMÉ, 2020).

Segundo o recorte de gênero, raça e classe, de acordo com dados do IPEA (Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas) no Brasil, até o mês que antecedia a pandemia do COVID-19, cerca de 6,2 milhões de pessoas trabalhavam como empregadas domésticas⁸. Ainda segundo esses dados, mulheres negras compunham 67% dessas trabalhadoras. Davis (2019) defende que o trabalho doméstico no Brasil é, racializado e vinculado ao gênero, portanto, predomina a interseccionalidade de gênero, raça e classe.

Logo, traçando um panorama de comparação, de raça e gênero, enquanto Sari, também mãe, mas mulher branca residente em um bairro de classe alta, pode optar por seguir em isolamento, no entanto, sua funcionária continuou exercendo suas atividades presencialmente. Análises interseccionais mostram como a estrutura de desigualdade, nesse contexto, é também racializada.

No Brasil, as estruturas sociais são sobretudo demarcadas por um desenvolvimento urbano da vida. Sob o foco do urbanismo, busca-se mostrar como e em que medida a produção da cidade no Brasil tem produzido, desde sempre, um espaço privado, edificado e excludente.

Dito isto, como mencionado anteriormente, Sari é uma moradora de classe média alta de uma das coberturas das “Torres Gêmeas”, o mais recente projeto urbanístico construído destinado ao público de classe alta de Recife. O projeto Novo

⁸ Os dados estão no estudo Os Desafios do Passado no Trabalho Doméstico do Século XXI: Reflexões para o Caso Brasileiro a Partir dos Dados da PNAD Contínua.

Recife, que será detalhadamente abordado neste trabalho, foi idealizado nos mesmos moldes das “Torres Gêmeas”, dentro da perspectiva de uma cidade entendida como mercadoria que valoriza-se segundo as dinâmicas urbanas/espaciais e financeiras, em benefício da classe dominante.

Por isso, colocar a cidade no centro das questões relativas à acumulação de capital e às lutas de classes, refletindo como os espaços podem sediar práticas de resistências e como os sujeitos podem organizar-se para produzir uma cidade mais igualitária se faz extremamente necessário.

As seguintes indagações apresentaram-se a partir das questões abordadas: *“Quem define a produção da cidade?” “Como lutar e reivindicar o uso do espaço público?” “Como articulam-se os movimentos a favor de debater a produção da cidade?” “Como os filmes de urgência ajudam como ferramenta de pesquisa, denúncia e suporte para abordar o Direito à Cidade?” “Quando e como insurgem os movimentos de ocupação?”*

O objetivo principal, portanto, é compreender se é possível, a partir do Cinema de Urgência, abordar a temática do Direito à Cidade a fim de pensar uma cidade comum a todos. Dessa forma, os objetivos específicos foram divididos em:

- 1- Aplicar a pesquisa como sugestão de pensar no cinema como dispositivo para abordar o Direito à Cidade.
- 2- Contribuir para a construção de um pensamento crítico em relação às questões urbanas e sociais, utilizando a análise da produção cinematográfica do #MOE a fim de criar um debate sobre formas de luta, resistência e produção da cidade.
- 3 - Cartografar as produções cinematográficas produtos do #MOE.
- 4 – Verificar como o audiovisual permite uma construção estético-narrativa da biopolítica, ou mesmo pode resultar na produção da biopotência da multidão.
- 5 - Disputar a narrativa contra-hegemônica e contribuir para a construção de uma “memória coletiva” do #MOE.

Inicialmente, durante a concepção do projeto, a metodologia iria dividir-se em quatro momentos distintos mas flexíveis. O primeiro momento, seria voltado para o levantamento bibliográfico para a compreensão dos conceitos concernentes ao objeto, nessa fase, ficou estabelecido formar uma compreensão mais ampla do conceito de cinema de urgência e suas implicações ao campo, compreendendo-os em contextos históricos, sociais e filosóficos distintos, observando todas as abrangências possíveis da sua utilização.

No segundo momento, a ideia seria focar na pesquisa qualitativa, no levantamento de dados sobre os grupos que produzem cinema de urgência, e em compreender e interpretar determinados comportamentos, a opinião e as expectativas dos indivíduos. Nessa etapa pretendia-se criar uma base de conhecimentos para depois quantificá-los.

No terceiro momento, estabeleceu-se o contato por meio da pesquisa etnográfica com os sujeitos da pesquisa, que são os envolvidos com as produções, além de, é claro, analisar as produções desenvolvidas pelos grupos sociais pesquisados.

No quarto momento, caberia analisar as pesquisas de recepção à luz de todas as referências teóricas, em busca de compreender como o cinema pode ser utilizado como ferramenta para abordar/questionar/debater o Direito à Cidade.

A PRODUÇÃO DO ESPAÇO E O DIREITO À CIDADE

Para a Geografia, o espaço é compreendido como uma dimensão social, isto é, onde se materializa as relações sociais de uma determinada sociedade, em um determinado momento histórico⁹.

Nesse sentido, nosso argumento se fundamenta na compreensão de que o Direito à Cidade não pode ser separado da concepção de que o espaço é produzido socialmente, e que a análise dessa produção, é capaz de revelar as dinâmicas da reprodução do capitalismo.

De acordo com Carlos (2007), a produção do espaço baseia-se no fato de que todas as relações sociais se materializam concretamente no espaço, por isso podem ser consideradas como relações espaciais. Ou seja, as relações sociais necessitam de um espaço e um tempo específico para acontecerem. Dessa forma, o espaço é visto como condição, meio e produto de todas as realizações humanas. Assim, Carlos afirma que:

“[...] o ato geral de produzir a sociedade - no sentido de permitir sua reprodução enquanto espécie, como atividade que produz a vida em todas as suas dimensões - apresentar-se-ia como ato de produção do espaço, e, ao mesmo tempo, esse espaço é condição e meio de realização das atividades humanas em sua totalidade. Trata-se da reprodução da sociedade definindo-se como processo/movimento em constituição como a da própria sociedade. Sintetizando os argumentos, é possível constatar que as realizações sociais realizam-se como realizações reais e práticas, como realizações espaço-temporais. A produção do espaço, nesse sentido, é anterior ao capitalismo. [...] (CARLOS, 2007, p. 14)

Com a citação acima, Carlos nos diz que a produção do espaço é inseparável à produção da sociedade. No entanto, com a ascensão do modo de produção capitalista neoliberal, a produção do espaço-tempo passa a ser uma condição da reprodução do capital, visto que o capitalismo apropriou-se de tal maneira da vida da sociedade, que suas determinações, parecem constituir o próprio movimento da sociedade. Dessa forma, a reprodução da sociedade é ao mesmo tempo a reprodução do modo de produção capitalista, que conquistou a vida cotidiana, a cidade, o urbano e o espaço da vida.

Dentro desta perspectiva, Harvey traça uma análise na relação intrínseca entre a expansão do capitalismo e o processo de urbanização. Para ele, as cidades nascem como concentração do excedente de produção, isto é, do lucro das classes

⁹ Falaremos detalhadamente sobre o Espaço Urbano no capítulo seguinte.

dominantes, e a urbanização é uma maneira de absorver a mais-valia produzida no processo de produção do capital, em suas palavras:

“Desde que passaram a existir, as cidades surgiram da concentração geográfica e social de um excedente de produção. A urbanização sempre foi, portanto, algum tipo de fenômeno de classe, uma vez que os excedentes são extraídos de algum lugar ou de alguém, enquanto o controle sobre o uso desse lucro acumulado costuma permanecer nas mãos de poucos. [...] O capitalismo fundamenta-se, como nos diz Marx, na eterna busca pela mais valia (lucro). Contudo, para produzir a mais valia, os capitalistas têm de produzir excedentes de produção exigidos pela urbanização. (HARVEY, 2014, p. 30)

Assim sendo, no contexto de uma sociedade capitalista, não existiria cidade sem mais-valia, portanto, sem classes sociais diferentes. Isso significa dizer que o capitalismo está constantemente produzindo a mais-valia necessária para a urbanização, da mesma forma que a urbanização está constantemente absorvendo a mais-valia produzida. Sobre isso, Harvey completa:

“A relação inversa também se aplica. O capitalismo precisa da urbanização para absorver o excedente de produção que nunca deixa de produzir. Dessa maneira, surge uma ligação íntima entre o desenvolvimento do capitalismo e a urbanização. (HARVEY, 2014, p. 30)

Nesse mesmo sentido, Lefebvre nos diz:

“Marx pensava que as forças produtivas estão constantemente em choque com os estreitos limites das relações de produção existentes e do modo de produção capitalista; para ele, a revolução iria fazer explodir esses limites; as crises parciais transformaram-se em crise geral; a classe operária, impaciente espera a sua hora iminente e vai-se entrar no período de transição (LEFEBVRE, 1979, p. 97)

A urbanização capitalista, segundo Harvey, produz uma cidade que polariza a distribuição de riquezas e de poder, acentuando as desigualdades, transformando a forma e a constituição espacial das cidades e aprofundando a segregação. Nessa direção, os apontamentos de Lefebvre concebem que a extensão do capitalismo como modo de produção, tomou o espaço como sua condição de reprodução ao torná-lo mercadoria, na contradição dialética de valor de uso/valor de troca.

Segundo essa análise, o espaço da vida passa a ser objeto de estratégias que o produzem com finalidades determinadas. O uso concreto do espaço passa a ser mediado pela lógica da mercadoria, já que o espaço, pela mediação da propriedade privada da terra, se torna uma mercadoria.

Dessa forma, a produção do espaço enquanto mercadoria, prevê que os acessos ao urbano se efetivem mediante a uma troca comercial, conhecida como

valor de troca, o que naturalmente pressupõe que este acesso seja limitado a uma pequena parcela da população que dispõe de capital para tal, separando a classe social mais baixa dessa dinâmica, tornando-a alienada do processo de produção através da segregação.

Por isso, em seu processo de produção/reprodução, o espaço enquanto mercadoria do modo de produção capitalista, torna-se um dispositivo nas mãos das classes dominantes, que auxiliadas pelas instituições junto ao poder do Estado, tende a determinar as práticas socioespaciais, determinando assim, a reprodução da vida, aprofundando as desigualdades sociais.

É preciso ter clareza, no entanto, de que a lógica da mercadoria não impõe tudo sobre a reprodução da vida. As determinações da lógica da mercadoria condicionam cada vez mais a reprodução da vida, mas esta não se reduz àquela. As contradições evidenciam que a reprodução da vida é também apropriação concreta do espaço, não somente vivência das privações ou das possibilidades contidas por imposição da lógica da mercadoria. Existem subversões à lógica, negações às privações programadas, concebidas nos planos do político-institucional e do econômico. Isto é, o valor de uso, encontra possibilidades de se impor perante o valor de troca porque insurgências no nível da vida despontam cotidianamente nos espaços da privação, no interior do processo de segregação socioespacial.

Além disso, a consciência da privação permite o desenvolvimento sob a forma de lutas pelo espaço, em torno do “Direito à Cidade” a partir de um novo projeto de sociedade. Portanto, é na vida cotidiana, como aponta Lefebvre, que a resistência perante os dispositivos de controle e exclusão resistem. Segundo o autor, o cotidiano contempla “resíduos do vivido”, valores de uso, resistências, astúcias, “práticas sensíveis” e espontaneidade que escapam e se contrapõem ao que é imposto pelo mundo da mercadoria da sociedade capitalista.

Dito isto, podemos entender que o espaço urbano é, sobretudo, um espaço de conflitos, de disputas, de resistências, entre diferentes sujeitos sociais. De um lado, temos a ação de uma elite econômica que amparada pelo suporte Estatal, produz a cidade como mercadoria com a finalidade de reprodução dos seus capitais para o ciclo infinito de acumulação. Do outro lado, temos sujeitos, movimentos sociais, organizações, que confrontam e buscam resistir contra a produção da cidade como mercadoria, lutando pelo acesso e produção da cidade, pelo “Direito à Cidade”.

1.1 Direito à Cidade.

Portanto, pensar na produção do espaço implica, necessariamente, pensar nas relações contraditórias e os interesses divergentes que disputam a produção da cidade.

Deste modo, é necessário compreender as ideias propostas por Lefebvre com base no uso de metodologia e categorias marxistas, onde o autor analisa as condições e os processos do fenômeno urbano europeu num período pós reconstrução urbana europeia demandada pela Segunda Guerra Mundial. Dentre essas análises, surge a teoria sobre “O Direito à Cidade”, formulada como uma crítica ao capitalismo neoliberal, assim como, uma oposição à Ecologia Urbana da Escola de Chicago.

Embora em um contexto muito diferente do atual, a teoria de Lefebvre é de um enorme poder analítico e continua sendo um conceito potente para a compreensão do fenômeno urbano e, logo, de enorme potencial revolucionário para reverter a condição urbana contemporânea. As interpretações do “Direito à Cidade” nos permitem evidenciar que as contradições da sociedade capitalista, ou seja, a socialização da sociedade e a segregação generalizada, se efetivam, sobretudo, no espaço.

Em começo de análise, o direito à cidade é concebido como uma maneira de repensar a utopia do futuro na vida urbana dos habitantes. Para isso, o autor integra vários elementos e aspectos que incluem uma forma de vida cotidiana que satisfaça as necessidades e reprodução da classe trabalhadora que vive na cidade.

Entre esses elementos, Lefebvre (1965)¹⁰ analisa que para que o Direito à Cidade se concretize, deve haver a criação e consolidação de um “habitar” onde o indivíduo realize a reprodução da vida em todas as suas potencialidades. Para elaborar essa análise, o autor elucida a contradição presente entre os conceitos de “habitar” e “habitat”.

Lefebvre mostra que o “habitar” não pode ser imposto por um urbanismo funcional, mecânico, operacional, mas, no entanto, dentro da lógica mercadológica, o “habitar” é transformado num conjunto de técnicas, de otimização do espaço-tempo e controle das ações cotidianas dos sujeitos, tornando-se um objeto econômico. Logo, o “habitar” dentro de uma estrutura econômica neoliberal, é

¹⁰ Inspirado por leituras de Heidegger e de Bachelard.

reduzido, degradado, funcionalizado, restrito à função de o indivíduo alojar-se em algum lugar determinado, o “habitar”.

Nesse sentido, o habitar não se reduz ao âmbito da moradia, mas expande-se ao âmbito da vida urbana na cidade. Portanto, o “habitar”, enquanto resistência é uma forma de reivindicar os usos determinados na cidade, abarcando melhorias na habitação, nas condições de trabalho, na mobilidade urbana, entre outras pautas,

Em nossa pesquisa, percebemos que existem diversas interpretações quanto à definição do “Direito à Cidade”. Ao longo do século XX, vários autores debruçaram-se em reinterpretar e, por vezes, atualizar a teoria de Lefebvre.

Em “Cidades Rebeldes, o Direito à Cidade e a Revolução Urbana”, David Harvey iluminado pela ideia de Henri Lefebvre busca definir o Direito à Cidade como um tipo de direito coletivo reivindicado, principalmente nas últimas décadas, por vários movimentos sociais no mundo. De acordo com o autor:

“O direito à cidade é [...] muito mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos. Além disso, é um direito mais coletivo do que individual, uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização. A liberdade de fazer e refazer a nós mesmos e a nossas cidades, como pretendo argumentar, é um dos nossos direitos humanos mais preciosos, ainda que um dos mais menosprezados” (HARVEY, 2014, p. 28).

Nessa concepção, o “Direito à Cidade” é uma utopia que aponta para um devir, possuindo um caráter revolucionário, aquele pretendido por Lefebvre.

Carlos (2013) evidencia que a produção capitalista no espaço urbano busca impor o uso social da cidade de acordo com a lei do valor de troca, sustentando a segregação da periferia. Para ela, as lutas pelo espaço devem apontar para os limites da propriedade privada, promovida por uma transformação radical promovida por aqueles que vivem a privação do espaço. Por isso, Carlos atribui ao direito à cidade o uso pleno e a realização simultânea do direito à obra e o direito à apropriação, conforme as propostas lefebvrianas. De acordo com as palavras da autora:

“O direito à cidade, portanto, aponta a negação do mundo invertido, aquele das cisões vividas na prática socioespacial, das representações que criam identidades abstrata (na indiferença da constituição da vida como instituição de um modelo de felicidade forjado na posse de bens); da preponderância da instituição e do mercado sobre a vida; do poder repressivo que induz à passividade pelo desaparecimento das particularidades; da redução do espaço cotidiano ao homogêneo, destruidor da espontaneidade e do desejo. Assim, a superação da segregação socioespacial

encontra seu caminho na construção do direito à cidade como projeto social.”
(CARLOS, 2013, p. 109)

Para Maricato (1996) o “Direito à Cidade” parte do princípio do direito à moradia, mas não se reduz a este. Segundo a autora, no Brasil prevalecem dois tipos de espaço urbano, a “cidade legal” e a “cidade ilegal”. O primeiro, destina-se a ser a “cidade formal” “simulacro de algumas imagens-retalhos” de cidades do “Primeiro Mundo” onde estão concentradas as melhores condições de vida e um mercado residencial privado e legal. O segundo, é construído pelos próprios moradores, em regiões mais distantes, muitas delas ambientalmente frágeis, onde concentram-se a força de trabalho barata, segregada e excluída da cidade legal, portanto, de políticas públicas urbanas eficientes. Nas palavras da autora:

“O direito à cidade para todos passa pelo acesso à urbanização como também pelo acesso à condição habitacional legal. Embora a ocupação ilegal da terra urbana seja genérica e crescentemente tolerada, seu reconhecimento legal é raro. É evidente que estamos diante de um conflito generalizado que exigirá alguma resolução institucional à proporção que as relações democráticas se ampliem e com elas a universalização dos direitos como reza a Constituição.” (MARICATO, 1996, p. 70)

No Brasil, o debate sobre o Direito à Cidade ganha corpo nos anos 1980, num contexto de redemocratização, diante de uma demanda de vários outros direitos. Os debates sobre as políticas urbanas envolveram movimentos sociais, pesquisadores, arquitetos, urbanistas, advogados, entre outros.

No entanto, somente 20 anos depois, depois de muita luta popular, ocorreu um avanço institucional da política urbana nacional. Segundo Catalão (2013), Maricato (1996), Rodrigues (2007) e Trindade (2012) nesse período o movimento pela reforma urbana conquistou o “Estatuto da Cidade” sob a lei Federal n. 10.257, criando uma nova base jurídica e institucional para o desenvolvimento urbano. Entre as mudanças mais importantes, priorizou-se a urbanização da “cidade ilegal” que era até então invisível para a administração pública, incluiu-se a participação social nas decisões de planejamento urbano, mas sobretudo, impôs-se limitações ao livre desenvolvimento da propriedade privada no solo. Sobre o Estatuto da Cidade, Trindade diz:

“[...] a efetivação do Estatuto da Cidade e, portanto, do direito à cidade, não implicaria de modo algum em uma ruptura com a lógica capitalista e mercantil de produção da cidade, mas por certo restringiria de forma significativa as possibilidades de ganhos e apropriação da renda fundiária urbana pelos agentes ligados ao mercado imobiliário, o que naturalmente suscita reações negativas destes a toda e qualquer tentativa de efetivação da referida lei, sobretudo no que tange aos

Ana Fani Carlos (2013) compreende que a “Estatuto da Cidade” foi fundamental para o avanço da reforma urbana, no entanto, a partir de sua criação, as lutas e ações em nome do Direito à Cidade ficaram mais limitadas ao campo jurídico, na esfera da criação de um novo direito dentro do conjunto de novos direitos sociais que surgiam ao longo das últimas décadas, portanto, restringida pela ação do Estado para se concretizar.

Por isso, consideramos que a luta pela transformação da vida urbana não pode restringir-se à ideologia do “Estatuto da Cidade”. O Direito à Cidade deve ser entendido como um dos caminhos rumo à revolução urbana, superando os direitos parciais, pois contém em si tanto a realização destes, quanto o devir da produção de uma outra sociedade.

Carlos também chama a atenção para os dois rumos de interpretação que a fundamentação teórica de Lefebvre sugere.

A primeira interpretação de Direito à Cidade, pode ser apropriada e envolta em uma lógica neoliberal, onde o conceito desenvolvido por Lefebvre é reduzido a um saber técnico, sustentado uma política de planejamento urbano de aliança entre o Estado e as classes dominantes. Nessa perspectiva, o Direito à Cidade obstrui a possibilidade de mudanças profundas reformulando o que existe para diminuir conflitos, sem jamais chegar ao seu fim. Ou seja, essa interpretação não sugere o Direito à Cidade enquanto uma revolução urbana nas premissas marxistas, mas o alcance de reformas políticas que viabilizem maiores direitos dentro de uma sociedade capitalista.

A segunda interpretação, envolve o Direito à Cidade como projeto utópico, que possibilite uma mudança radical na sociedade neoliberal que vivemos, possibilitando a construção de um projeto social que oriente as ações urbanísticas em direção a uma outra sociedade urbana.

Seguindo a mesma linha crítica das interpretações de Carlos, Harvey observa que a interpretação da expressão Direito à Cidade está em disputa:

“O Direito à Cidade é um significante vazio repleto de possibilidades imanentes, mas não transcendententes. Isso não significa que seja irrelevante ou politicamente impotente. Tudo depende de quem conferirá ao significante um significado imanente revolucionário, em oposição ao significado reformista.” (HARVEY, 2015, p. 244).

Nesse viés revolucionário, o Direito à Cidade pressupõe viabilizar a expressão do desejo coletivo de construir e reinventar a cidade em oposição à urbanização neoliberal que nos é imposta. Dessa maneira, o conceito aponta para a função social da propriedade e a potência da participação popular. Nas palavras de Harvey: "Reivindicar o Direito à Cidade no sentido que aqui proponho, equivale a reivindicar algum tipo de poder configurador sobre os processos de urbanização, sobre o modo como nossas cidades são feitas e refeitas" (HARVEY, 2014, p. 30).

Com base em tudo o que foi exposto e fundamentado por toda a teoria lefebvriana, Harvey diz:

"O direito à cidade deve ser entendido não como um direito ao que já existe, mas como um direito de reconstruir e recriar a cidade como um corpo político socialista com uma imagem totalmente distinta: que erradique a pobreza e a desigualdade social e cure as feridas da desastrosa degradação ambiental. Para que isso aconteça, a produção das formas destrutivas de urbanização que facilitam a eterna acumulação de capital deve ser interrompida." (HARVEY, 2013, p. 247)

O ensejo coletivo de produzir uma outra cidade, diferente daquela produzida e determinada pelas forças do capital e seus agentes, deve mover os movimentos sociais urbanos e os sujeitos coletivamente engajados para o caminho de uma luta anticapitalista. Harvey define luta anticapitalista segundo o sentido marxista formal, para ele:

"A luta anticapitalista, no sentido marxista formal, é fundamental e apropriadamente interpretada como sendo em relação à abolição da relação de classe entre capital e trabalho na produção que permite a produção e apropriação da mais-valia pelo capital. O objetivo último da luta anticapitalista é a abolição dessa relação de classe e de tudo que a acompanha, pouco importa onde ocorra. Na superfície, esse objetivo revolucionário parece não ter nada a ver com a urbanização em si. Mesmo quando essa luta deva ser vista, como invariavelmente deve, através das perspectivas de raça, etnia, sexualidade e gênero, e mesmo quando ela se desenrola mediante conflitos urbanos interétnicos, raciais ou de gênero nos espaços vitais da cidade, a concepção fundamental é que uma luta anticapitalista deve, em última análise, chegar às entranhas do sistema capitalista e extirpar o tumor canceroso das relações de classe de na produção." (HARVEY, 2013, p. 218)

Dessa forma, o autor nos diz que toda luta anticapitalista não pode estar desvinculada de uma luta de classes.

Dito isto, é importante conceber que de acordo com a interpretação marxista, os movimentos sociais urbanos são geralmente definidos como separados ou subordinados às lutas de classe e anticapitalistas, estas que têm raízes na exploração da mais-valia e da alienação do trabalho na produção. Por isso, a maioria dos movimentos sociais são vistos como desdobramentos das lutas de

classe. Sobre isso, Harvey esclarece que a luta urbana é inexoravelmente vinculada à luta de classes:

“Se a urbanização é tão crucial para a história da acumulação do capital, e se as forças do capital e seus inumeráveis aliados devem mobilizar-se sem descanso para revolucionar periodicamente a vida urbana, então uma luta de classes de algum tipo, não importa se explicitamente reconhecida como tal, está inevitavelmente envolvida.” (HARVEY, 2013, p. 220)

Portanto, para que se alcance os devidos fins revolucionários propostos, o Direito à Cidade deve ser concebido enquanto uma luta anticapitalista.

1.2 Levantes.

O livro “Aos nossos amigos: crise e insurreição”, de autoria coletiva e anônima, assinado pelo Comitê Invisível, compõe textos escritos por pensadores, ativistas e pesquisadores organizados na militância política que participaram diretamente das ações insubordinadas de movimentos insurgentes pelo mundo, também conhecido como levantes. O comitê invisível define que os gestos insurgentes correspondem às inquietações, ou mesmo pânico, ao qual respondem os mesmos sobressaltos de dignidade, e não de indignação:

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

No livro “Levantes”, coletânea organizada por Georges Didi-Huberman intitulada com o nome de sua exposição homônima, o autor defende que os levantes são o despertar daqueles que viveram por muito tempo subordinados. Segundo o autor:

“Levantar é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante a ação voluntária e compartilhada, o levantar se faz por um simples gesto que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero). Levantar-se é jogar longe o fardo que pesava sobre os nossos ombros e entrevada o movimento. É quebrar certo presente - mesmo que a marteladas, como

queriam Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud - e erguer os braços ao futuro que se abre. É um sinal de esperança e de resistência. É um gesto e uma emoção.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 49)

Em um texto na mesma coletânea, Butler faz a mesma associação de Didi-Huberman. Para a autora, o levante ocorre quando finalmente há um esgotamento de uma situação de sujeição/exploração que vigorou por muito tempo. Sobre isto, Butler diz que:

“Seres humanos fazem levantes em grandes números quando se indignam ou estão fartos de se sujeitar, ou seja, o levante é a consequência de uma sensação de que o limite foi ultrapassado. Sentiram-se privados por muito tempo de algo indispensável à vida digna ou livre. Um levante, então, normalmente procura dar um fim a uma condição da qual já se padeceu por mais tempo que o razoável. Levantes acontecem tarde demais, no esforço de instaurar uma nova situação, já passado o momento em que a sujeição deveria ter chegado ao fim. (BUTLER, 2017, p. 23)

As insurgências ou levantes, são, portanto, ações que contemplam desejos de emancipação, segundo Didi-Huberman:

“Então tudo se inflama. Tem quem veja nisso o puro caos. No entanto, outros veem surgir formas de um desejo de ser livre, formas de vida em comum durante as greves. Dizer “manifestamos” é constatar - mesmo com espanto, mesmo sem compreender - que algo surgiu, algo decisivo.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 53)

Logo, um levante não pode ser concebido como algo individual, um levante é gesto coletivo, que emerge de um sofrimento ou descontentamento conjunto.

Seguindo essa análise, Butler diferencia o uso dos conceitos de “Levante” e o de “Manifestação”. Para a autora: “Um levante não é o mesmo que uma manifestação pontual e limitada, mas, quando manifestações duram mais tempo do que o previsto, elas podem se tornar, de repente, um levante.” (BUTLER, 2017, p. 6)

Seguindo essa mesma análise, levantes são entendidos como ações temporárias que demandam longos processos, mas que não necessariamente se qualificam como uma revolução, àquela idealizada por autores como Harvey e Lefebvre, exposta aqui anteriormente. De acordo com o Comitê Invisível:

“As insurreições chegaram, mas não a revolução. Raramente teremos visto, como nestes últimos anos, num lapso de tempo tão condensado, tantas sedes do poder oficial tomadas de assalto, desde a Grécia até à Islândia. Ocupar praças bem no centro das cidades e aí montar tendas, e aí erguer barricadas, cantinas ou barraquinhas, e aí reunir assembleias, tornar-se-á em breve um reflexo político elementar como ontem o foi a greve.” (COMITÉ INVISÍVEL, 2015, p. 9)

Na década passada, movimentos insurgentes conhecidos pelas suas pautas anticapitalistas tencionaram as estruturas de poder vigentes da sociedade, multidões

foram às ruas das principais cidades do mundo unificar descontentamentos, lutas, reivindicar por direitos e anseios urgentes, e de certa forma, retomar a busca pela utopia.

O *Occupy Wall Street* em Nova Iorque, nos Estados Unidos; o Movimento 15M, ou Indignados, na praça do Sol, em Madri, na Espanha; as ocupações das praças Tahrir, no Cairo, lá no Egito; na praça Taksim, em Istambul, na Turquia; na praça Syntagma na Grécia, são alguns exemplos dessas insurgências globais. Anseios coletivos, mas não homogêneos, como liberdades individuais, melhorias na mobilidade urbana, demandas de direitos sexuais, entre tantas pautas, fizeram uma multidão de várias cidades ocuparem os espaços públicos com seus corpos em assembleia popular¹¹.

“Qualquer insurreição, por mais localizada que seja, emite sinais para lá de si própria, contendo de imediato qualquer coisa de mundial. É aí que “nós” nos encontramos, é aí que se fazem os verdadeiros amigos, dispersos pelos quatro cantos do globo, mas que caminham juntos.” (COMITÉ INVISÍVEL, 2015, p. 16).

Embora houvesse uma heterogeneidade entre as pautas desses levantes, uma reivindicação comum os atravessava, os levantes foram movidos pelo sentimento de esgotamento frente aos sistemas representativos de governo que se distanciam cada vez mais dos anseios participativos da sociedade.

No Brasil¹² não foi diferente, em meados de julho de 2013, convocadas pelo Movimento do Passe Livre¹³, os levantes urbanos eclodiram pela conjuntura de mobilização contra o aumento da tarifa dos transportes públicos, mas desdobram-se em outras pautas urbanas urgentes, e algumas contraditórias.

Inspirados pela organização dos movimentos *Occupy* espalhados pelo mundo, os protestos organizados pelo Movimento Passe Livre, e outros coletivos, utilizaram as redes sociais para informar, articular, convocar e disseminar as pautas das manifestações. Sobre essa prática, Butler diz que:

¹¹ Nesse texto, de acordo com as publicações de Judith Butler (2015;2017), compreendemos os termos “Levantes” e “Assembleias populares”, assim como “Insurreições” enquanto sinônimos.

¹² Embora as “Jornas de Julho” tenham ganhado grande destaque devido a conjuntura de um ciclo global de movimentos de ocupação, no Brasil outras mobilizações contrárias ao aumento da passagem ocorrem nos anos anteriores, merecem destaque: Em 2003, a Revolta do Buzu, em Salvador; em 2004, a Revolta da Catraca, em Florianópolis; em 2008, Grande luta contra o aumento da passagem no Distrito Federal.

¹³ O Movimento Passe Livre (MPL) é um movimento social que defende a adoção da tarifa zero para transporte coletivo. O movimento foi fundado em uma plenária no Fórum Social Mundial em 2005, em Porto Alegre, e ganhou destaque nacional ao participar da organização, em 2013, dos primeiros protestos em São Paulo por causa do aumento da tarifa de ônibus, que culminaram em protestos por todo o País após o aumento da repressão policial contra manifestantes e jornalistas.

“Ações engendram outras em um ritmo acelerado quando o levante ganha força na internet e opera dentro de uma rede complexa no espaço físico e virtual. [...] Este uma vez difundido na internet, se torna comunicável assim que se começa a se propagar. O acontecimento deixa seu próprio espaço e tempo, passando a ser visto como fato comunicável, inflamando os que recebem a notícia e a passam adiante e, com isso, associam-se à ação.” (BUTLER, 2017, p. 11)

Como demonstra Castells, hoje em dia, os movimentos contemporâneos conectam-se em redes no ciberespaço, ultrapassando os limites contíguos do espaço físico, isto é, das fronteiras. Nas redes sociais, esses movimentos espalham-se por contágio, produzem um mundo conectado pela internet, caracterizado pela difusão rápida, viral, de imagens e ideias (CASTELLS, 2013). Sobre a construção dessa nova configuração de articulação das lutas e movimentos sociais a partir do contágio, ele escreve:

“De início, eram uns poucos, aos quais se juntaram centenas, depois formaram-se redes de milhares, depois ganharam o apoio de milhões, com suas vozes e sua busca interna de esperança, confusas como eram, ultrapassando as ideologias e a publicidade para se conectar com as preocupações reais de pessoas reais na experiência humana real que fora reivindicada. Começou nas redes sociais da internet, já que estas são espaços de autonomia, muito além do controle de governos e empresas, que, ao longo da história, haviam monopolizado os canais de comunicação como alicerces de seu poder. Compartilhando dores e esperanças no livre espaço público da internet, conectando-se entre si e concebendo projetos a partir de múltiplas fontes do ser, indivíduos formaram redes, a despeito de suas opiniões pessoais ou filiações organizacionais. Uniram-se. (CASTELLS, 2013, p. 10).”

Em sua obra “Mídia Multidão Estéticas da Comunicação e Biopolíticas”, Ivana Bentes afirma que a partir das redes sociais, sujeitos se conhecem, mantêm contatos entre si conhecem e estabelecem uma conversação que permite dividir informações, contaminar uma pauta e criar insurgências. Dessa maneira, a internet permitiu o estreitamento das relações entre estes sujeitos que se uniram virtualmente para articular levantes por todo o mundo.

Contudo, vale ressaltar, que embora a internet tenha sido fundamental para a divulgação dos levantes, ela não basta para que ele se propague. Para que o levante se reproduza, é necessário que ele esteja apoiado em ações físicas conjuntas dos participantes.

A partir do ciberespaço, as redes sociais permitem que vozes dissonantes ganhem escala e exponham a sua mobilização sem serem mediadas ou silenciadas pelos veículos tradicionais de comunicação. Além disso, as redes sociais também

permitem que os sujeitos dialoguem e disputem a narrativa da informação que é divulgada pelos veículos hegemônicos de comunicação. Sobre isso, Bentes afirma:

"Não se trata de se "informar" no sentido jornalístico, mas efetivamente experimentar uma prática dialógica, em que a conversação entre muitos cria pensamento. É uma experiência que altera ontologicamente o jornalismo pensado como prática de poder, que se esconde sob o manto do informar, "reportar", reproduzir." (BENTES, 2015, p. 12-13)

Bentes chama atenção para o fato de que os principais veículos tradicionais de comunicação, como por exemplo o rádio, a televisão e as plataformas digitais que são vinculados aos monopólios de comunicação, buscam informar sem a intenção de construir uma potência de transformação. A autora compartilha da mesma interpretação de Deleuze e Guattari (2011) quando dizem que não basta que sejamos "informados", se não temos a autonomia ou meios para criar conhecimentos derivados, para fazer da informação a potência de transformação dos desejos e das crenças?

Por isso, segundo a autora, quando os principais fluxos de transmissão de informação escapam da mídia tradicional através das redes sociais, permitem uma:

"Nova erótica do contato, da contaminação, da experiência da insurgência em fluxo. [...] uma outra comunicação, quando ela escapa ao poder. Não se trata de se "informar" no sentido jornalístico, mas efetivamente experimentar uma prática dialógica, em que a conversação entre muitos cria pensamento." (BENTES, 2015, p. 12)

No entanto, mesmo com a ascensão da comunicação pelas redes sociais, a mídia tradicional manteve um papel crucial para a cobertura e para o desenvolvimento das manifestações pelo Brasil. No primeiro momento, a transmissão jornalística dos acontecimentos demonstrou uma notável parcialidade, tanto pela mínima atenção dada à cobertura dos fatos, quanto pela desqualificação das pautas apresentadas, somada à criminalização dos sujeitos envolvidos, e apoio à repressão policial.

À medida que o fenômeno dos levantes se alastrou pelo país, ganhando potência discursiva e um número maior de adeptos, a postura inicial destes veículos de comunicação foi modificando. Eles passaram a legitimar os atos, fazendo uma cobertura minuciosa em tempo real dos acontecimentos, incentivando a população a ir às ruas para reivindicar os seus direitos e anseios. Sobre isto, Bentes escreve: "A informação é apenas a mínima estritamente necessária para a emissão, transmissão

e observação das ordens consideradas como comandos. Dizem de forma certa, pois essas informações trazem pressupostos implícitos, não discursivos, obrigações sociais” (BENTES, 2015, p. 13)

Implicitamente o incentivo midiático ao engajamento da população às manifestações, ocorreu como uma tentativa de dissimular e cooptar as pautas, introduzindo bandeiras aparentemente alheias à motivação original, e a construção de um imaginário para promoção de manifestações apartidárias.

Raquel Rolnik (2013) interpreta o viés apartidário observado nas “Jornadas de Julho” por duas vias. A primeira, porque parte da multidão não era organizada em corpos políticos tradicionais e institucionalizados, como partidos políticos, movimentos sociais formais ou sindicatos. A outra, porque parte dos participantes era contrária à participação de partidos políticos nas manifestações, isso não se dava necessariamente por serem contra o sistema partidário ou a democracia, mas em decorrência de uma crise de representação política nos partidos existentes e nas instituições tradicionais das democracias representativas que representam a autoridade como um todo.

Por conta disso, as explosões de insurgências foram marcadas pela falta de representação e organização política na elaboração de pautas unificadas, o que conseqüentemente, abriu precedentes para que os monopólios de comunicação, à serviço dos interesses das classes dominantes, viessem manipular a opinião pública. Todo esse processo de manipulação gerou as massas despolitizadas que também foram às ruas. Bentes interpreta esse cenário como:

“As narrativas criadas trazem um componente de despolitização que desloca a argumentação, o embate de ideias, para um confronto meramente afetivo/emocional, como nos jogos de futebol e comportamento das torcidas organizadas. [...] Como politizar a comoção e os afetos? Esse me parece um desafio para o ativismo e para a formação política? (BENTES, 2015, p. 172)

O panorama de despolitização com aspectos apartidário, alimentado pelo discurso midiático, em alguns casos ganhou contornos fascistas, à medida que sujeitos organizados em partidos e movimentos sociais foram expostos à violência, vítimas de agressões verbais, físicas, e tentativas de expulsão das manifestações.

Essa perspectiva nos permite conceber, que embora inicialmente a articulação em redes tenha fomentado os levantes, ele ganhou outros contornos a partir da incitação da mídia tradicional. Sobre esses desdobramentos, Ivana Bentes afirma:

“Com a massificação das redes sociais, o midiativismo, a proliferação de pontas de mídia e de uma miríade de contradiscursos e o enxameamento da mídia-multidão, começamos a experimentar uma outra deriva, mas insuficiente se não se auto-organizar e se constituir como uma outra cultura de redes, capaz de reagir e neutralizar os microfascismos cotidianos.” (BENTES, 2015, p. 172)

Frente a isso, Butler reitera que é importante ter em vista, que é inconcebível garantir a natureza e os objetivos exatos de todos os levantes. Muito menos assegurar os contornos que ele vai seguir conforme o decorrer de seus atos. Por isso, a partir do momento que um acontecimento adquire status de “levante” seria um equívoco automaticamente associá-lo à expressão comum da vontade popular, tampouco considerá-lo de origem democrática e progressista:

“A perplexidade acomete quem acredita que um levante é, por princípio, a pura expressão da vontade popular, a forma de expressão mais democrática. Afinal, se um levante implica a recusa a uma sujeição, os que se opõem a um levante parecem se posicionar a favor da sujeição, o que impõe em um problema. No entanto, se um grupo de pessoas se vê “sujeito” a democracia, à igualdade, aos direitos das mulheres, ao casamento homossexual ou ao conceito de “gênero”, o que pensar do levante desse grupo? Quem são eles? Eles são “o povo”? (BUTLER, 2017, p. 13)

Assim sendo, é fundamental conceber que um levante pode inicialmente apoiar e mobilizar ideias justas e depois perder o rumo, quando, por exemplo, é dissimulado e apropriado pela mídia hegemônica e por grupos reacionários. Portanto, o discurso a favor do apartidarismo, somado a descrença nas instituições democráticas, junto com a ausência de uma reivindicação com pauta unificada, são facilmente apropriados, e podem levar o levante a ganhar subterfúgios discursivos e criar um caráter antipartidário, reacionário e fascista.

Dessa forma, “levantes” momentaneamente invocam sujeitos coletivos e subjetividades emancipatórias e podem até desestabilizar as estruturas de poder vigentes, mas quando não há a construção de pautas concretas a serem reivindicadas, eles não deixam efeitos mais duradouros de transformação nas engrenagens institucionais do sistema capitalista, ainda segundo Butler: “Assembleias populares se formam inesperadamente e se dissolvem sob condições voluntárias ou involuntárias, e essa transitoriedade está, eu gostaria de sugerir, relacionada a função crítica.” (BUTLER, 2015, p. 13).

Portanto, no contexto aqui apresentado, os movimentos de ocupação das ruas, das praças e dos espaços públicos podem ser entendidos como “levantes” ao realizar um redesenho do agora com a presença dos corpos no espaço que potencializam um contágio e trocas subjetivas, produzindo um comum a partir de um

fluxo de agenciamentos de um outro mundo possível com base nas lutas emancipatórias e da produção simbólica.

1.3 Cartografando o método.

O interior desse movimento é alimentado por um complexo rizoma de subjetividades que será evidenciado a partir da cartografia dos produtos audiovisuais produzidos pelo #MOE.

Todos os filmes que aqui serão cartografados, tanto no corpo do texto, quanto os que estão listados em anexo, estão disponíveis online na página do Movimento Ocupe Estelita, no Youtube. Os realizadores dos filmes, junto com os demais manifestantes do movimento, entenderam que devido a urgência da luta, caberia disponibilizar todos os materiais produzidos pelo #MOE em plataformas online para o acesso imediato.

Olhar para os filmes em associação à luta pelo direito à cidade é também entender que esses trabalhos audiovisuais operam não apenas como objetos em si, mas como dispositivos de emergência de uma complexa teia de subjetividades agenciadas por uma mobilização social contemporânea.

Como veremos, não é a proposta deste trabalho, produzir uma crítica técnica às obras apresentadas, o que proponho é utilizar os curtas-metragens para demonstrar como os aspectos estético-narrativos, sociopolíticos e psicoafetivos dessas obras agenciam os dispositivos para a análise do direito à cidade.

Objetivando uma caracterização preliminar, deve-se inicialmente expor as diferenças entre o método cartográfico e a prática cartográfica tradicional.

A cartografia é uma ciência ligada à Geografia que se dedica às diversas formas da representação do espaço geográfico a partir da confecção de mapas e cartas. Nos mapas e cartas, o espaço é representado por um sistema semiótico de signos, caracterizado por possuir uma linguagem visual própria que geralmente é universal. Os mapas, além de servirem de instrumento de orientação e localização, podem evidenciar vários fenômenos naturais e sociais do espaço geográfico, e sobretudo, são fundamentais para a administração política e o controle territorial.

No início da cartografia, devido às limitações de recursos da época, os mapas eram elaborados com informações das “dimensões do mito e do imaginário” (LEVY,

2005) dos seus autores, isto quer dizer que os espaços eram frequentemente representados de forma figurativa e abstrata, sob a interpretação de crenças e mitos.

Conforme a cartografia foi acompanhando a evolução técnica da humanidade, a construção cartográfica passou a ser cada vez mais precisa. Todo território plural e polissêmico, aberto ao aleatório e não controlável, foi sendo transformado em extensão quantificada, limitada e controlada pelo gesto cartográfico que serve de suporte à ação política. (LUSSAULT, 1995, p. 170).

Harley (2009) em estudo detalhado sobre a cartografia, analisou que a confecção de mapas foi uma das armas de inteligência especializadas para a conquista de poder, para administrá-lo, defendê-lo, codificá-lo e legitimá-lo. Como diz o autor: “Os mapas foram armas do imperialismo, afinal, eram usados como instrumentos para promover a política colonial. Os territórios foram reivindicados e reinventados no papel antes de serem efetivamente ocupados; os mapas anteciparam o império” (HARLEY, 2009).

O avanço da precisão na elaboração dos mapas, entre outras coisas, foi fundamental para a política expansionista e colonialista das principais nações imperialistas e para a consolidação do capitalismo.

Por conta disso, Yves Lacoste (1976) evidencia a necessidade de preparar o cidadão para a leitura cartográfica. Para ele, a cartografia envolve um conhecimento estratégico, o qual permite que os sujeitos que dominem esse conhecimento, tenham a possibilidade de pensar, organizar e dominar o seu espaço geográfico, resistindo às dinâmicas de dominação do capitalismo e da globalização.

Já as colocações de Lynch e Harley sugerem um certo pessimismo quanto à possibilidade de apropriação da linguagem cartográfica por grupos subalternos. Harley, em suas considerações sobre as relações entre saber e poder cartográfico, afirma enfaticamente a impossibilidade de uma cartografia popular. Para ele, “a cartografia é essencialmente uma linguagem do poder e não de contestação” e “a tecnologia da informática reforçou essa concentração do poder das mídias” (HARLEY, 1995, p. 18)

Jacques Lévy compreende que no fim do século XX, houve um movimento epistemológico de mudança na concepção da cartografia, o que o ele denomina de “virada cartográfica” (LÉVY, 2008). Segundo o autor, a “virada cartográfica” contemplou o crescimento da “cartografia participativa”, cuja finalidade era elaborar

mapas a partir de uma cartografia da resistência, levando em consideração o espaço vivido dos povos subalternos.

Jovileau define a “cartografia participativa” como “sub-campo que constitui o domínio social delimitado por premissas institucionais, culturais e cognitivas, onde atores sociais orientam estrategicamente suas ações disputando legitimidade no âmbito das representações espaciais.” (JOVILEAY, 2008).

Para Herlihy e Knapp (2003), o mapeamento participativo é aquele que reconhece o conhecimento espacial e ambiental de populações locais e os insere em modelos mais convencionais de conhecimento.

A formulação de cartografia como metodologia foi estabelecida por Deleuze e Guattari, levando-se em conta alguns atravessamentos das perspectivas metodológicas¹⁴ de Foucault e os diálogos e pesquisas mantidos entre os três autores. Encontramos algumas referências à cartografia como método na “Introdução” de “Mil platôs”, texto de Deleuze e Guattari.

A cartografia como método busca romper com a visão positivista da cartografia meramente geográfica, considerando-se a proposta de Lefebvre (2006) acerca da produção social do espaço, juntamente com o método etnográfico realizado por meio da análise crítica e descritiva das sociedades.

No Brasil, a metodologia cartográfica ganhou forças com as pesquisas de Suely Rolnik, que junto a Guattari deu origem ao livro “Micropolítica: Cartografias do desejo”, publicado em 1981. No final da década de 1980, a autora publica a obra “Cartografia sentimental”, onde traça a cartografia dos movimentos de mudança, alterações dos regimes de afetabilidade, reconfigurações micropolíticas do desejo das mulheres entre os anos de 1950 e 1980.

Em suas obras, o que a autora quer evidenciar é que especificamente o ato de cartografar não pode ser feito de forma puramente tecnicista, quantitativa, ou seja, de forma rígida, engessada. Em um trecho do seu livro “Cartografia sentimental” a autora escreveu:

“Para os geógrafos, a cartografia - diferente do mapa, representação de um todo estático - é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que a transformação da paisagem. [...] A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que criam para expressar afetos contemporâneos, em relações aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos” (ROLNIK, p. 15, 1989)

¹⁴ Ver mais sobre “arqueologia do saber”, “genealogia do poder”, “genealogia da ética” presentes na obra “Foucault” de Deleuze.

Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2004) afirmam que a Cartografia como método de pesquisa pressupõe que o pesquisador não deve orientar seu trabalho com ideias fixas e com objetivos pré-concebidos, segundo os autores, o pesquisador tem de estar aberto para o campo. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia “Reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. Não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas.” (Passos & Benevides de Barros, 2004, p. 17)

Portanto, seguindo o suporte teórico proposto por Foucault, a “Cartografia como Método” não refere-se a uma proposição de regras, procedimentos ou protocolos de pesquisa, mas a um conjunto de estratégia de análise crítica e ação política que acompanha e descreve relações, trajetórias, formações rizomáticas, a composição de dispositivos, para apontar linhas de fuga, ruptura e resistência.

Dessa forma, é fundamental entender as categorias de “dispositivos” e “rizomas” para compreender a cartografia enquanto método.

A partir da leitura de “Vigiar e Punir”, entendemos que a definição de “dispositivo” como um conjunto de forças heterogêneas, a citar: elementos arquitetônicos, técnicos, redes discursivas e afetivas, protocolos jurídicos, que promovem agenciamentos de ordem e controle subjetivo no tecido social.

Deleuze em seu texto “Um novo cartógrafo”, coloca a cartografia como método e modo para dessemear as linhas de um dispositivo:

“Dessemear as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de ‘trabalho de terreno’. É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal.” (DELEUZE, 2005, p.1)

Complementando as ideias de Deleuze, Foucault nos diz que o jogo de poder político praticado pelas as forças hegemônicas que opera os dispositivos:

“O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles. (FOUCAULT, 1984, p.246). “

Foucault ainda menciona que, recentemente, é Giorgio Agamben quem, com maior define o termo dispositivo, ampliando a definição para “[...] qualquer coisa que tenha a capacidade de orientar, capturar, definir, modelar, ou controlar e, assim, assegurar condutas e opiniões”. (AGAMBEN, 2009, p. 79).

Deleuze e Guattari (1995), definem a ideia de rizoma opõe-se à compartimentalização do conhecimento, aquele de origem cartesiana, como decorrência de uma estruturação do conhecimento organizado através da hierarquização do conteúdo, ou seja, a predominância de certos saberes em detrimento de outros.

Para elucidar essa teoria, os autores argumentam que não deve-se pensar na estrutura arborescente, onde um tronco sustenta o conhecimento, para isso os autores propõem a ideia de um rizoma que consiste em uma estrutura horizontal que se inicia, termina e se reproduz igualmente a partir de qualquer ponto. O rizoma pressupõe multiplicidade, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos, corpos sem órgãos, etc (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.12-3).

Deleuze (1980) esclarece ainda mais sua proposição com Guattari ao afirmar que o rizoma é “precisamente um caso de sistema aberto” e que um sistema é aberto “quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências”. Isso é, os conceitos não são presos a essências, algo que é constitutivo da natureza de uma coisa ou de um ser, mas relacionados à circunstância.

A partir da ideia de que o rizoma é uma estrutura horizontal aberta, múltipla auto-replicável e cartografável que é possível nos apropriarmos do conceito cartografia metodologicamente. A cartografia é rizomática. Dessa forma, a cartografia do Movimento #OcupeEstelita pode ser feita através do estabelecimento de vetores que indicam os fluxos que passam pelos diferentes pontos nodais de um sistema. Deleuze e Guattari (1995, p.15) explicam que ao contrário da ideia de árvore “que fixa um ponto, uma ordem”, “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (Ibidem).

OCUPANDO O ESTELITA, CORPOS EM ALIANÇA.

2.1 O Grupo de Direitos Urbanos.

O grupo dos Direitos Urbanos foi criado por pessoas que compartilhavam sentimento de indignação com os caminhos de privatização, exclusão e gentrificação que a cidade de Recife tomava, e estavam interessadas em serem ativas no debate político urbano de Recife. O grupo de ativistas se conheceu virtualmente, partir das trocas estabelecidas nas redes sociais, como *Facebook*¹⁵ e *Twitter*¹⁶.

Em seu *blog*, o grupo de Direitos Urbanos, organiza-se em sessões de entrevistas, documentos, agenda de mobilizações e ações. Um recorte da apresentação do grupo, temos o seguinte texto:

“Na maior parte do tempo, nossas discussões ficaram centradas no problema de como impedir que iniciativas, privadas ou do poder público, atentem contra o futuro do Recife como uma cidade mais justa e mais viva. E, ao menos que haja uma reviravolta na maneira de pensar dos nossos governantes, essa preocupação defensiva ainda deve persistir, ainda que não seja nossa intenção nos limitarmos a isso. Vários projetos já mostraram a capacidade da internet para conectar pessoas e ideias e mobilizar a força de uma inteligência coletiva para construir soluções. Participam do grupo pessoas bastante qualificadas de diversas áreas, com diferentes graus de experiência no setor privado ou nos governos, pessoas que aliam o conhecimento técnico com preocupação ética e social. O grupo é um lugar de intensa interdisciplinaridade, um lugar onde arquitetos e engenheiros conversam com sociólogos e filósofos e operadores do Direito interagem com artistas plásticos e cineastas. A força do grupo está, portanto, nessas discussões, que rompem com as compartimentalização nas quais o planejamento da cidade é forçado pela estrutura burocrática dos governos e nos dá a esperança de que dessa troca de ideias surjam boas soluções para os problemas da cidade.” (GDU, 2010)

Ainda de acordo com a apresentação publicada no site, o GDU fundamentava-se na ideia da capacidade da internet para se comunicar, conectar sujeitos e mobilizar a força coletiva e interdisciplinar.

Como aponta Muniz Sodré (2002), as concepções antigas de transmissão de informações não definem unicamente o meio e as possibilidades de comunicação. No decorrer da última década, os processos de comunicação foram sendo rapidamente e profundamente alterados pelas novas tecnologias, dispositivos e plataformas, especialmente as redes sociais, que transformaram definitivamente os modos de compartilhamento de informações. O público que deixou também de ser apenas

¹⁵ O Facebook é uma mídia social e rede social virtual lançada em 2004 que permite conectar-se com outras pessoas e compartilhar fotos, vídeos e mensagens. Estima-se que no mundo são mais de 2,91 bilhões de usuários ativos, dos quais 116 milhões são brasileiros.

¹⁶ O Twitter é uma rede social criada em 2006 que permite aos usuários publicar e ver mensagens de outras contas. O twitter popularizou o recurso da *Hashtags*, que são compostas pela palavra-chave de um determinado assunto antecedida pelo símbolo cerquilha (#). As *hashtags* viram links dentro da rede que servem como mecanismos de busca para filtrar e acessar assuntos.

receptor e passou a ser enunciador de informações por meio de perfis em mídias sociais.

Importante pontuar, que em comparação aos países mais desenvolvidos, em virtude da nossa modernização tardia e dependência tecnológica, no Brasil ocorreu tardiamente o fenômeno de popularização das redes sociais, verificado apenas no final da primeira década dos anos 2000. E embora as redes sociais apresentassem novas possibilidades de sociabilidade e lazer, inicialmente era um fenômeno restrito às camadas sociais mais elevadas.

Portanto, a ideia era mobilizar especialistas de diferentes ramos de atuação pelas redes sociais, reunindo urbanistas, juristas, estudantes universitários, cineastas, publicitários para compor o grupo e construir um debate acerca da produção da cidade, para posteriormente, organizar uma luta. Em um outro trecho da apresentação, o GDU define-se como “um lugar de intensa interdisciplinaridade, um lugar onde arquitetos e engenheiros conversam com sociólogos e filósofos e operadores do Direito que interagem com artistas plásticos e cineastas”.

As pautas mobilizadas pelo GDU não se limitavam ao Projeto Novo Recife, mas a produção do espaço da cidade como um todo. Entre as mais frequentes, estão divulgadas no site: a transparência e participação popular; revisão e regulação do Plano Diretor e reorganização da legislação urbanística; revisão e regulação do Plano Diretor e reorganização da legislação urbanística; planejamento urbano e metropolitano integrado e de longo prazo; valorização do espaço público; revitalização sem gentrificação; deslocamento não-motorizado e planejamento do uso do solo como centro do problema da mobilidade, entre outras.

Imagem 1: Público represado pela Guarda Municipal no acesso para a escadaria de incêndio do 12º andar da Prefeitura enquanto acontecia a primeira reunião do Conselho de Direitos Urbanos sobre o Novo Recife.



Fonte: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/>> Acesso em 06 de Ago de 2022.

Conforme o planejado e com muita resistência, o grupo de Direitos Urbanos passou a participar das audiências públicas da cidade, protagonizando uma frente de pressão popular contra o projeto Novo Recife, apontando os problemas urbanos decorrentes dele, investigando suas irregularidades e as outras formas possíveis de produção urbana. Em dezembro do mesmo ano, após algumas audiências populares, surgiram os primeiros protestos contrários ao prosseguimento do Projeto Novo Recife. No entanto, no fim do mês, o Conselho de Desenvolvimento Urbano (CDU) em uma articulação entre as principais forças políticas do governo do PSB e PT com o consórcio das construtoras, conseguiu aprovar o Projeto Novo Recife na Prefeitura da cidade, mesmo em meio há diversas irregularidades constatadas¹⁷.

Durante os anos de 2012 a 2014, tramitaram na Justiça cinco ações questionando o Novo Recife: uma civil pública do Ministério Público Estadual, uma do Ministério Público Federal e três ações populares movidas pelo GDU. Os processos foram embasados, principalmente, nas irregularidades apresentadas no projeto, entre elas, o subfaturamento do leilão e um possível favorecimento do consórcio imobiliário Novo Recife no leilão do terreno, o que tornava ilegal a então privatização do Cais Estelita.

¹⁷ Abordaremos este assunto, apontando detalhadamente as irregularidades aqui citadas, no próximo capítulo.

Na noite de 21 de maio de 2014, o consórcio de construtoras iniciou a demolição dos galpões dos antigos armazéns de açúcar situados no cais. Em resposta à demolição dos galpões, no dia seguinte, um pequeno grupo de manifestantes, membros do GDU, iniciou a ocupação do terreno com o objetivo de impedir o prosseguimento das obras. Conforme os manifestantes iam divulgando as notícias da ocupação pelas redes sociais, um número crescente de indivíduos era contagiado pela luta, e no decorrer da noite, a ocupação foi crescendo, mesmo que timidamente, dando início ao movimento #OcupeEstelita.

2.2 #OcupeEstelita

Como foi exposto anteriormente, a primeira noite de ocupação teve grande repercussão nas redes digitais, mas um número relativamente pequeno de pessoas efetivamente ocupou o Cais. Como a ocupação não tinha sido planejada antecipadamente, os ocupantes não tinham recursos básicos para permanecerem ocupados, como barracas, iluminação e alimentos, mesmo assim, seguiram convictos no Cais.

No entanto, no dia seguinte, as informações sobre a ocupação já haviam sido alastradas pelas as redes sociais, e com isso, um número maior de simpatizantes encaminharam-se até o Cais Estelita, o que rapidamente levou a criação de uma força-tarefa para a organização de doações e construção e manutenção da ocupação.

Nesse mesmo dia, a Justiça Federal concedeu liminar proibindo a derrubada dos galpões. O consórcio Novo Recife acatou a ordem judicial e interrompeu o início das obras, no entanto, os corpos permaneceram resistindo ocupados no Cais José Estelita.

A ocupação foi organizada de forma mais horizontal, sem hierarquias e lideranças individuais, ou vínculos com corpos políticos tradicionais, como partidos, sindicatos ou instituições. Surgiu sem anúncio e planejamento prévio, desestabilizando momentaneamente os poderes de dominação e opressão.

Portanto, O #Ocupe Estelita constituiu-se como um acontecimento social, político e sensível, não restrito apenas a um espaço físico, mas um lugar coletivo que serviu como dispositivo de prática de outros modos de viver na cidade, e de investigação de maneiras de dar vida a uma outra cidade possível. A confiança no “possível” a partir do pensamento crítico e utópico, segundo Lefebvre, pode “abrir o

pensamento e a ação na direção de possibilidades que mostrem novos horizontes e caminhos” (LEFEBVRE, 1969, p. 7).

Ao recusar o destino que tomaria o Cais Estelita, os ocupantes moviam energias, emoções, imaginações e ações para construir alternativas efetivas. Sobre essa prática, o autor chama atenção:

“É aquela que tenta abrir a via do possível, explorar e balizar um terreno que não seja simplesmente aquele do “real”, do realizado, ocupado pelas forças econômicas, sociais e políticas existentes. É, portanto, uma crítica utópica, pois toma distância em relação ao real, sem, por isso, perdê-lo de vista” (LEFEBVRE, 2000, p. 20).

Assim, a militância do #OcupeEstelita não ficou amparada na ideia de que a pauta da democratização do planejamento urbano se faz unicamente com base em um debate jurídico-institucional, mas também como a presença de corpos e ações que instauram uma outra visibilidade e possibilidades no espaço.

Em 29 de maio, a situação voltar a ficar a favor do mercado imobiliário, o Tribunal de Justiça de Pernambuco (TJPE) determinou a reintegração do terreno do Cais José Estelita, mas os manifestantes contrários ao projeto Novo Recife seguiram no local resistindo e construindo o Movimento #OcupeEstelita, materializando outras formas de existência e usos para o cais, ao criar um circuito de cooperação, debate, articulação e experimentação social na cidade, protagonizando uma série de atos públicos, rodas de diálogo, aulas públicas, festas e uma completa produção discursiva e midiática disponibilizada em textos, artes gráficas, fotos e atos culturais.

A ocupação no Cais durou cerca de 50 dias, dividindo-se em duas etapas. A primeira ocorreu na área interna do terreno do Cais José Estelita. A segunda ocorreu na área externa do cais, localizada embaixo de um viaduto.

Dentro do Cais, o #OcupeEstelita ficou marcado por quatro características principais: (i) o uso coletivo dos corpos no espaço público como instrumento de oposição; (ii) retribuição do valor de uso e de troca do espaço urbano a partir da promoção de atividades culturais, que permitiam a promoção do debate do Direito à Cidade, frente ao modelo de ocupação verticalizado que a cidade de Recife adotou nas últimas décadas; (iii) utilização da internet como veículo de divulgação/promoção/organização, e como disputa narrativas perante os veículos de comunicação; (iv) produção de curta-metragens como dispositivos de emergências para novas linguagens do ativismo, produção de formas do sensível e novos imaginários.

Imagem 3: O Cais José Estelita no início da ocupação.



Fonte: <<https://g1.globo.com/>>. Acesso em 24 de junho de 2022.

Imagem 3: Tapume cercando o Cais José Estelita com os dizeres: “Respeitem nossa cidade!”, “Um outro cais é possível.”, “Poder ao Povo!”.



Fonte: <<https://g1.globo.com/>>. Acesso em 24 de junho de 2022.

Diariamente o número de ativistas no cais variava entre 20 a 300 ocupantes, entre acampados fixos, e aqueles que frequentavam e colaboravam, mas não

permaneceram acampados. Os ocupantes mais ativos participavam de assembleias diárias a fim de discutir coletivamente as pautas da organização do MOE, eram debatidas desde as dinâmicas internas do movimento, limites éticos, formas de comunicação e principalmente os rumos e táticas da ocupação. Portanto, a agenda cultural, divisão de tarefas e as estratégias de luta, eram elaboradas democraticamente em assembleias coletivas.

Dessa forma, para dar conta da construção da ocupação, o MOE dividia-se em outros coletivos, entre eles o Coletivo Anarco-Festivo Ocupe Estelita e Brigada Audiovisual Estelita, operados pelos mecanismos das principais redes sociais.

2.3 O Coletivo Anarco-Festivo - Ocupe Estelita e a rebelião do vivido.

Durante os dias de ocupação interna no Cais Estelita, o Coletivo Anarco-Festivo Ocupe Estelita ficou encarregado de promover ações culturais e festas na ocupação. Essas atividades foram essenciais para trazer a população para o cais e apresentá-la a luta proposta pelo MOE, além de abrir possibilidades para novos usos do espaço público.

Os “ocupões culturais” como eram chamados, promoviam o que Lefebvre entende como “rebelião do vivido” ao resgatar o valor de uso do local, permitindo que o espaço público exercesse a sua primeira função, a de lugar do encontro.

Como dizia Lefebvre (1991), no espaço urbano das primeiras cidades havia um entrelaçamento entre o trabalho produtivo e ritualidades/celebrações, o homem produzia, mas também festejava. Nessa direção, Mumford (1965) observa que antes mesmo que a cidade fosse um lugar de residência fixa ela foi “um ponto de encontro” por onde periodicamente as pessoas circulavam.

Partindo dessas observações, é possível dizer que o primeiro germe da cidade é, portanto, o espaço de encontro, da festa. É nesse sentido que Lefebvre (1991) propõe que a cidade reencontre sua função primordial, que é a festa. Segundo ele, em decorrência do aumento vertiginoso das práticas da produção capitalistas e neoliberais aplicadas no espaço urbano, a quantidade de celebrações foi diminuindo no espaço público, seja porque o tempo do produtivo da sociedade capitalista foi tomando cada vez mais importância nas vidas dos indivíduos, ou porque as festas simplesmente foram apropriadas e deslocadas para espaços privados.

Em vista disso, para o autor, as festas desempenham um importante papel na relação espaço-social, ou seja, entre a concepção do sujeito com o seu meio, pois elas valorizam as trocas, a sociabilidade, que são fundamentais para fazer com que o indivíduo reflita criticamente o modo como os grupos sociais pensam, percebem, constroem e concebem o lugar.

É nessa perspectiva que Di Méo (2001) aponta a oportunidade que os espaços de sociabilidade da festa têm para compreender a natureza do laço territorial, pois ela permite:

“Perceber os signos espacializados pelos quais os grupos sociais se identificam a contextos geográficos específicos que fortificam sua singularidade. A festa possui com efeito a capacidade de produzir símbolos territoriais cujo o uso social se prolonga bem além de sua duração. Esta simbólica festiva une e qualifica lugares (...) (Di Méo, 2001, p.1-2)

Essas considerações nos levam a entender que a festa é uma produção social que pode gerar vários produtos, tanto materiais como simbólicos, contudo, o mais crucial, segundo Guarinello (2001), é a produção de uma “cotidianidade”, é nesse sentido o autor argumenta:

“A festa é uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num tempo e lugar definido e especial, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa de seus participantes (Guarinello, 2001, p.972).

Durkheim (2003) comenta a importância da festa para os indivíduos, para ele, os ritos comemorativos ao mesmo tempo em que libertam, também celebram a unidade, através deles, “o grupo reanima periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade” (Durkheim 2003, p.409). Segundo este autor, através dos ritos comemorativos, os indivíduos são revigorados em sua natureza de seres coletivos, alimentando e criando memórias, restabelecendo laços, criando redes.

Dessa forma, o cenário festivo do #OcupeEstelita promovia encontros que podem ser compreendidos como reações à ordem e organização hegemônicas dos espaços, visto que sinalizam a possibilidade de outra vivência dos espaços públicos para além das práticas mercadológicas, afirmando a importância de valorizar projetos que privilegiem o interesse e o uso público do espaço. Tal como afirma Gomes (2011), as festas desenvolvidas nos espaços públicos apresentam relação entre as comemorações e os valores e sentidos dos espaços onde se desenvolvem,

permitindo que estas espacialidades públicas possam ser cenários de práticas menos racionais, onde predomina a emoção

Diante disso, podemos conceber que o Coletivo Anarco-Festivo Ocupe Estelita produzia a “rebelião do vivido” (LEFEBVRE, 1964) ao construir novas possibilidades de “espaço vivido” em detrimento ao “espaço abstrato” a partir de novos “valores de uso”, prevalecendo o “habitar” perante o “habitat”.

As festas nos permitem traçar uma relação entre habitar, valor de uso e Direito à Cidade. O habitar não pode ser imposto, muito menos mediado por forças econômicas hegemônicas, o habitar é entendido como movimento de criar, fabular e produzir o espaço urbano mediante as apropriações do espaço-tempo das práticas cotidianas e das dinâmicas das relações sociais. Essas relações são colocadas em primeiro plano, tendo o valor de uso um predomínio sobre o valor de troca. Por sua vez, a prioridade do valor de uso está no centro do que Lefebvre chama de Direito à Cidade:

“O direito à cidade não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como direito à vida urbana, transformada, renovada, como apontamos anteriormente. Pouco importa que o tecido urbano encerre em si o campo e aquilo que sobrevive da vida camponesa conquanto que “o urbano”, lugar de encontro, prioridade do valor de uso, inscrição no espaço de um tempo promovido à posição de supremo bem entre os bens, encontre sua base morfológica, sua realização prático-sensível” (LEFEBVRE, 1969, p. 108)

É nessa ideia de dar prioridade ao valor de uso, celebrando o encontro, as relações sociais, que o GDU propõe para a transformação da produção da cidade. Em um trecho de um documento disponibilizado no site do Grupo de Direitos Urbanos sobre a agenda de encontros e festas do MOE, o coletivo diz que:

“A programação é aberta, não completamente previsível, inclui a princípio música, grafiteagem, circuito de bicicleta ao longo de todo o perímetro do terreno, performances, piqueniques, passeios e também um espaço para discussão sobre a cidade, com informações sobre o projeto reunidas é um encontro festivo, mas não ameno.” (DIREITOS URBANOS, 2014).

Estima-se que cerca de 10 mil pessoas circularam nos eventos dos “ocupações culturais”, como “Reveillita”, a festa de *réveillon*; o “Carnalita” carnaval do MOE, o “Ocupinho” a programação destinada para o público infantil, assim como nas apresentações artistas locais, geralmente feita aos domingos; nas atividades paralelas como oficinas de instrumentos, grafites, projeção de filmes, feiras de livro, aulas públicas, exposição de fotos. Como demonstra as imagens abaixo:

Imagem 4: Panfleto de divulgação das aulas abertas do MOE.



Fonte: Facebook Movimento #OcupeEstelita

Imagem 5: Panfleto de divulgação de festas.



Fonte: Facebook Movimento #OcupeEstelita

Imagem 6: Panfleto de divulgação da programação do dia 01 de junho de 2014.

OCUPE +2 

1º DE JUNHO CAIS JOSÉ ESTELITA
A PARTIR DAS 9H

SHOW DE KARINA BUHR

OFICINAS
matro ginástica • tecido acrobático e malabares • reutilização/reciclagem de pet • fotografia artesanal

RODAS DE DIÁLOGO
comunicação • trabalho informal • um olhar feminino sobre o Recife • diálogo sobre possível intervenção juntamente à ONG paulista que revitalizou o minhocão

MÚSICA
DJ (até as 15h) • Som na Rural (a partir das 15h) • Banda ocupe e convidados

OCUPINHO
Feira de livros • Oficina de pipa • Contação de histórias • Brincadeiras de rua

INTERVENÇÕES
Praias do Capibaribe • Grafiteagem • Exposição "um outro olhar sobre a copa" • Olho coletivo • Varal fotográfico PFC • Troça • Cinema na kombi

BEBIDAS E ALIMENTAÇÃO
Ambulantes • Bar de moradores • Culinária vegana

LIXO
Coleta de recicláveis

Fonte: Facebook Movimento #OcupeEstelita

Imagem 7: Panfleto de divulgação da programação do dia 30 de Março de 2014.

**UM NOVO CAIS
É POSSÍVEL**

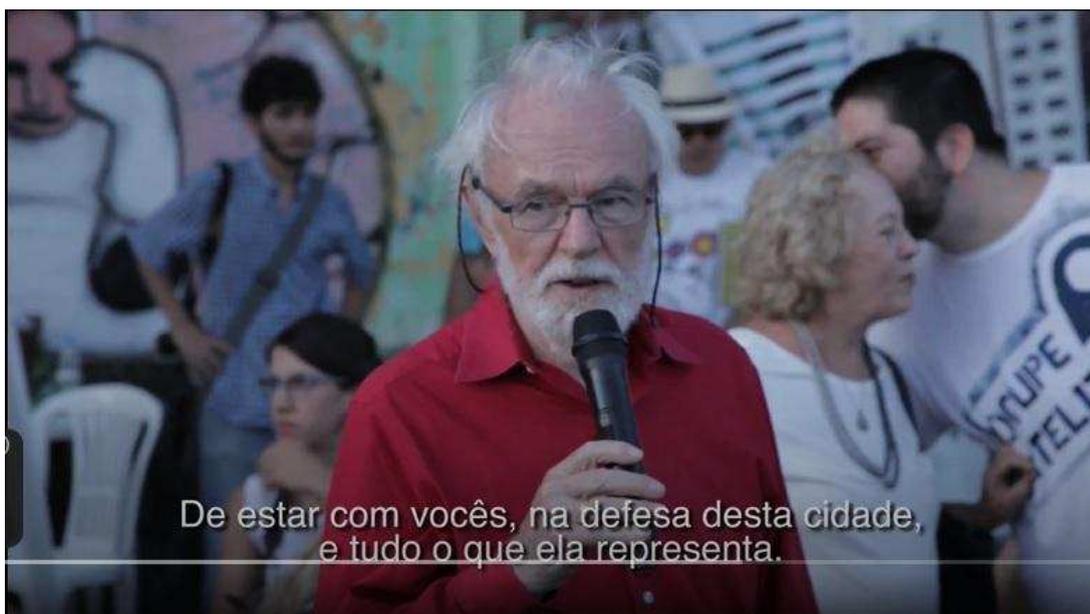
PROGRAMAÇÃO
30 DE MARÇO

#OCUPE ESTELITA

17H00 - POCA SODA	22H30 - CHORINHO - BRUNO NASCIMENTO (VIOLÃO), NELSON BREDERODE (CAVAQUINHO) E FÁBIO PAIVA (FLAUTA)
18H00 - MC MAGO	
19H00 - MAROLAS CREW	
20H00 - ARRETE	23H30 - A6000Z
21H00 - JULIANO HOLANDA PARTICIPAÇÃO DE: LUIZA FITTIPALDI, ISADORA MELO, FLAIRA FERRO, MARÍLIA PARENTE, ALMIR (AVE SANGRIA) E JULIANO MUTA	00H30 - DJS XAPIRIS, DJ CÉLIO DO VINIL E DJS EMBRAZADOS

Fonte: Facebook Movimento #OcupeEstelita

Imagem 8: Fotograma do discurso de David Harvey na ocupação no dia 16 de Novembro de 2014.



Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DxW-InT8XHk>>. Acesso em 05 de julho de 2022.

Bem como as articulações do GDU, a produção de práticas culturais do Cais José Estelita foi organizada e divulgada para a população por meio das redes sociais oficiais do MOE. Logo, como foi abordado, seguindo as características do GDU, o MOE promoveu/articulou/orientou as ações do movimento via redes sociais como *Facebook, Twitter, Instagram*¹⁸ e pela plataforma do *Youtube*.¹⁹

É importante apontar, que para a elaboração desta pesquisa, as redes sociais e as plataformas digitais foram entendidas como um grande acervo, compreendidos da mesma maneira como bibliotecas, museus, banco de dados, álbuns de fotografias, cinemateca, entre outros. Neste sentido, as redes sociais aqui apresentadas, além de se constituírem canais de relacionamento com inúmeras possibilidades de interação, conexão e compartilhamento de conteúdo entre os usuários, viabilizaram a localização de fontes, imagens, dados e informações para a pesquisa.

Construídas cuidadosamente e com finalidades concretas, as redes sociais do MOE possuem uma linguagem visual e signos próprios, assim como exibem os lemas da ocupação, as frases: “A cidade é nossa, ocupe-a!”, “Outro cais é possível!”, “Resistir, ocupar!” funcionam como um chamado, um convite. Convite feito também pela ferramenta da *hashtag* do #OcupeEstelita, que permitiu localizar o assunto no ciberespaço e engajar o público-alvo.

A logomarca oficial do movimento, um ícone, foi provavelmente inspirada no símbolo de localização do *Google Maps*.

Imagem 9: Imagem da Capa da página do Facebook do Movimento #OcupeEstelita.



Fonte: Facebook Movimento #OcupeEstelita

Imagem 10: Página do Facebook do Movimento #OcupeEstelita.

¹⁸ Criado em 2010, o *Instagram* é uma rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários.

¹⁹ Criada em 2005, o *Youtube* é uma plataforma gratuita de compartilhamento de vídeos.



Fonte: Facebook Movimento #OcupeEstelita

Imagem 11: Conta do Twitter do Movimento #OcupeEstelita.



#OcupeEstelita

@OcupeEstelita

Fonte: Twitter do Movimento #OcupeEstelita

Imagem 12: Conta do Instagram do Movimento #OcupeEstelita.



Movimento Ocupe Estelita (MOE)

Organização sem fins lucrativos

Para pensarmos no futuro que

queremos para nossas cidades.

(Criado em 2014 contra a gentrificação, Recife/PE.)

#OcupeEstelita #DireitosUrbanos

vaka.me/2024260

Cais José Estelita, Recife, Brazil

Fonte: Instagram do Movimento #OcupeEstelita

Na página oficial do movimento no *Facebook* a ocupação se apresenta da seguinte maneira:

“O Movimento #OcupeEstelita existe para pensarmos no futuro que queremos para nossa cidade. Não ao Novo Recife, sim ao NOSSO RECIFE.

O Movimento #OcupeEstelita luta contra um modelo de desenvolvimento urbano guiado apenas por interesses econômicos, que destrói a identidade de nossa cidade e promove uma ideia ultrapassada de progresso e modernização. Vários grupos, coletivos e movimentos sociais estão juntos na luta pelo nosso Recife. Unidos, nos erguemos contra o urbanismo segregador e suas consequências hostis para a cidade.

Desejamos uma cidade mais inclusiva, que respeite pedestres, ciclistas, usuários de transporte público, ambulantes, pessoas sem-teto, quem sofreu remoção pela Copa 2014, moradores de áreas de baixa renda, mulheres, homens, LGBTs e dissidentes, crianças, adolescentes, e outros grupos sociais estigmatizadas na sociedade. Lutamos por uma cidade que preserve o meio-ambiente, os recursos naturais, a cultura, a história, a memória, as identidades e, principalmente, pelos direitos mais básicos da população.

O Projeto Novo Recife (NR) surge como a antítese de tudo isso. É o símbolo de um modelo de cidade excludente, segregadora, não-participativa e homogênea.

As irregularidades, insatisfações, imoralidades e ilegalidades presentes em todo o processo de elaboração e do projeto apenas confirmam a sua nocividade para a construção de uma cidade democrática, humana e popular. Ele representa uma perda de oportunidades para o pleno desenvolvimento de uma área tão importante para cidade do Recife como o Cais José Estelita, pelo seu potencial social, histórico, geográfico, ambiental e sentimental.

Conseguimos muitos avanços e apesar da opressão do poder econômico, permaneceremos firmes na defesa dos nossos ideais. Mas acreditamos que ainda podemos ir além nessa luta pela garantia do nosso direito a uma cidade para todas. Juntos, vamos garantir a construção de uma cidade humana, que representa as pessoas que nela vivem. Ocupar! resistir! A CIDADE É NOSSA! OCUPE-A!”

OCUPANDO O ESTELITA E O CINEMA URGENTE.

3.1 O Cinema Clássico

Ismail Xavier em “O Discurso Cinematográfico”²⁰, considerada a mais importante obra sobre teoria cinematográfica do Brasil, elabora diversas teorias a partir das questões acerca do discurso ideológico presente nas produções cinematográficas.

O autor inicia seu trabalho alertando como o “Cinema Clássico”, consolidado a partir de 1914 nos Estados Unidos da América, foi o grande precursor na produção de um cinema à serviço da ideologia das classes dominantes. Para afirmar sua teoria, Xavier ampara-se no estudos publicados por Kulechov²¹, cineasta soviético e estudioso de teorias cinematográficas, que diz:

“A arte americana tinha inevitavelmente de se tornar uma arte de consolo, uma arte a que faltava a realidade, uma arte que afastava as massas da luta de classes, da consciência de seus próprios interesses de classes; e, por outro lado, tinha de ser uma arte que dirigia a energia para a competitividade, a iniciativa, alimentadas com moralidade burguesa e com psicologia burguesa. [...] De um lado, eles chamaram a atenção para a energia, para a competitividade, para a ação; eles chamaram a ação para os “heróis do capitalismo”, fortes e enérgicos, em quem a força, a eficiência, e a coragem são sempre vitoriosos. De outro lado, estes filmes condicionaram as pessoas ao distanciamento da realidade, educando-as para o fato de que, com uma energia correspondente, uma pessoa pode adquirir uma fortuna individual, pode prover o seu aluguel, e pode tornar-se um feliz proprietário.” (KULECHOV, 1935, p. 190)

Nesse sentido, o “Cinema Clássico” ou “Cinema Industrial”, inserido dentro do contexto da produção industrial cinematográfica estadunidense, operava para produzir narrativas fílmicas, aqui entendidas como mercadorias que denominaremos como “produtos-filme”, que serviram como mecanismo de sustentação e divulgação do discurso do modelo de sociedade capitalista estadunidense, ou seja, o “objeto cinematográfico como produto de fábrica.” (XAVIER, 2021).

Portanto, os detentores do capital e proprietários dos aparatos técnicos, organizavam-se como operadores desse sistema, e disputavam o controle dos modos de produção cinematográficos e os efeitos cognitivos e subjetivos que os filmes produziam.

²⁰ O Discurso Cinematográfico foi publicado originalmente em 1977. Aqui, baseio-me na edição atualizada, publicada em 2021.

²¹ Para mais, veja: “A prática da direção cinematográfica”, livro de 1935.

Deste modo, o controle de produção da indústria cinematográfica foi idealizado sob os mesmos moldes das demais indústrias do sistema capitalista da época, tendo como objetivo principal a obtenção da mais-valia a partir da lógica do modelo de produção fordista, executado pela divisão do trabalho em cargos e hierarquizadas rigidamente, dentro de um contexto patriarcal, Ou seja, a equipe era dividida em tarefas específicas, onde o fotógrafo encarrega-se de fotografar, o diretor tem a função de dirigir, a atriz de atuar e assim por diante.

Nesse sentido, reproduzindo as os modelos do sistemas de produção em massa e gestão do fordismo, a produção dos efeitos cognitivos e subjetivos dos “produtos-filme” foi viabilizada também devido às técnicas cinematográficas detalhadamente aprimoradas pelos cineastas estadunidenses, a destacar D. W. Griffith.

Griffith tem o mérito de ter elaborado a forma narrativa cinematográfica que serviu de modelo para toda a produção clássica hegemônica dos Estados Unidos e de grande parte da Europa.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété apontam que os princípios básicos de produção de Griffith baseiam-se em: “técnicas cinematográficas subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1992, p. 25).

Nessa mesma linha, Ismail Xavier (2021) diz que as obras de Griffith criam: “um mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza).” (XAVIER, 2021, p. 42)

Os autores propõem que a retórica construída por Griffith buscava projetar uma situação ficcional o mais perto da realidade possível, produzindo uma autêntica “imitação da vida” a partir de sua própria ordem estética de representação. Xavier elabora esse raciocínio da seguinte maneira:

“Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada nas imagens - tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a presença como trabalho de representação.” (XAVIER, 2021, p. 41)

A análise da produção do “Cinema Industrial”, “Cinema Clássico” e também reconhecido como “Cinema Dominante”, acontecia mediante alguns elementos técnicos básicos citados por Xavier:

“(i) a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação. (ii) a elaboração dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas. (iii) escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastantes estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição em melodramas, aventuras, histórias fantásticas e etc.” (XAVIER, 2021, p. 41)

Xavier ainda analisa que os métodos de “produção de verdade” fabricados nos discursos dos “produtos-filme” estadunidenses são tão bem fundamentados ideologicamente que são capazes de manipular a consciência crítica do espectador, nas palavras do autor:

“O método torna “palpável” uma visão abstrata, e, deste modo, sanciona a mentira. Através desta ideia de precisão, detalhe correto, continuidade, é fornecida uma experiência convincente, que dá consciência ao mergulho num mundo de sonhos. É comum se dizer que não importa muito o fato de Hollywood - principalmente quando quis propor sua representação como verdade - ter fornecido uma realidade falsa e fabricada, uma vez que muita gente parece satisfeita com o dado imediato de que foi sempre uma realidade bem fabricada. (XAVIER, 2021, p. 43)

Portanto, a comercialização a nível global dos “produtos-filmes” da indústria cinematográfica estadunidense e também europeia, funcionou como um mecanismo catalisador de produção de subjetividades da modernidade à serviço da dominação colonialista, da difusão da narrativa da ideologia capitalista e da construção de uma memória. Assim escreve Robert Stam:

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

Podemos concluir que a produção industrial cinematográfica estadunidense, poderosamente organizada, consolidou sua hegemonia e invadiu as telas do mundo inteiro, a ponto de impor o seu modelo estético em outros países. Contudo, resistências, mantiveram-se firmes e merecem ser apontadas.

3.2 Cinema Engajado - A Emergência do Cinema Soviético.

Na Europa, algumas correntes estéticas contrárias ao “Cinema Industrial” estadunidense emergiram entre o final da década de 1910 e começo da década de 1920.

São exemplos desse movimento o “Cinema do Impressionismo Francês” que surge como uma reação anti-imperialista estadunidense, quando um certo número de cineastas buscaram “promover um cinema nacional que consiga se distinguir das coerções do cinema dominante” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1992, p. 29). Podemos citar também os movimentos do “Cinema Dadaísta e Surrealista” e o “Expressionismo Alemão”.

Entre os movimentos estéticos de resistência contrários ao “Cinema Clássico”, destacam-se principalmente as produções do eixo soviético, devido à potência política e teórica dos seus realizações.

Na União Soviética, Kulechov foi o primeiro teórico a investigar sistematicamente os fatores construtivos responsáveis pela eficiência da indústria cinematográfica estadunidense. O cineasta, teórico e professor de cinema da União Soviética, intrigava-se principalmente com a receptividade do público diante dos filmes estadunidenses, em detrimento dos filmes europeus e, particularmente, dos filmes soviéticos.

A proposta de Kulechov²² era construir teorias fílmicas e estabelecer bases sólidas para renovar a cinematografia soviética, desfasada pela escassez de recursos e invisibilizada pela concorrência estadunidense.

O Estado Soviético, em decorrência dos estudos e análises fornecidas por Kulechov, interessou-se pelo cinema como meio de ensino e propaganda dos ensinamentos comunistas. Lênin incumbiu ao cinema uma missão didática e criou o decreto de nacionalização do Cinema Soviético em 1919.

A nacionalização da produção do Cinema Soviético abriu espaço e consagrou grandes cineastas e teóricos do cinema, entre eles, Vertov²³, Pudovkin²⁴, Eisenstein²⁵, cineastas engajados no movimento revolucionário que recusaram os

²² As principais análises de Kulechov estão em seu artigo intitulado “As americanidades”, publicado em 1922, e em seu livro “A arte do cinema”, publicado em 1929.

²³ Ver “O Homem e a câmera, 1929.

²⁴ Ver “A mãe”

²⁵ Ver “A greve”.

pressupostos ideológicos capitalistas da metodologia de produção *hollywoodiana* e seus pressupostos ideológicos.

O “Cinema Clássico” era visto como alienante: “o espectador, arrebatado pelos aspectos psicológicos e afetivos da narrativa, não têm a possibilidade de refletir ou assumir um distanciamento crítico com relação à visão do mundo que lhe é apresentado.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1992, p. 27).

Portanto, no caráter ideológico, a produção cinematográfica soviética buscava ser a completa antítese da produção cinematográfica estadunidense. Com isso, a maioria das produções do cinema soviético ficaram marcadas por propor uma prática cinematográfica que “pensa por imagens” em vez de “narrar por imagens”²⁶. Os cineastas defendiam a criação de um “Cinema Intelectual” dotado de “discurso-filme” mais crítico, provocador, que valorizasse a capacidade intelectual do espectador.

Eisenstein procura definir essa ideia quando propõe a construção do “cine-dialética”: “O cine-dialética é a edificação do cinema como lugar específico da fusão entre o sentir e o pensar - a percepção visual organizada de modo a projetar a “reflexão abstrata no seio da ação prática” e a devolver sensualidade à ciência.” (XAVIER, 2021, p. 134)

Ou seja, a produção cinematográfica soviética buscava atingir a função revolucionária e emancipatória do indivíduo na sua oposição ao cinema espetáculo promovido pela indústria capitalista..

Todos esses movimentos estéticos citados, em destaque o Cinema Soviético, enfraqueceram com o passar das décadas diversos motivos, sejam eles ideológicos, políticos ou econômicos. Contudo, tornaram-se referência enquanto teoria e estética revolucionária e política para vários movimentos de cinema vanguardista nas décadas seguintes, incluindo o Cinema Novo no Brasil.

3.3 Brigada Audiovisual Estelita

²⁶ Isto não quer dizer que todos os cineastas soviéticos negavam a importância das técnicas cinematográficas e as metodologias desenvolvidas pela indústria estadunidense, a exemplo de Kulechov que apropriou-se da metodologia narrativa estadunidense para elaborar um conjunto de obras que envolvesse um processo de tomada de consciência, de desalienação, como componente básico da trajetória da personagem.

O fim da metade do século XX ficou marcado pela consolidação do meio técnico-científico-informacional (SANTOS, 1994) representando a atual etapa do sistema capitalista de produção e transformação do espaço geográfico, estando relacionado, sobretudo, à Revolução Científica Informacional. Nessa etapa de produção capitalista, houve um avanço na união entre técnica e ciência com o advento da informática, guiadas pelo funcionamento do mercado.

No entanto, é na virada para o século XXI, sobretudo com a expansão da Internet, que o meio técnico-científico-informacional manifesta-se de forma mais intensa. No campo cinematográfico, com a popularização das redes sociais e também o aprimoramento da tecnologia digital no audiovisual, abre-se um leque de possibilidades para o que pode ser entendido um cinema pós-industrial.

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

No cinema pós-industrial, a divisão técnica do trabalho tão rigidamente dividida em funções específicas é parcialmente abolida ou subvertida; a compra e venda de equipamentos é facilitada devido a variedade mercadológica e dos preços mais acessíveis; a distribuição dos filmes é mais rápida e abrangente, graças ao suporte das plataformas digitais que permitem; e a relação entre o filme e o público abre-se para uma variedade de formatos de consumo.

Não é que o cinema industrial ou dominante tenha perdido seu espaço por completo, muito pelo contrário, a produção da indústria cinematográfica continua movimentando lucros exorbitantes²⁷ e ainda afirma o seu domínio cognitivo e subjetivo. Mas a virada pós-industrial abriu possibilidades para reconfiguração de um outro cinema político, militante, insurgente e engajado.

Entre as mais nítidas diferenças nas configurações entre o cinema industrial e o cinema insurgente, é a complexa trama de trocas, contatos e contágios. Seguindo nessa discussão sobre as mudanças estruturais que impactam o cinema, fica evidente como a dinâmica tecnológica conecta-se diretamente às formas de uso e

²⁷ Em 2018, por exemplo, a Indústria Cinematográfica atingiu um lucro recorde de 96,8 bilhões de dólares em todo o mundo, incluindo mais de 40 bilhões apenas em bilheterias, de acordo com números publicados pela Motion Picture Association of America (MPAA).

aos modos de se fazer cinema, em específico o cinema militante, que depende historicamente da facilitação do acesso aos aparelhos técnicos envolvidos na filmagem e na difusão.

Houve uma permanente apropriação do audiovisual pelas mãos que se uniam a uma luta coletiva. Com o digital, inaugura-se mais uma etapa dessa apropriação dos aparatos técnicos que são mobilizados para ações de comunicação com os movimentos sociais e as mobilizações políticas de contestação.

Ou seja, não é o aparato técnico que empreende essa disposição política, mas, sim, os sujeitos que se apropriam dele. Daí que as transformações tecnológicas, desde o primeiro período até o mecanismo da transmissão ao vivo autônoma, tensionam permanentemente os lugares dos autores e suas relações com o cinema dominante (o produto comercial, seja este industrial ou pós-industrial) e o público. A cada etapa da luta emancipatória que se utiliza do cinema como ferramenta, prevê-se não só uma disputa discursiva quanto às estruturas dominantes, mas a busca por outras possibilidades dos agenciamentos políticos e criativos inerentes ao próprio processo de realização.

A dimensão política da autoria atravessa a história do cinema, mas aqui esta trajetória será investigada na perspectiva de um acontecimento contemporâneo específico — a disputa pela produção de cidade no Recife.

A partir dos anos 1980, na produção de documentários, no Brasil testemunhou-se a emergência de práticas alinhadas ao engajamento político de sujeitos e coletivos historicamente sub-representados ou mesmo invisibilizados, interessados em narrativas voltadas às temáticas das mulheres, dos indígenas, dos negros²⁸, além das demandas comunitárias no campo e nas periferias das metrópoles nacionais, trabalhadores sindicalizados ou sujeitos organizados em frentes de reivindicação, resistências, lutas e insurgências mobilizaram-se para discutir e apresentar suas pautas na imagem-movimento.

Portanto é no amplo domínio do audiovisual, é no documentário, principalmente que os realizadores encontram um espaço estratégico para tornar cada vez mais visíveis suas pautas, de formas diretas e indireta (NICHOLS, 2005).

²⁸ No campo compreendido como o cinema negro brasileiro, temos como referencial o cinema de Zózimo Bulbul. Pode-se definir esse cinema com base nas expressões da imagem em movimento em que domina a presença de narrativas e conceitos de herança africana, com ênfase na produção da diáspora negra.

No cenário de emergência, a apropriação do vídeo para produção de um dispositivo fílmico assinalou mudanças radicais no alcance e abordagem de temas, promovendo deslocamentos significativos, como as produções audiovisuais do Movimento #OcupeEstelita.

Para produzir as suas próprias obras audiovisuais, o Movimento #OcupeEstelita criou a Brigada de Audiovisual Estelita, que contou com a participação de cineastas com certa experiência na produção de audiovisual da cidade, engajados pelo debate de Direito à Cidade.

Na composição das idealização da Brigada de Audiovisual Estelita, parte dos cineastas trouxeram a experiência coletiva obtida com a realização do [projeto Torres Gêmeas]²⁹, onde um grupo de ativistas/cineastas descontentes com os projetos urbanos da cidade, estabeleceu uma chamada pelas redes sociais convidando outros cineastas para discutir as relações de poder implicadas nos processos de produção da cidade, e assim, criar coletivamente um filme sobre as “Torres Gêmeas”³⁰, as duas torres de luxo construídas às margens do rio Capibaribe, até então, o símbolo mais recente dos novos projetos urbanísticos de Recife. Como atesta o texto convocatória:

“O Projeto Torres Gêmeas é fruto de várias discussões que vêm sendo realizadas sistematicamente há aproximadamente 1 ano. Ele nasce da vontade de algumas pessoas ligadas ao meio audiovisual pernambucano de falar do Recife e de suas relações de poder a partir do projeto urbano que vem sendo desenvolvido na cidade. A ideia consiste na realização de um filme coletivo (ainda sem título definido), feito a partir de vários olhares sobre a cidade. O ponto de partida temático da obra são as chamadas Torres Gêmeas, dupla de arranha-céus residenciais construídos recentemente no bairro de São José – centro do Recife – símbolos de determinada política de expansão urbana e desenvolvimento da cidade.” ([PROJETOTORRESGEMEAS], 2010).

²⁹ Disponível em: <<https://projetotorresgemeas.wordpress.com/projeto/>>. Acesso em: 08 de Agosto de 2022.

³⁰ Abordaremos com mais precisão os impactos urbanísticos e sociais causados pela construção das “Torres Gêmeas” no próximo capítulo.

O [projeto Torres Gêmeas] contou ao todo com a participação de 57 cineastas³¹, de todo o país, que assinaram coletivamente a produção de um curta-metragem³² de 20 minutos, partilhado na plataforma de vídeo *vimeo*³³.

A montagem e o roteiro do filme, não seguem uma linearidade, como resultado da soma das perspectivas individuais do grande número de colaboradores, em decorrência disso, o filme concentra uma diversidade de linguagens, diferentes formatos e possibilidades de roteiro dentro de uma única obra, articulando gestos metafóricos, fabulações sensíveis e imagens didáticas. Pedroso, um dos realizadores, descreveu o curta-metragem como um manifesto/desabafo coletivo contra os novos projetos urbanos da cidade e a completa ausência de debate público em torno da produção urbana.

Imagem 14: Fotograma de [projeto Torres Gêmeas]. Na imagem, em primeiro plano um caminhão de mudança e em segundo plano, um prédio em ruínas.



Disponível em: <<https://projetoTorresGemeas.wordpress.com/fotos/>> acesso em 08 de Ago de 2022.

³¹ São eles: Allan Christian, Ana Lira, André Antônio, André George Medeiros, Auxiliadora Martins, Caio Zatti, Camilo Soares, Chico Lacerda, Chico Mulatinho, Cristina Gouvêa, Diana Gebrim, Eduarda Ribeiro, Eli Maria, Felipe Araújo, Felipe Peres Calheiros, Fernando Chiapetta, Geraldo Filho, Grilo, Guga S. Rocha, Guma Farias, Iomana Rocha, Isabela Stampanoni, João Maria, João Vigo, Jonathas de Andrade, Larissa Brainer, Leo Falcão, Leo Leite, Leonardo Lacca, Lúcia Veras, Luciana Rabelo, Luís Fernando Moura, Luís Henrique Leal, Luiz Joaquim, Marcele Lima, Marcelo Lordello, Marcelo Pedroso, Mariana Porto, Matheus Veras Batista, Mayra Meira, Michelle Rodrigues, Milene Migliano, Nara Normande, Nara Oliveira, Nicolau Domingues, Paulo Sado, Pedro Ernesto Barreira, Priscilla Andrade, Profiterolis, Rafael Cabral, Rafael Travassos, Rodrigo Almeida, Tamires Cruz, Tião, Tomaz Alves Souza, Ubirajara Machado e Wilson Freire.

³² O curta-metragem está disponível em: <<https://vimeo.com/31387595>>; Acesso em: 08 de Agosto de 2022.

³³ O Vimeo é um site de compartilhamento de vídeos que permite aos usuários fazer upload e assistir a vídeos longos e de alta qualidade.

Imagem 15: Fotograma de [projetotorresgemeas]. Na imagem, o reflexo das Torres Gêmeas no Rio Capibaribe.



Disponível em: <<https://projetotorresgemeas.wordpress.com/fotos/>> acesso em 08 de Ago de 2022.

Como a definição da palavra "brigada" indica - um conjunto de indivíduos organizados para o combate - a Brigada Audiovisual Estelita compreendeu o audiovisual como instrumento de luta, cujo a prática definia-se em apropriar as técnicas do cinema para construir coletivamente filmes urgentes e de autoria compartilhada, a fim de disputar as narrativas, batalhar pelas ideias e criar um audiovisual contra-hegemônico do vigente na sociedade capitalista. Uma das ideias da brigada era, portanto, dar visibilidade à própria narrativa, impedindo que a versão dada pela grande mídia fosse a única a chegar à população.

Vale pontuar que, como sugere o nome, os realizadores da “Brigada de Audiovisual Estelita” provavelmente se inspiraram nas ideias e táticas da “Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho” - BAEC, encarregada da produção de vídeos e registros das ações e ideias do Movimento dos Sem Terra - MST. Conforme mostra um texto referente à Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho:

“Aos poucos, o acesso a alguns meios de produção, como as câmeras, permitiu que nos aproximássemos do fazer audiovisual. Uma das primeiras experiências do acesso a esses meios, com algumas poucas produções e oficinas de vídeo participativo, foi o intercâmbio do MST com a SAL - Solidariedade com América Latina. No final dos intercâmbios ficavam alguns equipamentos para os estados ou coletivos, que permitiam a continuidade no desenvolvimento dos trabalhos iniciados a partir das oficinas realizadas durante o intercâmbio. Nesse processo participaram diversas pessoas, principalmente ligadas aos setores de comunicação, cultura, juventude, educação do MST, que poderiam seguir desenvolvendo trabalhos posteriores na área.” (BAEC/MST, 2020)

A BAEC é resultado de uma longa história de proximidade do MST com o audiovisual de resistência, fundamentando-se em dominar e apropriar o sistema de linguagem da indústria cinematográfica para criar a sua própria narrativa, traçando uma disputa discursiva com os principais veículos midiáticos nacionais que, financiados pela classe dominante, foram grandes responsáveis em influenciar a opinião pública para criminalizar e estigmatizar as pautas do MST. Como reforça o texto:

“Como podemos pensar o vídeo no MST para além do que conhecemos do cinema, como desafio estético do movimento. Construção do audiovisual contra hegemônico, estudar o cinema para dominar as linguagens usadas pela grande indústria para desconstruir a lógica. A partir dos acúmulos da organização, pensar a estética da brigada. Pensar que as linguagens tradicionais podem servir de ferramenta que podemos explorar para construir este debate da estética coletivamente com o movimento” (BAEC/MST, 2020).

Portanto, com a produção de um audiovisual contra hegemônico, a Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho confronta a classe dominante, que apropriou a linguagem cinematográfica para consolidar e expandir o seu domínio econômico e ideológico dentro do sistema capitalista.

É dentro desta perspectiva apresentada pela BAEC, que a Brigada de Audiovisual Estelita articulou-se ao longo dos dias de #OcupeEstelita e construiu as suas produções audiovisuais.

3.4 Filmografia da produzida/organizada pelo Movimento #Ocupe Estelita:

A seguir, demonstraremos a filmografia da produzida/organizada pelo Movimento #Ocupe Estelita. Os dados foram levantados a partir da análise das redes sociais e páginas oficiais do MOE, que como mencionado anteriormente, serviram de acervo para coleta de informações, e dos sujeitos envolvidos na ocupação.

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

Título:	Autor:	Ano :	Duração :	País:	Disponível em:
1 Ano da Ocupação: Lavagem do Estelita!	Yuri Lyra	2015	4'24"	Brasil	Direitos Urbanos Recife 1 ANO DA OCUPAÇÃO: Lavagem do Estelita Facebook
Ação e reação	Marcelo Pedroso, Pedro Severien	2014	2'57"	Brasil	 Ação e re...
Acordeuns	Felipe Peres Calheiros	2012	3'56"	Brasil	ACORDEUNS on Vimeo
À margem dos trilhos	Marcelo Pedroso, Pedro Severien	2014	7'19"	Brasil	 Sidetracks
Apesar de tudo.	Cecília Lopes	2014	13".	Brasil	
Aprovação do Projeto Novo Recife pela Câmara de Vereadores	João Augusto Dias	2015	3'25"	Brasil	 Projeto N...
Audiência pública (?)	Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien.	2015	18'57"	Brasil	 "Audiênci...
Autorretrato	Autoria anônima	2012	7'37"	Brasil	 Autorretrato
Ato de Boa Viagem.	Sergio Arruda	2015	2'33"	Brasil	 OCUPE E...
Ato pelo tombamento da paisagem do Estelita!	Felipe Lyra	2015	4'04"	Brasil	ATO PELO TOMBAMENTO DA PAISAGEM DO ESTELITA!! #ResisteEstelita

					#OcupeEstelita By Yuri Facebook
A reintegração de posse da forma mais crua	Chico Ludermir	2015	5'24"	Brasil	 A reintegr...
Arquitetura de Vertigem	China, Pedro Vitor Ferraz	2014	3'59"	Brasil	 ARQUITE...
Braço armado das empreiteiras	Marcelo Pedroso, Ernesto de Carvalho, Juliano Dornelles, Pedro Severien	2014	3'50"	Brasil	 Braço arm...
Cabeça de prédio	Artur Maia, Chico Ludermir, Daniel Meneguelli, Erivaldo Oliveira, Ernesto de Carvalho, Juliana Carvalho, Leon Sampaio, Luana Varejão, Lucas Gesser, Maeve Jinkings, Maria Cardozo, Marcelo Pedroso, Mateus Alves, Pablo Nóbrega, Pethrus Tibúrcio, Rodrigo Neiva e Sauá Filmes.	2015	6'42"	Brasil	 CABEÇA ...
Cansei de esperar! – Ocupe Estelita +1 Dia 28 de Abril 13h.	Irma Brown.	2013	1'33"	Brasil	 Cansei de...
Cine Olinda de portas abertas	Movimento Ocupe Cine Olinda	2016	4'38"	Brasil	 Cine Olin...
Concreto armado	Felipe Peres Calheiros.	2012	3'14"	Brasil	Concreto Armado - Vurto on Vimeo

Criolo Ocupa Estelita – Sangue no Cais	Ernesto de Carvalho, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Nilton Pereira, Pedro Severien, Roger de Renor.	2014	5'09".	Brasil	 Criolo Oc...
Cris Gouvêa aula pública - Direitos Urbanos, Ocupe Estelita e o Cais José Estelita	Ernesto de Carvalho Luis Henrique Leal Marcelo Pedroso Pedro Severien	2014	1h28'07"	Brasil	 Cris Gouv...
David Harvey @ #OcupeEstelita	Ernesto de Carvalho Luis Henrique Leal Marcelo Pedroso Pedro Severien	2014	3'33"	Brasil	 David Har...
Desconstrução civil	Felipe Peres Calheiros, Guma Farias.	2012	13'01"	Brasil	Desconstrução Civil - Vurto on Vimeo
Dona Chica: ameaçada de perder sua casa por projetos urbanos	Lucas Lobato	2014	2'45"	Brasil	 Dona Chi...
Em trânsito	Marcelo Pedroso	2013	18'	Brasil	
Entrevista Allan Sales	Lucas Lobato	2014	2'11"	Brasil	 Allan Sales
Entrevista com Cristina Lino Gouveia	Silas Alexandre	2014	2'43"	Brasil	 #OcupeE...
Entrevista Lucas Fortunato	Lucas Lobato	2014	3'02"	Brasil	 Lucas For...
Estelita Fight the Power!	Filipe Marcena	2014	1'18"	Brasil	ESTELITA - FIGHT THE POWER! on Vimeo

Estelita na casa do Prefeito	Lucas Lobato	2015	2'15"	Brasil	 Estelita n...
Estelita para além do Estelita	Sergio Urt	2014	2'57"	Brasil	Artista, escritor, poeta. Gelison Gleison Luiz Nascimento, recitou no Parque da Jaqueira em pleno domingo, ainda em 2014, após a aula pública promovida... By Sérgio (facebook.com)
Estelita Resiste	Guilherme Viana	2014	3'11"	Brasil	 Estelita R...
Estelita Resiste e Ocupa!	Lucas Lobato	2015	4'47"	Brasil	 Estelita R...
FomFom Adventures no #OcupeEstelita	Marcelo Lyra	2012	6'44"	Brasil	 FomFom ...
FORA CHOQUE #RESISTEESTELITA	Jacaré Vídeo	2014	1'39"	Brasil	 FORA CH...
Jovem é ferido durante reintegração de posse da cupação do Cais José Estelita	Chico Ludermir	2014	1'19"	Brasil	https://youtu.be/3l2kUEoKxJ4
La Ursa das Empreiteiras ou Prefeito Capacho de Empreiteiro	Chico Ludermir	2015	1'03"	Brasil	 La Ursa d...
Manhã de 17.06.2014, no Estelita. #OcupeEstelita	Chico Ludermir, Eduardo Amorim, Laíse Queiroz	2014	2'45"	Brasil	 Manhã de...
Manifestante conta como foi a	Chico Ludermir	2015	2'55"	Brasil	 Manifesta...

chegada da PM					
Martírio	Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tita	2016	2h 42'	Brasil	
Novo Recife – O Redesenho de uma mentira	Ernesto de Carvalho	2015	7'40"	Brasil	 Novo Reci...
Novo Apocalipse Recife	Movimento Ocupe Estelita	2015	6'35"	Brasil	 Novo Apo...
O Imaginário da Resistência	Taciana Oliveira	2014	15'46"	Brasil	 O Imaginá...
Ocupando o Estelita	La Risa Brô, Lucas Lobato.	2015	5'56"	Brasil	 OCUPAN...
Ocupar, Resistir, Avançar	Ernesto de Carvalho, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien	2015	6'31"	Brasil	https://www.youtube.com/watch?v=2KX6rirSw7c
Ocupar Resistir	Gabriel Çarungaua	2014	3'31"	Brasil	OCUPAR RESISTIR - YouTube
OcupeAudiência	Ernesto de Carvalho, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien	2014	4'44"	Brasil	OcupeAudiência - YouTube
Ocupe Estelita - Rua Neto Campêlo	Bernardo Dantas, Everson Verdião.	2015	1'57"	Brasil	Ocupe Estelita - Rua Neto Campêlo 08/05/2015 - YouTube
Ocupe Estelita 07/05/2015	Eric Gomes.	2015	1'51"	Brasil	OCUPE ESTELITA, 07/05/15. - YouTube
Ocupe Estelita – O projeto Novo Recife é ilegal?	Jacaré Vídeo	2014	3'29"	Brasil	 Ocupe Es...

OCUPE ESTELITA!	Coelho Branco	2014	1'33"	Brasil	OCUPE ESTELITA! - YouTube
O #OcupeEstelita defende que o cais fique abandonado?	Pedro Severien	2014	2'05"	Brasil	- YouTube
#OcupeEstelita+1: A cidade é nossa. Ocupe-a	Direitos Urbanos, Tita	2013	1'03"	Brasil	#OcupeEstelita+1: A cidade é nossa. Ocupe-a. - YouTube
#OcupeEstelita+1 – Chamada Maeve Jinkings	Direitos Urbanos	2013	55"	Brasil	#OcupeEstelita+1 - Chamada Maeve Jinkings - YouTube
#OcupeEstelita – Trem do Forró aporta no Cais José Estelita.	Silas Alexandre, Bruno Cabús, Maria Cardozo	2014	2'12"	Brasil	#OcupeEstelita - Trem do Forró aporta no Cais José Estelita - YouTube
Pense com a gente	Thiago Lira	2014	29"	Brasil	Pense com a gente - #OcupeEstelita - YouTube
Pequeno Registro do Ocupe Estelita	Rafael Almeida	2014	4'05"	Brasil	Registro do Ocupe Estelita - YouTube
Pesquisa do Ipespe sobre o Novo Recife na ÍNTEGRA	Pedro Severien	2014	10'22"	Brasil	Pesquisa do Ipespe sobre o Novo Recife na ÍNTEGRA - YouTube
Pode ser cidade	Ernesto de Carvalho	2015	1'07"	Brasil	Apesar do parecer dos técnicos do IPHAN e dos pedidos do Ministério Público Federal e de vários movimentos, grupos,

					coletivos e pessoas para o tombamento... By Movimento#OcupeEstelita Facebook
Procurando Geraldo Júlio	Lucas Lobato	2015	1'15"	Brasil	Procurando Geraldo Júlio - YouTube
Recife, cidade roubada.	Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien	2014	13'38"	Brasil	Recife, cidade roubada - YouTube
Recife MD	Gabriela Alcântara, Marcelo Pedroso	2011	4'20"	Brasil	Recife MD - YouTube
Resistir (To Resist)	Silas Alexandre	2014	14'35"	Brasil	#OcupeEstelita - Resistir (To Resist) - YouTube
Reunião CDU Tomás Lapa	Direitos Urbanos	2012	5'26"	Brasil	Reunião CDU Tomás Lapa - YouTube
Rildo Fernandes: mais espaços culturais e de lazer no Cais Estelita	Lucas Lobato	2014	3'12"	Brasil	 Rildo Fern...
Toró Xukuru no Estelita	Chico Ludermir	2015	36"	Brasil	Toró Xukuru no Estelita - YouTube
Tsunami na Rua da Aurora.	Felipe Peres Calheiros	2014	1'58"	Brasil	Tsunami na Rua da Aurora on Vimeo
Salve o Estelita, com direito a roleção no Shopping RioMar	Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio	2015	9'59"	Brasil	 Salve o E...

Vertical	Juliana Lima, Julio Pereira	201 4	2'15"	Brasil	Vertical (2014) on Vimeo
Vida Estelita	Edinea Alcântara, Marcelo Pedroso, Ernesto de Carvalho, Pedro Severien	201 4	10'40"	Brasil	Vida Estelita - YouTube
Velho Recife Novo	Luís Henrique Leal, Caio Zatti, Cristiano Borba, Lívia Nóbrega	201 2	16'07"	Brasil	Velho Recife Novo on Vimeo

A análise e pesquisa da autoria das produções audiovisuais do MOE nos permite dizer, que a maioria dos “sujeitos políticos”, ou “companheiros” - como costumavam referir-se uns aos outros, era feita por homens brancos, de classe média. Essa perspectiva é importante para entender que os recursos materiais e subjetivos, assim como uma complexa teia de relações sociais, facilitam as posições destes homens como realizadores audiovisuais.

AS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS URGENTES

Os filmes aos quais iremos nos remeter ao longo deste capítulo, foram cartografados durante o processo de curadoria e listagem das produções audiovisuais do #MOE.

Dito isto, não serão analisados de forma isolada em seus aspectos formais ou estéticos. A nossa proposta é utilizá-los para produzir um relato histórico, de uma recente história audiovisual e política e etnográfico, usando-os como dispositivos para observar um atravessamento entre aspectos estético-narrativos, sociopolíticos e psicoafetivos.

Didi-Huberman (2017) ao reconhecer uma “potência” das imagens que sublevam, isto é, que tem a potência de evocar uma reação, o autor produz uma trajetória reflexiva que permite enxergar uma relação entre gestos e ações de sublevação. O autor fala da dupla potência ao analisar um produto audiovisual enquanto “objetos de gestos” e “objetos de ação”. O autor define como “objetos de gestos” quando as imagens transmitem afetos, e “objetos de ação” quando elas estabelecem táticas e técnicas.

Nesse sentido, os filmes serão observados como “objetos de gestos” e “objetos de ação” na acepção de Georges Didi-Huberman para uma “antropologia política das imagens.”

4.1 “Recife, cidade roubada” - Projeto Novo Recife.

“Recife, cidade roubada”³⁴ é o curta-metragem de 13 minutos realizado por Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien, todos cineastas membros da Brigada Audiovisual Estelita. Este filme-documentário do movimento #OcupeEstelita tem como objetivo apresentar e questionar as ilegalidades e os impactos causados pelo projeto Novo Recife, o empreendimento imobiliário a ser construído na área do antigo Cais São José.

Não é a proposta deste trabalho repousar numa análise técnica detalhada dos filmes produzidos pelo movimento, mas utilizá-los para elucidar como esses

³⁴ Filme disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em Junho de 2021.

materiais audiovisuais produzidos pela Brigada Audiovisual Estelita foram fundamentais para mostrar a posição política de disputa pela produção da cidade. Aproximarei de uma das propostas de interpretação de Umberto Eco³⁵, a de utilizar o filme com o intuito de analisar o contexto social implicado pelo Movimento #OcupeEstelita.

“Recife, Cidade Roubada” é apresentado pelo ator Irandhir Santos, que articula sua narração com depoimentos de estudiosos da cidade, ativistas do Movimento #OcupeEstelita, juristas, cineastas e moradores da comunidade do Coque, localizada no entorno do Cais José Estelita. Todos os sujeitos envolvidos no filme expõem suas ideias frente à câmera, a partir de uma tomada frontal, e aparentemente utilizam discursos previamente roteirizados, mas lineares visando comunicar-se com o espectador.

O início do filme é composto pela *narração em off*³⁶ de Irandhir Santos³⁷ com a sucessão de fotogramas do espaço urbano de Recife. O som é composto por três camadas que se fundem, a voz do ator, a trilha sonora orquestral e a incorporação do barulho da rua, compondo o universo diagético a ser retratado.

No primeiro fotograma analisado, temos no quadro, o horizonte do Cais de Santa Rita, mostrando o Rio Capibaribe com o destaque para duas torres idênticas, as “Torres Gêmeas”.

Imagem 15: Fotograma de Recife, Cidade Roubada. Na Imagem as “Torres Gêmeas.”

³⁵ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Grasset, 1990.

³⁶ Nesse contexto, segundo Jean-Claude Bernadet: “A voz em off que deixa o campo do espaço visível da imagem mas continua falando” (2003, p. 226.)

³⁷ Irandhir Santos é um ator pernambucano que ganhou destaque nos últimos anos por participar de diversos longas metragens, entre eles: “*Tatuagem*” (2013); “*O Som Ao Redor*” (2012); “*A Febre do Rato*” (2011). Nos últimos anos Irandhir também se destacou atuando em novelas da Rede Globo, a última “*Pantanal*”(2022).



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em 17 de Julho de 2021.

Os frames de paisagem urbana mostrados nos primeiros segundos do filme, nos indicam a localização espaço-temporal que será retratada ao longo do curta-metragem.

A seguir, temos destacados em primeiro plano, a imagem fixa de Irandhir Santos com uma tomada frontal de seu rosto. Irandhir é um homem branco de cabelos curtos, está vestindo uma camiseta preta sem estampa, ao fundo temos a vegetação urbana.

Imagem 16: Fotograma de Recife, Cidade Roubada.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em 17 de Julho de 2021.

Em paralelo ao uso das imagens das novas construções da cidade de Recife, a voz em *off* de Irandhir Santos narra: “Isso é novo, isso é novo, isso é novo de novo. Nem tudo que é novo é bom. Nem tudo que é novo é novo. O projeto Novo Recife nem é novo, nem é bom.” A narração estabelece uma clara crítica ao slogan da campanha publicitária do empreendimento “Novo Recife”.

Imagem 17: Foto publicitária do Projeto Novo Recife.



Fonte: Google. Acesso em 17 de Julho de 2021.

As estratégias publicitárias, como a demonstrada acima, criadas pelo “Novo Recife” possuem uma pluralidade de códigos, como linguagem verbal e não verbal, e utilização de palavras-chaves aliadas às imagens. Elas foram exibidas nos principais veículos de mídia de Recife, como emissoras de televisão e de rádios, e funcionaram como mecanismos para a divulgação do projeto (Sánchez, 2007) com o intuito de atrair o público de consumidores de classe média alta e o apoio da população para o Projeto Novo Recife.

Harvey insiste na fórmula crescente do mercado imobiliário de divulgar as imagens de representação das construções como estratégia, segundo o autor, o uso da *imagem como mercadoria* é necessário para diminuir a distância entre o discurso e a prática (HARVEY, 1993). Maricato concorda com Harvey e nos diz:

“Uma intensa campanha publicitária, que explora o desejo de modernidade, ou de soluções mágicas, atribui o caráter de universal àquilo que é feito em território restrito e limitado, através de cenários ou performances. Uma política de fachada para uma prática de faz de conta em uma cidade de ficção.” (Maricato, 1995, p. 37).

Ou seja, a representação do projeto Novo Recife feita pela campanha publicitária, alimenta um falso imaginário de que esses ambientes são projetados para o uso comum de todos os cidadãos, quando na realidade, são ambientes privados feitos para o uso de uma pequena parcela específica de cidadãos consumidores.

Holston, em sua pesquisa, analisa as diversas interpretações que envolvem a palavra “cidadão” no nosso país. Para o autor, todas elas se distanciam do verdadeiro significado, que é de um indivíduo que, como membro de um Estado, usufrui de direitos civis e políticos por este garantidos.

Das várias interpretações atribuídas ao termo "cidadão", Houston enxerga que a mais comum tem a ver com o sentido de um indivíduo anônimo, “a insignificante existência de alguém no mundo, em geral uma circunstância infeliz ou desvalorizada.” (HOULSTON, 2013, p. 23). Ou seja, esta interpretação indica o “cidadão” como indivíduo rejeitado, distante dos demais habitantes, destituído, portanto, de direitos.

O autor argumenta que há algum sentido nesta interpretação, visto que no Brasil, a ideia de direitos coletivos sempre esteve atrelada à privilégios individuais. Nas palavras do autor:

“Quando esse sistema legal traz vantagens, os brasileiros costumam considerar os direitos como um tratamento especial para categorias específicas de cidadãos que o Estado diferencia, regula e recompensa. Os direitos não se referem à cidadania per se, incondicionalmente, mas a um status que apenas alguns cidadãos têm por razões que não determinam suas cidadanias. Por exemplo, a Polícia Militar tem direito de ser julgada por tribunais militares, os que têm diploma universitário têm direito a cela especial (...) Como os direitos geralmente significam tratamento especial, e como as pessoas querem ter direitos com base nisso, a própria cidadania acabou formulada como meio de atribuir direitos a alguns cidadãos e negá-los a outros. (HOUSTON, p. 44, 2013)

Com esta afirmação, o autor compreende que os grupos sociais enxergam direitos como privilégios. Para esses grupos, o tratamento diferenciado para as categorias de cidadãos, chamado de cidadania, significa privilégio e imunidade. Para a maioria, contudo, a cidadania diferenciada é cruel, marcada pela ausência de direitos.

Por conta disto, o entendimento de “cidadania” foi fundado na diferenciação e não na equiparação de cidadãos, “nessa formulação, cidadania é uma medida de diferença e uma forma de distanciar as pessoas umas das outras.” (HOULSTON, p. 23, 2013). Logo, é uma maneira de justificar a produção de desigualdades e “direitos específicos” em um regime de “privilégios legalizados” e “desigualdades legitimadas”, no qual o Estado administra as diferenças sociais legalizando-as de maneira que legitimam e reproduzem desigualdades.

Em acordo com a pesquisa desenvolvida por Houlston, Canclini (2015) nos diz que nas últimas décadas, na maioria dos países capitalistas, a incorporação das políticas neoliberais fez o mercado privado assumir várias funções e serviços que antes eram fornecidos exclusivamente pelo Estado, esse cenário de privatização se deu, na maioria das vezes, apoiado ao sucateamento da oferta de serviços públicos. Portanto, o acesso à direitos básicos da cidadania, como por exemplo serviços de saúde, habitação e educação, ficaram ainda mais restritos às classes mais altas que detinham o poder do consumo.

Portanto, conforme a oferta de serviço público foi sendo apropriada pelo mercado privado e destinada para um pequeno público de cidadãos com o potencial de serem consumidores, a participação social passou a ser mais organizada através do consumo do que mediante o exercício da cidadania. Por isto, Canclini, Houlston e Bauman não reduzem o entendimento deste cenário como “dissolução da cidadania no consumo” (CANCLINI, 2015) onde o ato de consumir do cidadão é interpretado apenas como gastos inúteis pautados na obtenção de signos de prestígios e por impulsos irracionais potencializados por um massivo investimento de marketing, visto que a política de cidadania também inclui o direito de apropriação de bens de consumo, o que os autores sugerem é que cada vez mais qualidade de vida está pautada na capacidade de consumo do indivíduo.

Os autores analisam que determinada leitura sobre “cidadania diferenciada” é ainda mais clara nos países latinos nas últimas décadas, em decorrência da rápida urbanização, dos anos de ditadura militar e da instabilidade política, de acordo com Houlston:

“No espaço urbano, novos tipos de violência, injustiça e impunidade aumentaram drasticamente. As cidades brasileiras vivenciaram um clima generalizado de medo, criminalização dos pobres, apoio à violência policial, abandono do espaço público e fortificação de residências. O judiciário e a polícia ficaram ainda mais desacreditados.” (HOUSTON, 2013, p. 35)

Esses acontecimentos incidiram em uma enorme redução na representação da cidadania, onde: “os cidadãos formaram um conjunto atomizado de consumidores” (CANCLINI, 2015, p. 13) pois cada vez mais viam menos legitimidade nos serviços e nas formas de representação do Estado.

Portanto, a imagem da “ideia de cidade” desempenha poderoso papel no imaginário que a sociedade tem sobre a cidade, na produção dos seus símbolos e na vida social. O marketing, por sua vez, tem tarefa decisiva na alteração dos significados socioculturais dos lugares dentro do processo de redefinição do contexto urbano, no qual os interesses empresariais adequam e recriam o espaço urbano aos fluxos econômicos internacionais.

Nas produções de marketing, é comum o uso exaustivo de termos como “novo” junto com outras terminologias como “revitalização”, “renascimento”, “modernização”, bem comum nessas estratégias publicitárias, constroem signos e uma narrativa a favor da construção do novo e justificando a mercantilização do espaço considerado degradado.

Além dos termos citados, ainda temos em destaque as palavras “memória”, “lazer”, “emprego”, “segurança” cada palavra tendo uma potência para os possíveis consumidores do projeto Novo Recife. Junto às palavras-chaves, a análise da campanha publicitária do Novo Recife permite-nos perceber a simulação do espaço público em um ambiente privado.

O surgimento destes novos espaços privados padronizados construídos para simular o espaço público, associados à produção e veiculação de diversos signos entre eles é o que Sanchez (2007) entende como a construção de espaços que induzem determinados tipos de usos a partir da padronização de comportamento de seus consumidores, consolidando uma experiência específica da cidade, e o que Lefebvre compreende como reprodução de uma convivência de aparências e tende a criar novos valores sociais, substituindo o “vivido”.

Na mesma linha, Bourdieu compreende que o consumo é aplicado nas formas de experimentar e viver os centros urbanos, formando um novo comportamento e um novo espaço social (BOURDIEU, 2004)

Seguindo a teoria de Certeau (1994), a construção do Projeto Novo Recife cria um espaço cujo uso está “instituído” e onde predomina o “domínio do ver” no “espaço geométrico”, isto é, um projeto pensado por arquitetos e urbanistas, em

detrimento do ambiente que não está instituído, onde evidencia-se o “domínio do fazer” no “espaço antropológico”, que é a cidade vivida, praticada pelos habitantes.

A cidade vivida se constitui no espaço público, é nele que predomina o lugar praticado, onde prevalecem as operações de uso da população. Um lugar praticado não está instituído, não tem o “domínio do próprio”, portanto, o lugar praticado não pode manifestar-se em toda a sua potência em uma propriedade privada.

Maricato (1995) nos diz que a criação desses espaços com equipamentos urbanos que contam com uma rede de serviços comerciais tem a intenção de criar “ilhas de primeiro mundo” com o objetivo de afastar os consumidores de classe média alta da “cidade real”.

Ao substituir o “vivido” (LEFEBVRE, 1978) pelo “instituído” (CERTEAU, 1994), criamos a cidade espetáculo/cidade mercadoria. Esta estratégia também relaciona-se com a produção do consumidor, que antecipa a produção do próprio produto (cidade-mercadoria). (SANTOS, 2013).

De acordo com Debord: “O mundo presente e ausente que o espetáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado como ele é, pois seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si e em relação a tudo que produzem” (DEBORD 1994, p. 28). Logo, a transformação da cidade em mercadoria (MARICATO, 1997) se inicia com propagação de uma um *marketing* do novo padrão de vida urbana a ser estabelecido no lugar.

No filme, logo após as imagens do projeto Novo Recife, podemos ver os galpões que inicialmente serviram para estocar a produção de açúcar da zona canavieira de Pernambuco, e depois pertenceram à extinta Rede Ferroviária Federal, que teve suas atividades finalizadas no início do século XX, após o país passar pelo processo de adoção do modelo econômico e político desenvolvimentista rodoviário. O fotograma da deterioração da arquitetura dos armazéns denuncia as décadas de abandono do Cais José Estelita. Ao lado direito dos armazéns temos a bacia do Pina.

Imagem 18: Fotograma de Recife, Cidade Roubada. O Cais José Estelita em estado de deterioração.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em 17 de Julho de 2021.

A concepção de desvalorização, degradação ou deterioração de uma área portuária é comum nas principais metrópoles mundiais e também ocorreu no Brasil³⁸, como argumenta Carlos (2001; 2011; 2020) a partir da década de 1970, durante o processo de desindustrialização que foi responsável por desativar e deslocar o setor industrial das zonas centrais das áreas portuárias rumo às regiões periféricas, onde o custo da produção seria mais barato.

O abandono e esvaziamento imediato das áreas centrais e portuárias, contribui para o esvaziamento demográfico da região, modificando totalmente a dinâmica cotidiana desses lugares, a partir da diminuição de circulação de pessoas que se deslocavam diariamente seja para trabalhar, para consumir, para socializar, ou praticar lazer (LEFEBVRE, 1979).

Logo, estas áreas portuárias e centrais perderam o seu valor de uso (LEFEBVRE, 1979) e o espaço vazio foi convertido em um mero lugar de passagem, principalmente de circulação de automóveis em vias que interligam a malha urbana da região.

Além disso, de acordo com Villaça (1999), o processo rotulado como "*deterioração*", que é o estado de quase ruína a que são deixados muitos edifícios nos centros da cidade em virtude do deslocamento do processo produtivo, cria um discurso e uma ideologia a fim de "naturalizar" um processo que tem origem econômica. Nas palavras do autor:

³⁸ Um exemplo é a produção da revitalização na área central do Rio de Janeiro.

"Deterioração" não é simples constatação; tem a pretensão de ser também uma explicação, uma interpretação de um processo social. [...] No Brasil deteriorização está mais associada ao apodrecimento por velhice de corpos vivos, animais ou vegetais. [...] Com isso a ideologia dominante quer veicular a crença de que a ruína do centro é um processo natural decorrente de seu envelhecimento. (VILLAÇA, 1999, p. 229)

Entendemos por ideologia dominante (Chauí, 1981, p. 21) a versão da realidade social criada e difundida pela classe dominante para facilitar a dominação e ocultar da sociedade a forma como as relações sociais e econômicas são produzidas. Por intermédio da ideologia legitima-se as condições sociais de exploração e dominação, fazendo com que estas pareçam verdadeiras e justas. A ideologia surge, no seio da classe dominante, através do descolamento das ideias da realidade social (autonomização das ideias) e consiste na transformação do pensamento da classe dominante em pensamentos dominantes.

Desta forma, cria-se um mecanismo através do qual os grupos hegemônicos representam seu interesse particular como sendo o interesse geral. O espaço, como disse Lefebvre, tem sido um campo fundamental para a sobrevivência do capitalismo (SOJA, 1980, p. 214), assim sendo, é fundamental a criação de ideologias para a produção e transformações das formas, funções estruturas, processos atribuídos no espaço.

Milton Santos em o "Espaço e Método"(1985), defende que as categorias "forma", "função", "estrutura", "processo" e "totalidade" devem ser pensadas em conjunto, em uma relação dialética, ao considerar a análise da produção do espaço geográfico.

Segundo o autor, "forma é o aspecto visível de uma coisa. [...] As formas são governadas pelo presente, e enquanto se costuma ignorar o seu passado, este continua a ser parte integrante das formas". (SANTOS, 2014, p. 69). Sendo assim, a forma pode ser entendida como um objeto, logo, uma casa, um prédio, um condomínio, uma rede urbana são formas espaciais de diferentes escalas. O valor que uma "forma" recebe no espaço é atribuído pela sociedade, como a sociedade não é homogênea e estática, esse valor pode ser diferente considerando a classe social, o gênero, a etnia, e alterar-se conforme o tempo, daí um valor atribuído a uma forma outrora, pode não condizer mais com o presente, mas ainda assim carregar memórias dos usos pretéritos.

Sendo assim, nenhuma “forma” é vazia de significado, embora ela possa estar em constante transformação pelo tempo, a forma sempre depende de uma ação para ser desempenhada, ou seja, de uma função. A “função” é a atividade, o papel, a tarefa desempenhada pela “forma”. O habitar, a cotidianidade, o trabalho, o consumo são algumas das funções associadas, à casa, ao bairro, à cidade e à rede urbana. A relação entre “forma” e “função”, segundo Milton Santos (1985), é, em princípio, direta: uma determinada forma é criada para desempenhar uma ou várias funções; e não existe função sem uma forma correspondente, disto isto, não se pode dissociar “forma” e “função” no estudo da organização espacial.

Roberto Lobato Corrêa³⁹ (1986) interpretando as categorias de Milton Santos, afirma que a “estrutura” é relativa ao modo como os objetos estão organizados, não em um padrão espacial, mas à maneira como estão inter-relacionados. Diferentemente da forma, a estrutura não constitui algo que tenha uma exterioridade visível, pelo contrário, ela é invisível, estando subjacente à forma. A “estrutura” é, então, a natureza social, política, cultural e econômica de uma sociedade em um dado momento do tempo e da história

Por fim, “processo” é definido pelo autor como uma ação contínua que se realiza continuamente, implicando tempo e mudança. Os “processos” ocorrem dentro de uma “estrutura” social e econômica e resultam de suas contradições internas. Logo, podemos dizer que processo é uma estrutura em seu movimento constante de transformação.

Em síntese, Santos diz que as categorias geográficas compreendidas em sua dialética, são fundamentais para discutir os fenômenos espaciais:

“Forma, função, estrutura e processo são quatro termos disjuntivos associados, a empregar segundo um contexto do mundo de todo dia. Tomados individualmente, representam apenas realidades parciais, limitadas, do mundo. Considerados em conjunto, porém, e relacionados entre si, eles constroem uma base teórica e metodológica a partir da qual podemos discutir os fenômenos espaciais em totalidade” (Santos, 1985, p. 52)

Portanto, a ideia que se pretende transmitir é a de envelhecimento dos centros urbanos como um processo natural, e com isso exime a responsabilidade do poder público e do capital privado do abandono. Em decorrência do envelhecimento

³⁹ CORRÊA, Roberto Lobato. Região e organização espacial. São Paulo: Ática, 1986.

em questão, cabe ao Estado criar novas estruturas para alterar as formas, as funções do espaço a fim de revalorizar e reconstruir através de novos usos, de novas construções e de infraestrutura. No entanto, esses novos usos instituídos tornam o espaço espetacularizado, homogeneizado, hierárquico e fragmentado de acordo com os critérios de interesse do capital privado para um determinado público consumidor (CARLOS, 2005).

É neste processo que se desenvolve a dinâmica da cidade neoliberal, um exemplo da construção de um espaço privado espetacularizado, feito de acordo com os interesses econômicos imobiliários é as Torres Gêmeas construídas entre 2005 e 2009.

No fotograma abaixo, vemos por uma outra perspectiva as Torres Gêmeas apresentadas no início do curta. Dessa vez elas dividem espaço com a imagem de um terreno em ruínas, a imagem indica que a demolição no Cais José Estelita teve seu início.

Imagem 19: Fotograma de Recife, Cidade Roubada. No primeiro plano o Cais em processo de demolição e ao fundo, as Torres Gêmeas.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em 17 de Julho de 2021.

Por volta do minuto 1:23, Kléber Mendonça Filho inicia sua participação no filme. O cineasta, junto com os demais ativistas que forneceram seus depoimentos, atuam como “locutores auxiliares”, termo utilizado por Bernardet (2003) para designar na linguagem documentarista a “função é ajudar o locutor a expor as ideias e os conceitos a serem transmitidos.” (BERNADET, 2003, p. 25). Ou seja, vozes

especialistas que qualificam o discurso empregado pelos realizadores do filme, cuja função é ajudar o locutor a expor as ideias e os conceitos a serem transmitidos e atestar as informações já divulgadas.

O cineasta anuncia:

“Eu acho que pra entender o impacto do Projeto Novo Recife, basta a gente olhar para as Torres Gêmeas. As Torres Gêmeas podem ser observadas como um trailer do que a gente pode vir a ter com o Recife [...] Elas funcionam como verrugas no centro da cidade. (RECIFE, CIDADE ROUBADA, 2014)

O impacto urbanístico causado pela construção dos edifícios Píer Duarte Coelho e Píer Maurício de Nassau no bairro histórico São José, conhecidas popularmente como Torres Gêmeas, poderia ser entendido como um prenúncio dos impactos negativos que a construção do empreendimento Novo Recife causaria.

A ilha onde localiza-se o bairro São José é conectada através de pontes ao bairro vizinho, o Santo Antônio⁴⁰. São José e Santo Antônio são considerados bairros tradicionais por concentrarem os patrimônios históricos culturais e imateriais da cidade de Recife. Nos bairros, fundados durante a colonização portuguesa.

No bairro de Santo Antônio especificamente, encontram-se inúmeros edifícios históricos, como o Palácio Campo das Princesas, o Teatro Santa Isabel, o Palácio da Justiça, a Capela Dourada, a Igreja Nossa Senhora do Rosário Pretos, Igreja de São Pedro dos Clérigos e o Convento e Igreja de Santo Antônio. Demonstraremos alguns desses edifícios nas imagens a seguir.

Imagem 19: Imagem aérea do bairro Santo Antônio, ao centro o Palácio Campo das Princesas, sede do poder executivo do Governo de Pernambuco.

⁴⁰ Em 2019, o professor Jacques Rimeboim em: “Dois Bairros Irmãos - O Patrimônio Imaterial dos Bairros de Santo Antônio e São José” faz um inventário onde resgata todo o patrimônio imaterial dos bairros.



Fonte: Google. Acesso em 17 de Julho de 2021.

Imagem 20: Imagem aérea do Bairro Santo Antônio, em destaque o Teatro Santa Isabel:



Fonte: Google. Acesso em 17 de Julho de 2021.

Imagem 21: Imagem aérea do Bairro Santo Antônio, realçando o Palácio da Justiça.



Fonte: Google. Acesso em 17 de Julho de 2021.

Imagem 22: Imagem frontal da Igreja Nossa Senhora do Rosário Pretos



Fonte: Google. Acesso em 17 de Julho de 2021.

Milton Santos nos diz que “O espaço é uma acumulação desigual de tempos” (Santos, 1986). Nas imagens das construções históricas demonstradas, temos a arquitetura colonial portuguesa, junto às construções mais recentes, compondo o espaço geográfico da região central de Recife.

O espaço geográfico é o objeto central do estudo da Geografia, logo vários autores contribuíram para a construção do entendimento, como Santos, Lopes, Lefebvre, entre outros. Não há um consenso a respeito da definição desta categoria devido às diferentes abordagens, perspectivas e correntes de pensamento da Geografia.

Definindo aqui em comum com a compreensão de Santos, o espaço geográfico pode ser compreendido como o espaço natural modificado pela ação do ser humano. Em função disso, o espaço geográfico é dinâmico, logo, está em constante transformação.

Seguindo a linha humanista da Geografia, Santos nos diz que a organização e a modificação do espaço geográfico não limita-se a criação material de objetos e construções da humanidade no espaço, mas também refere-se a criação imaterial, a um espaço de subjetividade que comporta as vivências, culturas, identidades. (SANTOS, 2013).

Lefebvre, assim como Santos, aponta para a indissociabilidade da sociedade e do espaço, isto é, os autores entendem que as relações humanas só acontecem mediante o espaço, dito isto, eles compreendem a produção do espaço enquanto uma dialética onde a sociedade produz o espaço na mesma medida que ela é produzida pelo mesmo. Por isso, o espaço, que é ao mesmo tempo, produto e base de produção de si mesmo e de reprodução das relações, contém a contradição decorrente do caráter capitalista das práticas que nele e com ele se reproduzem.

Na compreensão lefebvriana (1991) o espaço se fundamenta em uma tríade cujo os três elementos servirão como parte de sua teoria da produção do mesmo, são elas o espaço: “percebido”, “concebido” e “vivido”. Entretanto, o autor chama a atenção para o fato de que esta é uma separação exclusivamente teórica, uma vez que na prática todas as categorias se fundem em uma dialética durante a produção do espaço. Segundo Schmid, num movimento do “sujeito que pensa, atua e experimenta para o processo de produção social do pensamento, ação e experiências” (SCHMID, 2012, p. 104).

A primeira categoria mencionada refere-se ao espaço percebido, que se relaciona às percepções sensoriais ligadas à materialidade do espaço, os estímulos visuais, sonoros, olfativos que o espaço exprime. Já a segunda, que é definida como o “espaço concebido”, refere-se a representação do espaço, ou seja, é o espaço planejado e concebido pelos arquitetos, engenheiros, urbanistas e administradores da cidade, o “espaço concebido” é o que é idealizado para a cidade, o que está instituído. A terceira é conhecida como, “espaços vividos”, esta relaciona-se diretamente com os signos atribuídos ao espaço de acordo com as subjetividades individuais e culturais, isto é, é o que o espaço significa para os seus usuários, este relaciona-se ao espaço absoluto, e apoia-se à historicidade, religiosidade, memória, temporalidade e que mostra os sedimentos postos em determinada época para determinada sociedade.

Todas estas categorias espaciais complexificam a concepção do espaço e nos fundamentam teoricamente para compreensão das reestruturações que ocorrem

na cidade. O espaço onde aplica-se as intervenções urbanas atuais, idealizado e consumido pelos grupos dominantes é o espaço concebido, o espaço dos projetos, do planejamento urbano, do plano diretor, do urbanismo.

Disto isto, é importante entender brevemente os desdobramentos históricos que foram responsáveis pelos processos de (re)produção do espaço geográfico dos bairros São José e Santo Antônio.

Villaça (1998) define planejamento urbano como a ação do Estado sobre a organização do espaço urbano. Ele nos diz que é difícil traçar detalhadamente a historicidade do planejamento urbano brasileiro devido às questões metodológicas, no entanto, entende que este correspondeu e continua a corresponder aos interesses e soluções específicos das elites brasileiras, nas palavras do autor “Nos quase 100 anos de existência entre nós, o planejamento urbano quase que exclusivamente serviu para atender a interesses claros e específicos. particularmente os dos bairros da população de mais alta renda”. (VILLAÇA, 1998, p. 179)

No final do século XIX no Brasil, a proposta de planejamento urbano que as classes dominantes tinham para as nossas cidades estavam associadas ao “embelezamento urbano” e seguiam as ideias do que fora realizado nas décadas anteriores em capitais europeias, como Madri, Paris, Barcelona e, inclusive, Washington, nos Estados Unidos. O planejamento exercido na capital Washington, por exemplo, tinha um viés totalmente ideológico e foi pensado para exibir e afirmar ao mundo o poder dos Estados Unidos e seus dirigentes enquanto nação capitalista, e contava com a construção de monumentos, enormes praças e grandes edifícios. Os Estados Unidos também ficaram conhecido pelo movimento “*City Beautiful*”, ao exemplo do que foi aplicado em Chicago, que seguia a mesma ideia de embelezamento urbano.

No Brasil, espelhando-se nas capitais citadas, as reformas de “embelezamento urbano” foram propostas e aplicadas inicialmente nas duas maiores cidades do país, São Paulo e Rio de Janeiro. Apenas em meados do século XX, que estes planejamentos foram seguidos por outras cidades como Belo Horizonte, Salvador, Recife e Porto Alegre, em uma proporção muito menor do que fora feito em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Referindo-se às obras da cidade do Rio de Janeiro, Bechimol diz o seguinte:

“O termo “embelezar” tem enorme ressonância no discurso propagandístico da época. Designa, mais do que a imposição de novos valores estéticos, a criação de uma nova fisionomia arquitetônica para a cidade. Encobre, por assim dizer, múltiplas “estratégias”. A erradicação da população trabalhadora que residia na área central: a mudança de função do centro. atendendo - num plano mais imediato - aos interesses especulativos que cobiçavam essa área altamente valorizada e - num plano mais geral - às exigências da acumulação e circulação do capital comercial e financeiro; razões ideológicas ligadas ao desfrute” das camadas privilegiadas; razões políticas decorrentes de exigências específicas do Estado republicano com relação àquela cidade que era a sede do poder político nacional.” (BECHIMOL, 1992, p. 228)

Estes novos “valores estéticos” e “arquitetônicos” que Bechimol refere-se tem a ver com a proposta do Estado e das classes dominantes em modernizar estas capitais brasileiras, deixando para trás a arquitetura colonial construída nos séculos anteriores na tentativa de assemelhar-se aos projetos urbanos atuais, reconhecido como modernos, das capitais já citadas. Portanto, foi sob a égide dos planos de embelezamento que nasceu uma espécie de planejamento urbano brasileiro.

Já no decorrer do século XX, com a implementação de economia fordista nas principais capitais brasileiras, os projetos de embelezamento urbano deram lugar para os projetos de infraestrutura, visto que era necessária uma cidade mais dinâmica, funcional atendendo as necessidades da economia capitalista, que abrigasse os principais setores econômicos e uma classe proletária em ascensão. A importância da eficiência começa a superar a da beleza (VILLAÇA, 1994).

Embora ao longo dos séculos os bairros Santo Antônio e São José tenham passado por processos de transformação em sua paisagem, é só na primeira metade do século XX, diante do crescimento urbano e populacional a demanda por reformas urbanísticas tornou-se uma questão latente. O protagonismo econômico e político da cidade de Recife em relação às demais do Nordeste, atraía um fluxo migratório gigantesco, o que potencializava ainda mais as necessidades de ampliação e melhoria da infraestrutura urbana (PONTUAL, 2011).

Enquanto havia uma perspectiva de melhoria da malha urbana para atender o crescimento urbano e satisfazer as necessidades das camadas sociais mais altas, com o alargamento e construções de novas vias para os automóveis, a chegada do bonde e da energia elétrica, as camadas sociais mais baixas da população, que geralmente residiam em cortiços na área central, lidavam com as reformas urbanas de limpeza social que eram executadas a base de violência e de expulsão e consequente demolição de suas moradias.

No caso dos planejamentos urbanos verificados ao longo do século XX, o Estado é o principal agente capaz de determinar o que sai e o que fica, o que deve ser construído e onde, quem pode circular livremente e quem não, quem tem “Direito à Cidade”.

Portanto, o espaço que é julgado como “lugar estigmatizado”, como os cortiços, favelas, moradias da população de baixa renda, que dentro das posições sociais pré-estabelecidas estão na base mais baixa da hierarquia, vira o alvo de reformas.

Por isso, partindo na análise do pensando Lefebvriano, entendemos que as relações de produção no espaço são viabilizadas mediante aos interesses e ações do Estado em consonância com as forças hegemônicas, no entanto, a produção espacial não pode simplesmente instituir e extinguir a dinâmica social que se estabelece e resiste no espaço.

Sendo assim, apesar de todo o valor material e imaterial concentrado no centro histórico de Recife, logo, toda a dimensão simbólica dos espaços de representação em especial nos bairros acima citados, a região não alcançou o título de Patrimônio Cultural da Humanidade concedido pela UNESCO devido ao processo de renovação urbana ou “destruição criadora” (SCHUMPETER, 1942; HARVEY, 2011)⁴¹ que ocorreu na região central da cidade nas últimas décadas, caracterizada pela demolição de edifícios históricos em favor da construção de edifícios modernos, na maioria dos casos, de propriedade privada.

Retomando ao filme, Kléber Mendonça Filho destaca esse fato no minuto 1:23:

“As Torres Gêmeas podem ser observadas como um trailer do que a gente pode vir a ter com o Recife. E elas foram construídas sob ordem de demolição, as Torres Gêmeas, inclusive, impediram que o bairro, o sítio histórico do Centro do Recife, fosse considerado patrimônio da humanidade pela Unesco, como Olinda é. Elas funcionam como verrugas no centro da cidade, no centro histórico da cidade, e elas tiram a ideia de paisagem cultural do centro da cidade. Ou seja, elas não têm nada a ver com o centro da cidade, da mesma maneira, do que está sendo previsto para o Projeto Novo Recife também não tem absolutamente nada a ver com aquela área específica da cidade.” (RECIFE, CIDADE ROUBADA, 2014)

A modificação espacial em decorrência da lógica de homogeneização promovida pelo mercado imobiliário, substituindo espaços públicos de valores

⁴¹ Conceito de “destruição criativa” foi introduzido por Joseph Schumpeter para descrever o mecanismo em que novos produtos destroem empresas e modelos de negócio antigos como força motriz do crescimento econômico. Harvey (2011) retoma o conceito para aplicá-lo no contexto da produção urbana.

simbólicos e cultural para construção de espaços mercadológicos, modifica a experiência da vida cotidiana ao romper com a historicidade e com a espontaneidade do lugar (SANTOS, 2013).

Desta forma, os cidadãos na “cidade-mercadoria/cidade-espetáculo” transformam-se em coadjuvantes (SÁNCHEZ, 2007) pois o “espaço instituído” engendra rupturas sociais e culturais, uma vez que as relações sociais se manifestam no espaço.

Deleuze e Guattari (1998) entendem que as forças hegemônicas que atuam na produção do espaço criam o “espaço molar”. Para os autores, o espaço molar localiza, posiciona, separa os sujeitos de acordo com uma lógica que visa a anulação e o sujeitamento dos indivíduos. Em contrapartida, ao resistir, ao disputar as significações fixadas no espaço, produzindo suas subjetividades, os sujeitos (re)produzem o espaço e criam o “espaço molecular”.

A produção do espaço, para Lefebvre (1968), é definida conforme os usos, e de certa maneira, pode determinar a ação dos indivíduos; sendo o espaço projetado capaz de impor uma forma de comportamento que prioriza uma classe social em detrimento de outra, ou condiciona um tipo de uso, configurando-se, assim, como um espaço dominador. A mesma medida, que o espaço projetado pode proporcionar um uso democrático, acolhedor, livre, que dialoga com a parte social a ele relacionada, configurando-se como espaço democrático.

À medida que o curta-metragem avança, temos a apresentação de outros empreendimentos recém construídos na cidade, aqui compreendidos como espaços excludentes, são eles a Via Mangue, via expressa construída com investimento público, e o *Shopping Rio Mar*, empreendimento de origem privada. O que há de comum nessas obras, é que elas são fruto de um planejamento urbano para favorecimento da população de classe alta da cidade. Como mencionou Leonardo Cisneiros “A gente costuma reclamar que nessa cidade não tem planejamento urbano, na verdade tem, a questão é saber, feito por quem e para quem.”

Partindo dessa premissa, Certeau (1994) entende que “planejamento é arma de quem tem força”, por isso, podemos considerar que o planejamento urbano da região central de Recife é realizado conforme as necessidades das forças hegemônicas de poder, viabilizadas por estruturas econômicas e políticas, em favorecimento de uma parcela pequena da população.

A Via Mangue⁴² foi uma das principais obras rodoviárias realizadas na cidade do Recife nos últimos anos, que fez parte do conjunto de obras de mobilidade urbana criadas para atender a exigência de melhorias na infraestrutura das capitais brasileiras que sediariam os jogos da Copa do Mundo de 2014, uma cooperação entre a prefeitura local com o Governo Federal.

Diversas obras associadas a melhorias na infraestrutura urbana aconteceram simultaneamente nas capitais brasileiras para atender a agenda de Megaeventos criada para sediar a Copa do Mundo (2014), e as Olimpíadas (2016). Estes grandes projetos de renovação urbana seguiram a linha do modelo de modelo de planejamento urbano difundido no Brasil na década de 1990, conhecido como “Planejamento Urbano Estratégico” (CASTELLS, 1990; MARICATO, 2007; VAINER, 2011. HARVEY, 2011).

Nesse contexto, em Recife, a partir de uma PPP's⁴³, o Estado viabilizou o orçamento previsto em R\$443 milhões de reais para a construção do Via Mangue, enquanto a execução da obra ficaria sob responsabilidade da construtora Queiroz Galvão, uma das construtoras que compõem o Consórcio Novo Recife. Como já foi dito anteriormente, a adoção desse tipo de planejamento urbano estratégico é, por natureza, seletiva e segregadora, porque ela busca satisfazer os interesses e bem-estar de alguns grupos específicos da população, no caso do Via Mangue, a população que possui automóvel e realiza diariamente o movimento pendular, saindo do Bairro de Boa Viagem, bairro de classe média alta, em direção ao centro da capital. Leonardo Cisneiros, em seu depoimento, questiona:

“A quem serve esse planejamento? Na verdade, mais as construtoras e as poucas pessoas que usam carro na cidade, do que pra toda a população. E é um investimento míope, na verdade, um investimento de curto prazo, porque quanto mais espaço você dá pro carro, mais você estimula o uso do carro.” (RECIFE, CIDADE ROUBADA, 2014)

Maricato (1996) nos diz que os altos investimentos governamentais na construção viária, para além de ampliar o espaço de circulação de veículos em benefício da parcela da população de classe média que possui automóveis, serve para valorizar propriedade fundiárias, criar novos processos de centralidades e, em decorrência disso, gerar gentrificação. Nas palavras da autora: “há uma simbiose

⁴² O Via Mangue possui extensão total de 9km que interligam a Zona Sul da cidade com o centro.

⁴³ Harvey diz que a maioria das práticas de renovação urbana se dão a partir das Parcerias Público-Privadas (PPPs) para renovação urbana

entre a abertura de grandes vias e a criação de oportunidades para o investimento imobiliário” (MARICATO, 1996, p. 20). Seguindo a mesma perspectiva de Maricato (1996), o urbanista Cândido Malta Campos Filho, denomina essa dinâmica como “investimento de viário/imobiliário” para abrir novas frentes para o mercado imobiliário de alta renda.

Maricato (2013) em “As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias” menciona que:

“Não se trata apenas, simplesmente, de perseguir a melhoria dos bairros de melhor renda, mas, principalmente, de investir segundo a lógica da geração e captação das rendas fundiária e imobiliária, que tem como uma de suas consequências o aumento dos preços de terrenos e imóveis. A escassez de moradias e a segregação territorial são produtos de um mercado que, entre outras coisas, vende o cenário como signo de distinção. (MARICATO, 2013, p. 20)

Ou seja, o “Planejamento Urbano Estratégico” concretizado em conjunto pela ação governamental junto à iniciativa privada, verificado na construção do Via Mangue, impõe uma limitação na mobilidade urbana das classes sociais mais baixas sitiadas no entorno que não possuem automóvel e são dependentes da eficácia de um transporte público de massa.

Rogério Haesbaert (2018) entende como “Dinâmicas de Contenção Territorial” práticas ações governamentais que inviabilizam a circulação dos habitantes através do “controle de corpos” (FOUCAULT, 1975) aprofundando ainda mais a dinâmica de segregação socioespacial.

Ainda segundo Haesbaert (2018) por mais que não haja exclusão social ou segregação socioespacial em absoluto, à medida que todas as relações sociais se materializam em um território real e concreto, ou seja, no espaço (CARLOS, 2015), ainda assim, dentro da lógica capitalista, há um controle territorial, ou como o autor prefere, uma “contenção” territorial em vista da comodidade social de uma minoria e em troca da do agravamento da precarização socioespacial de uma maioria:

“Este enclausuramento relativo manifestar-se-ia como forma de autofechamento por parte dos grupos hegemônicos e de “contenção” mais estrita para muitos grupos subalternos - quando imposto por aqueles que, defensores de um determinado senso de “liberdade” (muitas vezes confundida com simples mobilidade), para garanti-la acabam controlando territorialmente outros, numa espécie de territorialização de fora para dentro. (HAESBAERT, 2018, p. 17)

“

Na mesma linha que Haesbaert (2018) chama de “Dinâmicas de Contenção Territorial”, Maricato (1995) denomina “espaços de confinamento” e Houlston (2013)

entende como “cidadãos entrincheirados” a produção do isolamento e a limitação impostos às populações de áreas periféricas devido, principalmente, à precariedade da mobilidade urbana.

Portanto, a imobilidade urbana nas áreas periféricas acentua a ideia de “cidade partida” e contribui para o que entendemos de “apartheid social” (MARICATO, 1995) consolidando a exclusão social.

No minuto 4:32 do curta-metragem, Irandhir Santos segue com seus questionamentos: “[...] A velha exclusão social que separa a cidade em bairros para ricos e bairros para pobres. O velho engarrafamento por conta do excesso de carros.”

O Via Mangue atravessa a comunidade do Coque, localizada na Ilha Joana Bezerra, às margens do Rio Capibaribe, o mesmo que banha as “Torres Gêmeas”. O terreno onde foi construído a comunidade é uma região de manguezal doada por aristocratas recifenses para a expansão da cidade no início do século XX.

A comunidade do Coque é habitada por cerca de 13 mil pessoas, conforme divulgado pelo último censo publicado em 2010, um número relativamente pequeno se comparado às outras comunidades de Recife, no entanto, o Coque possui o pior Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da cidade, carecendo de infraestrutura urbana básica, como rede hídrica e de esgoto adequada, acesso aos serviços de saúde, educação e creches, tendo maior exposição à ocorrência de enchentes e desmoronamentos, somadas as menores oportunidades de emprego formal, menores oportunidades de profissionalização, maior exposição à violência marginal ou policial, discriminação racial, difícil acesso à justiça oficial, difícil acesso ao lazer, entre outros, atenua a “dimensão da pobreza urbana” (MARICATO, 1995) de seus moradores, dos quais mais de 57% vive com renda mensal entre R\$ 130 e R\$ 260⁴⁴.

A região metropolitana de Recife concentra 97% das comunidades do estado de Pernambuco e desde o início do século XX, mais de 50% da população da cidade vive em domicílios considerados irregulares ou loteamentos clandestinos. Falcão Neto e Almeida Souza (1985) chamam a atenção para o histórico de ocupação considera irregular dessas áreas, que se deu desde o início do século XX, é diferente do que ocorreu nas outras regiões metropolitanas do país,

⁴⁴ Fonte Diário de Pernambuco. Acesso em 25 de junho de 2022. <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2020/12/projeto-coque-r-existe-revela-historia-de-resiliencia-na-comunidade-c.html>>

Nas palavras de Maricato: “O loteamento ilegal, combinado à autoconstrução parcelada da moradia durante vários anos foi a principal alternativa de habitação para a população se instalar em algumas das principais cidades brasileiras” (MARICATO, 1994, p. 24).

Portanto, ao dar prioridade a projetos urbanos que visam a circulação de automóveis, agrava-se a imobilidade urbana e a exclusão da população dos bairros periféricos e das comunidades pobres do entorno da região central de Recife. No caso do Via Mangue, a principal comunidade afetada é a do Coque.

Imagem 23: Fotograma de Recife, Cidade Roubada. Ao fundo, a Comunidade do Coque.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em 17 de Julho de 2021.

Na imagem acima temos Valdimarta Lino, mulher negra, moradora da Comunidade do Coque dando seu depoimento.

“A gente que somos do Coque, nós que somos pobres, nós que somos da periferia, nós não vamos ter espaço naquele lugar. Você se vê com seus filhos brincando numa parte que foi feita exclusivamente para filhos e filhas da elite? Você não se vê, gente. Os governantes do poder público, eles tão direcionando as suas prioridades para as pessoas que tem o poder aquisitivo maior, e na verdade, esquecendo o déficit habitacional que existe na cidade do Recife que já é muito alto, chega hoje em 65 mil habitantes [...] é um espaço nosso, nós temos o direito de fazer parte, de construir tudo o que vai ser feito. Nós temos direito de fazer parte daquela imagem, daquela cena, daquela paisagem. A gente tem o direito de viver, de passar uma tarde, de sentar com nossos filhos. O Novo Recife foi feito para quem tem, para milionários que podem pagar flats caríssimos. As lojas que vão ter lá são de jóias caríssimas, que a gente não pode ter nem um pingente. Isso é absurdo e não dá pra aceitar, nem dá pra engolir do poder público que diz que cuida tanto das pessoas,

que cuidado é esse? Um cuidado exclusivo? É um cuidado de quem? Pra quem? Pra quem é esse cuidado?” (RECIFE, CIDADE ROUBADA, 2014)

Em seu depoimento, Valdimarta Lino, representante da Comunidade do Coque questiona a quem serve o planejamento urbano feito na cidade de Recife. Quem poderá comprar um imóvel no Novo Recife? Quais são os corpos que poderão circular nos ambientes privados que simulam o espaço público do Novo Recife? Qual grupo social terá o Direito à Cidade?

Uma outra consequência da reestruturação urbana desses projetos urbanísticos é a gentrificação que eles podem vir a causar nas comunidades ao entorno. A gentrificação pode ser entendida como a apropriação e, em seguida, transformação urbana de uma área central, considerada vazia, violenta, ociosa, apontada como área marginalizada, ou segundo Bourdieu (1975) um “lugar estigmatizado” por conta dos seus habitantes.

Sennet (2008) denomina a gentrificação como um processo local de colonização, segundo o autor:

“A gentrificação é, mais essencialmente, um processo pelo qual os 70-75% da base da pirâmide na população urbana se tornam vulneráveis à expulsão por parte do quarto que ocupa o topo numa cidade, seja pelo aumento dos aluguéis ou pela indução dos proprietários pobres a venderem seus imóveis. Cabe notar que certos nativos se aferram [...] decididos a permanecer onde nasceram ou simplesmente a reter um bem que se valoriza. Mas um número suficiente é forçado a sair ou decide fazê-lo, desaparecendo quase sempre do centro da cidade em direção a bairros mais afastados e baratos das imediações.” (SENNET, 2018, p. 160)

Estudos sobre a Gentrificação tiveram seu aporte nas principais metrópoles do norte global a partir dos anos 1960. Em meados do século XX, tais metrópoles já tinham atingido o processo de urbanização⁴⁵, diferentemente do que ocorria nas metrópoles do Sul Global, que por conta de uma industrialização tardia, ainda estavam iniciando os processos de urbanização. Portanto, como demonstram Lees, Slater & Wyly (2008)⁴⁶, as metrópoles mundiais passaram por ritmos e processos específicos de urbanização, e por conta disso, as principais cidades do Sul Global só completaram seus processos de urbanização nas décadas de 1990 e 2000, justamente quando os estudos relativos à gentrificação intensificaram-se.

⁴⁵ De acordo com Milton Santos em “A Urbanização Desigual”, livro publicado em 1970, entende-se que os países atingem o seu processo de Urbanização quando o ritmo de crescimento da população residente em áreas urbanas supera o ritmo de crescimento da população que reside nas áreas rurais. Fatores como a industrialização, modernização do campo, êxodo rural, contribuem para o processo de Urbanização.

⁴⁶ Lees, Slater & Wyly (2008) identificam que as áreas rurais já começaram a experimentar mudanças operacionalizadas pelos mecanismos da Gentrificação.

Smith (1996), com base na análise da teoria marxista do mercado imobiliário, compreende que a gentrificação é mais um fenômeno de reestruturação da economia global, visto que atualmente a acumulação do capital se realiza mediante a viabilização dos interesses do mercado financeiro no terreno urbano a partir do avanço da fronteira urbana. Ou seja, para superar a crise geral do capitalismo industrial que se intensificou a partir da década de 1970, as instituições financeiras tenderiam a investir na urbanização e reestruturação de cidades a fim de absorver os excedentes do capital industrial, e, assim, manter a totalidade do sistema capitalista de acumulação infinita.

Lefebvre (1992) também afirmou que essa é uma das práticas do sistema capitalista sobre o espaço geográfico, onde a lógica baseia-se na transformação do solo urbano em mercadoria, o que o torna refém das variações do mercado, da livre concorrência e da lei da oferta e da procura. Carlos (2001) reitera a partir da leitura lefebvriana, que o atual momento indica o espaço urbano como condição geral para a acumulação, para produção e reprodução do capital. A cidade passa a ser enxergada enquanto negócio, o espaço deixa de ser matéria-prima e meio de produção e agora é visto como mercadoria (CARLOS, 2020).

O planejamento urbano vira um instrumento do mercado financeiro para a acumulação de capital, ao invés de cumprir o seu papel de promover qualidade de vida, justiça espacial, social e inclusão para todas as camadas sociais (VAINER, 2011).

Muitas vezes essa prática de investir no solo urbano ocorre por conta da especulação imobiliária no espaço a partir da espera pela valorização de um terreno ou da realização de investimentos que visem estimular essa valorização. No primeiro caso, o investidor apenas adquire um terreno ou um imóvel a fim de que em longo prazo, devido às condições do mercado, o aumento do seu preço seja superior ao da inflação no período, e que isso gere lucros. No segundo caso, o investidor adquire um espaço, seja ele concebido como abandonado ou mal aproveitado, e constrói um imóvel ou realiza alterações, revitalizações, reformas, de modo a deixá-lo mais valorizado e, assim, obter lucro. O segundo caso é identificado como gentrificação.

Smith (1996) interpreta este processo de Gentrificação também como um avanço da fronteira urbana, ou seja, a criação de estratégias de expansão urbana a partir da reestruturação de bairros com a finalidade de atender a demanda

populacional ou mercadológica. O mercado imobiliário, junto com a ação governamental, cria mecanismos para intervenção no espaço e assim, expulsam a população que antes residia ou frequentava esses locais para bairros mais distantes, com a intenção de atrair um novo público para a área.

O processo de Gentrificação é uma das formas decorrente da reestruturação urbana onde predomina o “domínio do ver” em detrimento do “domínio do fazer” (CERTEAU, 1994)

Os depoimentos que seguem após o testemunho de Valdimarta Lino são de duas professoras da Universidade Federal de Pernambuco. Vários docentes e discentes desta instituição participaram ativamente do movimento #OcupeEstelita. Respectivamente temos, as professoras Norma Lacerda Gonçalves⁴⁷, especialista em planejamento urbano e Liana Cirne Lins⁴⁸, professora de Direito e advogada do GDU, questionando como que um projeto marcado por tantas irregularidades nos campos urbanísticos e jurídicos conseguiu chegar tão longe, a ponto de só ter sido temporariamente interrompido devido a ação dos ocupantes na região do cais.

As supostas irregularidades apontadas pelas professoras envolvem principalmente: (i) o leilão irregular, com o benefício concedido ao consórcio Novo Recife durante o arremate do leilão do terreno do Cais Estelita, visto que não houve concorrência na disputa; (ii) ausência de estudo de impacto à vizinhança e de estudo de impacto ambiental, ambos exigidos pelo Estatuto da Cidade; (iii) a falta de autorização do Iphan⁴⁹ e FUNDARPE⁵⁰, não concedido em virtude ao contraste da altura dos edifícios projetados e as construções históricas do bairro de São José e Santo Antônio; ausência de autorização do DNIT⁵¹ e da ANTT⁵², órgãos de trânsito responsáveis pela articulação da malha viária; (v) ausência de plano urbanístico para área, aprovado em CDU⁵³ irregular, reunião que regula a consonância dos projetos arquitetônicos e urbanísticos com o Plano Diretor da cidade.

O Ministério Público Federal em Pernambuco apurou as irregularidades denunciadas pelo #OcupeEstelita e acrescentou à investigação as propagandas

⁴⁷ Especialista em Planejamento Urbana e Professora Titular do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco.

⁴⁸ Professora de Direito da Universidade Federal de Pernambuco, vereadora da Cidade de Recife (2018) e eleita Deputada Federal de Pernambuco pelo Partido dos Trabalhadores (2022).

⁴⁹ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

⁵⁰ Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.

⁵¹ Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes.

⁵² Agência Nacional de Transportes Terrestres.

⁵³ Conselho de Desenvolvimento Urbano.

publicitárias divulgadas nos principais veículos de comunicação, segundo o MPF, elas tinham o intuito de induzir a opinião pública, composta também pela população pobre das comunidades do entorno, à aprovação do projeto e, conseqüentemente, contra o movimento de ocupação.

Na parte final do filme Irandhir Santos sustentando o que fora afirmado pelos dados citados anteriormente pelas professoras nos diz.

“O projeto Novo Recife tem gastado rios de dinheiros em comerciais de TV. Querem convencer de que transformar essa área do Cais José Estelita em uma série de torres luxo vai ser bom para você. Quem convencer você de que estão revisando o projeto para deixá-lo mais popular, dando uma nova vida ao cais. E uma revisão desse projeto não passa de uma tapeação. A essência do Novo Recife permanece inalterada: é um condomínio de luxo. Só vai trazer benefícios para as construtoras e, lógico, para quem puder morar nele.” RECIFE, CIDADE ROUBADA, 2014)

Dos minutos finais do curta até o seu encerramento, o filme traz imagens dos ativistas nas manifestações que ocorreram pela cidade reafirmando as palavras de ordem à favor da luta pelo direito de produzir a cidade: “Eu sou contra o projeto Novo Recife e sou a favor do projeto Recife!”.

Nas próprias palavras dos realizadores na sinopse do filme: “Mais uma contribuição para demonstrar a ingerência do capital imobiliário na política urbana e a urgente necessidade de cancelamento do Projeto Novo Recife, um empreendimento amplamente prejudicial à saúde de nossa cidade.”

Imagem 24: Fotograma de Recife, Cidade Roubada. Na imagem, ocupantes em frente a faixa “A Cidade é nossa, ocupe-a!”



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em 17 de Julho de 2021.

4.2 Autorretrato - Como filmar o Inimigo.

“Autorretrato”⁵⁴ é um documentário de curta-metragem de exatos 7 minutos e 37 segundos. No início do filme, vemos no plano central da imagem, cerca de 4 homens brancos, provavelmente de meia idade, vestidos de trajes sociais, em uma reunião, não há identificação de onde é o local e de quem são os homens filmados, mas ao que tudo indica, é um debate público onde a pauta é o Projeto Novo Recife.

Imagem 25: Fotograma de Autorretrato.

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxd9rQwA&t=187s>> Acesso em: 15 de Setembro de 2021.



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxd9rQwA&t=187s>>. Acesso em: 15 de Setembro de 2021.

Fora do campo de visão, mas no mesmo ambiente, escuta-se uma voz masculina que diz:

“O Estatuto da Cidade determina que projetos de impacto dessa natureza sejam objeto de audiência pública organizada pelo poder executivo para discussão da população. Então, por mais que nós queiramos ignorar a manifestação que está aqui fora ou nas redes sociais, ela existe. E existe uma parcela da população que gostaria de mais explicação. A cidade se transforma, mas não de qualquer maneira. Ela deve se transformar e deve crescer, segundo o que o poder público estabelecer” (AUTORRETRATO, 2012)

Simultaneamente ao discurso acima, notamos ao fundo um ruído abafado, escutam-se vozes proferindo palavras de ordem, assemelhando-se a uma manifestação. Não dá para entender com precisão o discurso enunciado coletivamente por essas vozes, o que nota-se é determinada inquietação dos homens enquadrados na imagem. Fica mais evidente a expressão de insatisfação de um homem branco, com cabelo curto preto, que está vestindo uma camisa longa azul clara e usando óculos de grau.

Neste momento, há uma modificação no enquadramento do filme. Duas tarjas pretas verticais movem-se das laterais para o centro do quadro, estreitando-a e centralizando este homem. Com este recurso de edição, o olhar do espectador é direcionado especificamente para o sujeito que, aparentemente, mostra-se insatisfeito e desconfortável com esta situação. É este o efeito que o enquadramento

busca causar, o de aprisionamento. Aprisionado na imagem, o indivíduo fica exposto à observação, a vigilância.

Após o enquadramento do homem, uma terceira camada de som é acionada ao filme, agora uma voz *em off*, com o auxílio de uma legenda, diz o seguinte:

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

A fim de preservar a identidade do narrador, mantendo-o anônimo, a voz *em off* foi modificada com um efeito sonoro que imprimiu um tom robótico à narração. O anonimato funciona como tática recorrente de ativismo político para evitar uma possível responsabilização jurídica e criminalização das ações do ativista.

A narração indica que o homem no centro da imagem é Eduardo Moura, um dos sócios-proprietários de uma das construtoras responsáveis pelo Projeto Novo Recife. A narração prossegue: “Hoje, eu tenho uma câmera e uso-a para filmar Eduardo Moura, um representante do capital por definição. Consigo de alguma maneira incomodá-lo. Ele gostaria de me ver sem câmera e a todos nós sem imagens” (AUTORRETRATO, 2012). Com a afirmação anterior, percebemos que o narrador assume que é o sujeito que está com a câmera fazendo o registro da reunião.

É nesse sentido que notamos o enquadramento de uma “câmera subjetiva” que assume o ponto de vista de um dos personagens do curta, o “corpo-câmera/narrador”, fazendo com que os espectadores observem os acontecimentos a partir de sua perspectiva, permitindo-o criar o que Pudovkin (1926) compreende como “mecanismo de identificação”. Sobre isso, Ismail Xavier em “O Discurso Cinematográfico” nos diz que:

“Nosso olhar, em princípio identificado com o da câmera, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação.” (XAVIER, 2021, p. 35)

Aqui podemos traçar uma relação com o enquadramento de uma “câmera subjetiva” a fim de construir um “mecanismo de identificação” foi optada pelo

montador de “Autorretrato” com uma das ideias elaboradas por Dziga Vertov⁵⁵ de “Cine-Olho” quando o autor coloca que:

“Eu posso forçar o espectador a ver este ou aquele fenômeno visual do modo como me é mais vantajoso mostrá-lo. O olho submete-se à vontade da câmera e deixa-se guiar por ela até esses movimentos sucessivos da ação que a conduzem para o ápice ou o fundo da ação, pelo caminho mais curto e mais claro.” (VERTOV, 2018, p. 206)

Durante todo o filme, a câmera subjetiva sugere um “mecanismo de identificação” com o espectador, que analisa o comportamento de Eduardo Moura a partir da perspectiva do “corpo-câmera”.

Em uma entrevista⁵⁶, Comolli revisita a reflexão contida em “Como Filmar o Inimigo?” e afirma que “Filmar o inimigo é fazê-lo entrar em um filme junto comigo” (COMOLLI, 2013, p. 177), com o decorrer de “Autorretrato” fica evidente que Eduardo Moura está disperso porque notou que está sendo filmado, e não só isso, notou que é objeto da gravação, por isso demonstra incessantemente uma expressão de inquietude. O empresário retira os óculos, se movimenta na cadeira, pega o telefone do bolso e aparentemente tira uma fotografia do sujeito que está com câmera. Aqui entenderemos este sujeito como corpo-câmera.

A voz em off segue: “Paro de filmar por um instante, e ele me pede, como quem acostumou-se a mandar, que eu não o filme mais” (AUTORRETRATO, 2012). O narrador afirma que em determinado momento, Eduardo Moura lhe pediu para que não fosse mais filmado. A ação de Eduardo Moura ao pedir para o corpo-câmera interromper a filmagem, denuncia o quanto o empresário sente-se violado pelo ato de vigilância estabelecido pela gravação, é nesse sentido que Comolli diz em “Aqui, a mise-en-scène comanda o sentido. Os corpos filmados sabem que são filmados e se expõem com ódio ao dispositivo que os afirma - desvelamento - tais como são.” (COMOLLI, 2013 p. 12).

Imagem 26: Fotograma de Autorretrato

⁵⁵ O trecho a citar foi retirado da antologia “A experiência do Cinema” publicada em 2018, organizada por Ismail Xavier.

⁵⁶ Entrevista concedida ao 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico no Fórum de Antropologia e Cinema, que ocorreu em Belo Horizonte, em 2013.



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxd9rQwA&t=187s>>. Acesso em: 15 de Setembro de 2021.

Ao filmar Eduardo Moura, agente do mercado imobiliário e cidadão da elite recifense, o corpo-câmera desconhecido faz um deslocamento micropolítico e redireciona os sujeitos em um regime de personagens não convencional, onde quem estabelece o controle e vigilância não é quem costuma deter os mecanismos para tal, mas o corpo social que geralmente é controlado e vigiado. Portanto, o movimento discursivo do filme opera na criação de um embate entre um “sujeito ordinário” (FOUCAULT, 1987), identificado como o “corpo-câmera” e um “sujeito histórico” (FOUCAULT, 1987), o empresário Eduardo Moura.

Mesmo sob o pedido de interromper a gravação, o “corpo-câmera” insiste na insurgência de filmar e continua com o enquadramento centralizado no empresário, criando uma “cena-armadilha” (COMOLLI, 2013) para continuar construindo um significativo ao tipo de sujeito que o Eduardo Moura representa. O “corpo-câmera” “filma o inimigo”, seguindo o que Comolli diz:

“Se eu filmo o inimigo, é para perscrutá-lo. Descrevê-lo, desmontá-lo historicamente (De onde ele vem? Em qual história ele se inscreve?). O cinema ativista tem o dever de colocar em foco, de tornar claro. Trata-se de combater as falsas ideias, as confusões, as misturas, para fazer aparecer o inimigo tal qual ele é de verdade, na realidade.” (COMOLLI, 2013, p. 14)

O filme prossegue, continua-se ouvindo os gritos de protesto no extra-campo de visão, junto com o discurso da apresentação da reunião.

O debate público ocorreu no dia 28 de dezembro de 2012, no prédio da Prefeitura da Cidade de Recife, onde reuniram-se os membros do Conselho de

Desenvolvimento Urbano - CDU, as autoridades estatais, os responsáveis pelo consórcio de construtora e a sociedade civil. A voz *em off* diz que: “O artigo 1º da Constituição Brasileira diz: todo poder emana do povo e em seu nome é exercido”. Logo após, questiona: “De onde vêm essas vozes que ouvimos?”- referindo-se ao grupo de manifestantes que estão do lado de fora da reunião, manifestando-se contrariamente à aprovação do projeto Novo Recife.

Peter Pál Pelbart, pensando o cinema com as categorias de Deleuze, escreve “que o plano fixo, como coloca o cinema, sobretudo, o livro “Imagem-tempo”, não é a imobilidade mas precisamente a coexistência de todos os micromovimentos, da molecularidade agitando-se em um único plano” (PÁL-PELBART, 2013, p. 331) em que tudo se moverá.

Ou seja, o plano fixo determina também o que está fora de campo, sobre isso Deleuze diz: “Num caso, o fora de campo designa uma presença mais inquietante, de que nem sequer se pode dizer que ela exista, mas que ela “insiste” ou “subsiste” fora do espaço e do tempo homogêneo (DELEUZE, 2004, p. 32).

Dessa forma, o filme opera simultaneamente entre dois ambientes interconectados, um ambiente visível que está no quadro da tela, e um ambiente não visível, mas sonoro que está no extracampo de visão.

Eduardo está do lado de dentro da reunião, à espera da aprovação do Projeto Novo Recife e participando de uma cerimônia de premiação. A voz da narração denuncia: “Hoje, tem um prefeito (João da Costa Bezerra Filho, filiado ao Partido dos Trabalhadores) que recebe das mãos de Eduardo Moura, um prêmio em reconhecimento aos serviços prestados ao mercado imobiliário⁵⁷.”

A ação do “corpo-câmera” ao filmar Eduardo Moura, instaura um enfrentamento direto entre os sujeitos coletivos a favor de uma participação popular na produção da cidade e a elite que comanda esta produção, neste caso, o projeto Novo Recife, representada pela imagem do empresário. Mas não só isso, filmando Eduardo Moura, revela-se e personifica-se a identidade de quem são os

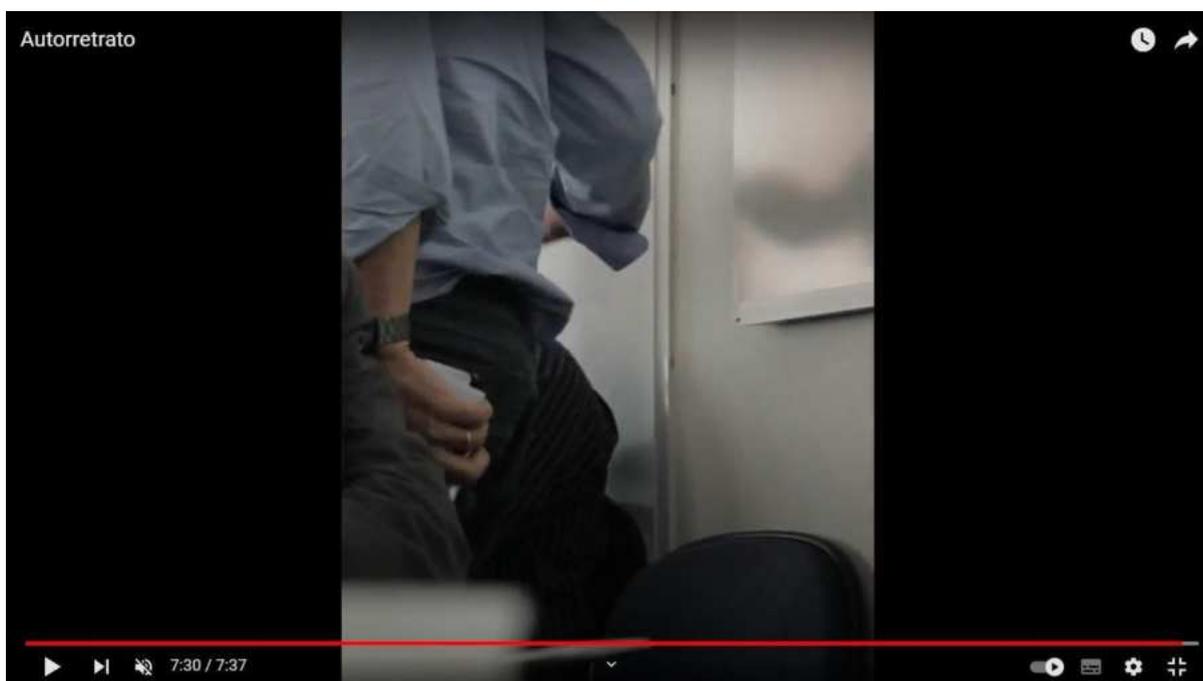
⁵⁷ O período desde o leilão do Cais Estelita até a criação do Movimento #OcupeEstelita, perpassam por três gestões municipais administradas pelos prefeitos João Paulo (PT), João da Costa (PT) e Geraldo Júlio (PSB). Segundo dados do Tribunal Superior Eleitoral (TSE), em 2012 a empresa Queiroz Galvão doou um total de R\$ 300.000 à campanha do então candidato Geraldo Julio (PSB). A Moura Dubeux doou R\$ 500.000 diretamente para o PSB, partido de Geraldo Júlio. No total, o então candidato recebeu mais de R\$ 2 milhões em doações feitas por empreiteiras, o valor representa 20,5% da arrecadação declarada em sua campanha. Dados disponíveis em: <<https://www.tce.pe.gov.br>>

“sujeitos-históricos” que geralmente fazem valer de seus desejos, ações e ordens através de seu poder.

A partir daí, vem a provável ideia da denominação do filme “Autorretrato”, Eduardo Moura em momento algum filma a si mesmo, pelo contrário, demonstra uma enorme inquietação de quem se sente violado ser filmado sem a devida autorização. Por isso a ironia na escolha do nome do filme se dá, é “autorretrato” fazendo referência a produção da cidade conforme a imagem e semelhança daqueles que a produzem.

Conforme o filme prossegue, as vozes dos manifestantes vão ganhando um tom maior de exaltação, aumentando o clima de desconforto entre os participantes da reunião. Nos segundos finais do curta-metragem, Eduardo Moura levanta-se e retira-se do campo de visão do enquadramento. O filme acaba em um corte. O Projeto Novo Recife foi aprovado pela prefeitura neste mesmo dia.

Imagem 27: Fotograma de Autorretrato



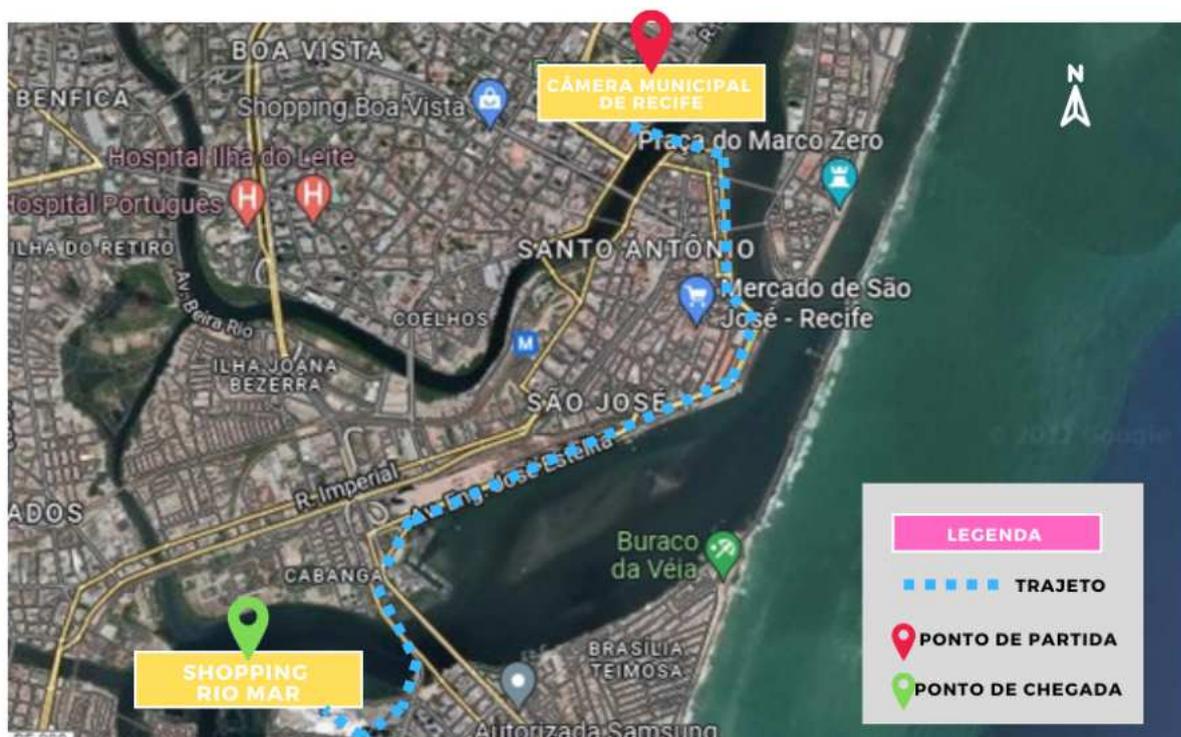
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxd9rQwA&t=187s>>. Acesso em: 15 de Setembro de 2021.

4.3 Salve o Estelita com direito a roleção no Shopping RioMar - Performatividade dos Corpos em Assembleia.

“Salve o Estelita com direito a roleção no Shopping RioMar”⁵⁸ é mais um curta-metragem produzido pelo coletivo Brigada Audiovisual Estelita e divulgado pelo canal oficial do movimento #OcupeEstelita no Youtube. Filme produzido em 2015, de autoria de Ernesto de Carvalho e Leon Sampaio.

O curta tem em torno de 10 minutos, ele é o registro da ocupação das ruas feitas pelo Movimento #OcupeEstelita em protesto à aprovação do projeto de lei que regulamenta a construção do Projeto Novo Recife, no Cais José Estelita. Esse protesto foi marcado por um trajeto de centenas de manifestantes que saíram em marcha da Câmara Municipal de Recife, seguindo pelas avenidas, entre elas, a Av. Eng. José Estelita, a caminho do *Shopping RioMar*, um percurso de aproximadamente de 5 quilômetros, como veremos no mapa abaixo:

Imagem 28: Mapa do Trajeto da Câmara Municipal de Vereadores rumo ao *Shopping Rio Mar*.



Fonte: Google, 2022. Recife. [s.l.]: Google Maps. (Adaptado)

O filme começa por um plano aberto, um plano típico de ambientação, feito para espacializar de onde se fala. Desse enquadramento vemos a concentração de uma multidão que está ocupando uma avenida no centro de Recife, ao fundo nota-se a Igreja Nossa Senhora do Carmo, no Bairro Santo Antônio. É início da

⁵⁸ Acesso em 06 de Julho de 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU>.

noite, por volta do horário do fim do expediente, a multidão carrega uma faixa com os dizeres: “A CIDADE É NOSSA, OCUPE-A!”, além de instrumentos de percussão, microfones e alto-falantes.

Imagem 29: Fotograma de Salve o Estelita com direito a roleção no Shopping RioMar.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU> Acesso em 06 de Julho de 2022.

Um dos manifestantes, ao notar a presença de um cinegrafista, em uma ação aparentemente roteirizada, pergunta para o “corpo-câmera”: “Tá filmando aí?” Com a resposta afirmativa, o indivíduo aproxima-se da câmera, tomando para si o enquadramento que o destaca. Ele começa a falar um discurso em forma de repente⁵⁹.

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

⁵⁹ Refiro-me à prática de proferir versos por improviso.

Este discurso contextualiza o telespectador do que se trata o filme, diz o motivo daqueles corpos estarem reunidos ali, dispostos em assembleia, ocupando as ruas dos centros, disputando o espaço conferido aos automóveis no horário de maior volume de circulação de carros.

Em seguida, sobreposto a uma imagem da manifestação que começa a se mover pelas ruas, um *lettering* adiciona mais uma camada de contexto da disputa. “Recife, 5 de Maio de 2015. Dia seguinte à votação ilegal, na Câmara dos Vereadores, de projeto de lei que autoriza o continuado sucateamento da cidade pelas empreiteiras do Projeto Novo Recife’ O prefeito Geraldo Júlio, fantoche das construtoras, é o principal homenageado”.

A votação na Câmara dos Vereadores, organizada na noite anterior sob o regime de urgência, ocorreu para aprovar um plano urbanístico específico para o Cais José Estelita. Este plano foi aprovado por unanimidade pelos vereadores e sancionado imediatamente pelo Prefeito Geraldo Julio. No entanto, não foi atendida nenhuma reivindicação feita pelo Movimento #OcupeEstelita durante as cinco audiências públicas anteriores.

Imagem 30: Fotograma da Audiência para aprovação do Projeto Novo Recife na Câmara dos Vereadores de Recife.



Fonte: <<https://direitosurbanos.wordpress.com/>> Acesso em 06 de Ago de 2022.

De acordo com a lei sancionada, o plano "define normas e estabelece parâmetros para o uso e ocupação desta frente d'água, considerando suas potencialidades paisagísticas, fisicoculturais e econômicas". Após a publicação no Diário Oficial, o Consórcio Novo Recife, empreendimento responsável pela construção no cais, informou no seu site, através de nota, que "em atenção à aprovação pela Câmara dos Vereadores do Recife - e sanção da Prefeitura - do projeto de lei 8/2015, que institui e regulamenta o plano urbanístico específico para o Cais de Santa Rita, Cais José Estelita e Cabanga, o Consórcio Novo Recife comunica que dará início ao processo de desenvolvimento dos projetos de engenharia e arquitetura para apresentação formal à Prefeitura".

No dia seguinte a votação, alunos, professores, pesquisadores entre outros ativistas do Movimento #OcupeEstelita, reuniram-se no auditório da Universidade Federal de Pernambuco para organizar os próximos passos do movimento, entre eles, a manifestação que ocorreu no mesmo dia e deu origem a este curta-metragem.

Esse ato, portanto, remete à aprovação da lei que prevê o plano do Cais José Estelita. O esforço do filme, nesse primeiro momento, é criar um mecanismo narrativo para contestar a narrativa produzida e divulgada pela mídia hegemônica, financiada para promover a pauta mercadológica a favor do Consórcio Novo Recife. Logo, é a disputa da participação pública nos projetos urbanos da cidade que está em jogo.

O corpo-câmera se volta para os corpos em marcha, é notável a prevalência de maioria de pessoas brancas, de classe média. A câmera segue e aproxima-se com intimidade, age e dialoga com a multidão que está no ato, um circuito interno e fechado. O ato passa por ruas do centro da cidade, trabalhadores esperam o transporte para retornar às suas casas, mas aparentemente a manifestação não dialoga com esses sujeitos, os olhares dos trabalhadores indicam as dificuldades e os limites da mobilização.

Em um determinado momento, mais precisamente no minuto 1:40, uma manifestante se pronuncia denunciando um dos diversos problemas urbanos que serão potencializados com a construção do Projeto Novo Recife, neste caso, agravamento imobilidade urbana para as camadas sociais mais baixas que dependem principalmente do uso do transporte coletivo.

“A gente tá ocupando a cidade hoje, justamente para ela não ficar parada ainda mais do que já esteve nos últimos três anos. Todo mundo tem visto, certo, que as obras conduzidas por esta prefeitura, tem deixado a cidade cada vez mais com engarrafamentos e o Projeto Novo Recife, com a quantidade de carros, que são mais de cinco mil que eles estão prevendo, mais de cinco mil novos carros naquela área, vai tornar a vida de quem mora aqui no centro, de quem precisa chegar no metrô, de quem precisa chegar nos Cais de Santa Rita, ainda pior. [...] A gente precisa acordar!” (SALVE O ESTELITA COM DIREITO A ROLEZÃO NO SHOPPING RIOMAR, 2015)

Como em outros momentos importantes da disputa sobre o Cais José Estelita, a mobilização dos corpos ocorre em resposta a um ato do capital ou do poder público. A manifestação faz então um convite ao direito de transitar e ocupar a cidade, é o que propõe Judith Butler em “Corpos em aliança a política das ruas”, quando diz:

“Porque quando corpos se unem como fazem como fazem para expressar a sua indignação e para representar a sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida.” (BUTLER, 2015, p. 33)

A multidão grita repetidamente: “Ocupar! Resistir!”. As palavras de ordem replicadas no início do ato, marcam a posição do que se quer reivindicar, incita os ânimos coletivos. Como é de se esperar, a formação do grito uníssono gera uma potência e faz modificar as frequências individuais para um grito e uma ação coletiva. Naquele momento, mobiliza-se emoções e um transe coletivo é ativado durante a apropriação, mesmo que momentânea, do espaço urbano.

Nas palavras de Butler: “os corpos congregam, eles se movem e falam juntos e reivindicam um determinado espaço como público. [...] O próprio caráter público do espaço está sendo questionado, ou até mesmo disputado quando essas multidões se reúnem.” (BUTLER, 2015, p. 80)

A reunião dos corpos em assembleia seguindo os gestos consensuais da multidão, gera o que Rancière entende como produção “da cena do dissenso”. Para o autor, estes corpos constituem-se processualmente como sujeitos emancipados ao resistir e disputar ocupação das ruas com a ordem vigente estabelecida pelas forças hegemônicas.

“Dissenso quer dizer a organização do sensível [...] Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável e modificar o território do possível [...] O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a

divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum.” (RANCIÈRE, 2007, p. 58)

Nesse curta-metragem, a narrativa busca falar diretamente a um público que parece já conhecer essa discussão, reitera falas, como afirmação de uma disposição de repetição para criar um convencimento. É notável uma performance nos discursos, um recurso mais retórico, quase superficial, do que produtor de deslocamento. Fala-se para si em certa medida, uma vez que o filme não articula o fora de maneira complexa.

O “corpo-câmera” transita entre os manifestantes coletando vários depoimentos contrários ao Projeto Novo Recife, no minuto 3:41 há um enquadramento em uma mulher branca jovem que diz:

“Eu acho um absurdo o prefeito conseguir aprovar o que bem entender sem ter discussão, sem a população poder se posicionar, se vendendo (referindo-se ao prefeito) ao capital, se vendendo as pessoas que têm dinheiro sem escutar a população [...] pra mim o pior de tudo é você conseguir passar por cima das leis [...]” (SALVE O ESTELITA COM DIREITO A ROLEZÃO NO SHOPPING RIOMAR, 2015)

Os corpos continuam caminhando e quando se aproximam das “2 torres gêmeas”, o gritos de vaia somam-se aos gritos “Au, au, au essa porra é ilegal” e ecoam, fazendo referência a construção ilegal dos edifícios Píer Maurício de Nassau e Pier Duarte Coelho.

Dois manifestantes negros estão enquadrados no plano em frente as “2 torres gêmeas”, no minuto 4:48, um deles diz: “A cidade feita pelas empreiteiras a gente deveria tá ocupando enquanto cidadão e tá querendo estar junto do processo e ocupando o centro dessa porra que é nossa, não é só pra rico não.” Interrompido e indagado a respeito das Torres Gêmeas por uma voz que está no extracampo, este mesmo manifestante completa sua afirmação apontando para os edifícios: “A desigualdade social, a desigualdade social de Recife é isso, de como a Justiça só serve (no sentido de punição) para quem é pobre e preto, e pra quem é rico, leis não funcionam não.”

O ato chega aos arredores do Cais José Estelita, os manifestantes ocupam as vias laterais, enunciando os dizeres: “Ocupar e resistir”. No plano aberto, o “corpo-câmera” enquadra a linha de frente da manifestação deixando evidente um

cartaz que diz: “Prefeito fuleiro! Capacho de empreiteiras”, como mostra a captura do fotograma a seguir

Imagem 31: Fotograma de Salve o Estelita, com direito a Rolezão no Shopping RioMar.

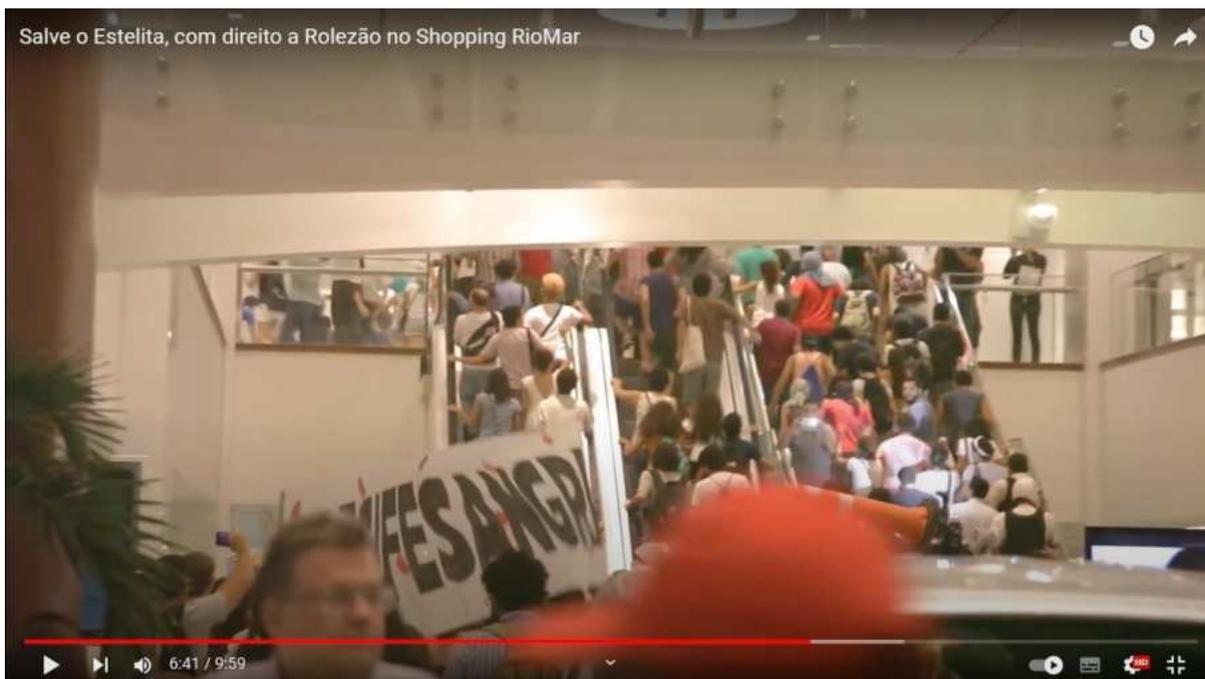


Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU> Acesso em 06 de Julho de 2022.

Nesse momento, os manifestantes vão diminuindo o seu tom de exaltação e agitação, provavelmente ao aproximarem-se do Cais José Estelita, memórias do período de ocupação foram ativadas.

No minuto 6:21, há um corte. A escolha da montagem pelo corte serviu para dividir o filme em dois momentos distintos, ela também funcionou como um gesto interventivo para reordenar os diferentes tipos de energias que foram representadas. A caminhada rumo ao *shopping* não havia sido planejada pelos organizadores do ato, a ideia aconteceu de forma orgânica, durante a manifestação.

imagem 32: Fotograma de Salve o Estelita, com direito a Rolezão no Shopping RioMar.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU> Acesso em 06 de Julho de 2022.

A multidão em assembleia agora ocupa um espaço de origem privada. Ao entrarem no *shopping*, e promoverem uma outra forma de performatividade em assembleia, um encontro conhecido como rolezão, entende-se que há uma desestabilização aos lugares instituídos para os sujeitos em um ambiente de natureza privada.

Abordaremos a partir daqui, como a prática do rolezão também se configura como forma de resistência à dinâmica neoliberal além de também produzir uma performance de assembleia dos corpos. Traçaremos um breve panorama para mostrar como os shoppings centers, desde a sua origem, promovem a segregação socioespacial de grupos sociais estigmatizados por não se adequarem ao padrão de consumo, ou ao padrão comportamental determinado ao público destes ambientes. E ainda, entender como estes espaços sociais artificialmente construídos, buscam isolar uma pequena parcela da população criando uma distância social dos demais habitantes.

Historicamente, os mercados e práticas comerciais aconteciam em ambientes abertos. Após a reforma urbana de Haussmann em Paris, no fim do século XIX, surgiu junto às primeiras galerias e lojas de departamento, localizadas nas principais avenidas da cidade, uma burguesia que atrelava as práticas de consumo à uma ascensão e prestígio social. Essas galerias contavam com uma grande circulação de

peças que caminhavam pelas ruas e eram atraídas pelas vitrines que apresentavam os mais variados bens de consumo. Benjamin diz que: “a construção de espaços de passagens nos quais se vê vitrines reformula os espaços públicos, havendo um culto à exposição e à visibilidade” (BENJAMIN, 2006).

O shopping, como modelo de edificação que concentra diversos estabelecimentos comerciais que conhecemos atualmente, foi criado apenas em meados do século XX, nos Estados Unidos. Com o crescimento da produção em massa, juntamente com a ampliação do número de trabalhadores assalariados com potencial de consumo, havia uma necessidade de organizar novas formas de distribuição, para facilitar o consumo e ampliar os mercados dos bens produzidos. O tradicional comércio das ruas não era suficiente para atender a esse objetivo, portanto, a ideia era simular um centro comercial urbano em um ambiente privado que concentrasse vários tipos de comércios. Além disso, nos subúrbios estadunidenses, onde foram criados os primeiros modelos de *shoppings*, as longas distâncias entre os estabelecimentos comerciais dificultavam a cultura do consumo.

No Brasil, a difusão de shoppings só ocorreu na década de 1980, assemelhando-se às práticas globais, à medida que a dinâmica da economia neoliberal avançava, constatou-se um crescimento na construção de *shoppings centers* (ALVES, 2011; ANDRADE, 2007; NASCIMENTO, 2013). Agostini (2012) define *shopping center* como: “estabelecimentos fechados que se constituem como centros de consumo, agrupando diversas empresas de vendas e de prestação de serviços e possuindo uma administração geral que coordena o seu funcionamento”. (AGOSTINI, 2012).

A definição atribuída por Agostini (2012) já considera o propósito da construção de um *shopping center* como um espaço privado específico para a difusão do consumo para um determinado público. De acordo com Lefebvre, o espaço é definido pelo seu uso, e de certa maneira, ele induz a ação dos indivíduos, no caso do shopping center, a lógica de uso é a prática do consumo. Dessa forma, compreende-se que a construção dos shopping centers como um espaço fundamental para a dinâmica de organização da dinâmica de consumo operando com a segregação do espaço urbano como convém à produção neoliberal.

A partir da sua concepção até a sua criação, o *shopping* torna-se um lugar de simulação do centro urbano capaz de fornecer simultaneamente os mais variados tipos de comércios, lazer e serviços àqueles que possuem possibilidades de

consumir, essa prática de consumo torna-se um signo de prestígio social para as camadas mais altas da sociedade. (ANDRADE, 2012; NASCIMENTO, 2013). Logo, o shopping é um espaço restrito às parcelas mais humildes da população.

No entanto, para uma parcela da população, o shopping center também transformou-se em um “lugar de encontro”, papel que tradicionalmente competia ao espaço público. Essa dinâmica estabeleceu uma contradição, pois o *shopping center* age em contraposição à dinâmica da rua.

No shopping o trânsito dos corpos é incompatível ao caminhante *flâneur* de Walter Benjamin (1889), Baudelaire e Edgar Allan Poe, pois é regulado, os movimentos são organizados, delimitados, enquanto no espaço da rua o trânsito de corpos é, ou pelo menos deveria ser livre. O *shopping center* é o extremo oposto do “lugar antropológico” de Certeau, pois nele os usos são sistemáticos e limitados enquanto o espaço da rua é aberto a uma infinidade de possibilidades.

Lefebvre nos diz que o “espaço projetado/planejado” no âmbito da “cidade-mercadoria” é feito atendendo os interesses dominantes é capaz de induzir uma forma padrão de comportamento que prioriza uma classe e, conseqüentemente, exclui a outra, ao determinar um uso condicionado. Essa prática, configura o que o autor entende como um “espaço dominador”, em detrimento do “espaço democrático”, que é aberto, acessível, acolhedor que permite uma multiplicidade de usos.

Seguindo essa perspectiva, Santos (1996) nos fala que o *espaço planejado* de ambientes como os *shoppings centers*, subjuga as esferas sociais, simbólicas e culturais aos aspectos do consumo, no qual a determinação e indução de uma forma de comportamento específica tem efeito limitante e homogeneizante.

Em síntese, no shopping reproduz-se um ambiente artificializado e regulado, justamente o oposto da concepção que urbanidade invoca. Devido a isso, esvazia-se ainda mais a noção de cidadania dos indivíduos. Constrói-se no shopping uma espécie de cidade fictícia que pretende substituir a cidade real e seus problemas, criando uma utopia urbana. Como afirma Andrade: "a organização dos espaços é feita visando uma abstração total do mundo e do espaço exteriores a ponto de não sabermos se é dia ou noite lá fora, se chove ou se faz sol" (ANDRADE, 2007, p. 8).

É uma confinação de espaços públicos em espaços privados. Exemplos são a climatização ambiental onde a temperatura sempre parece estar adequada; a

perfeita ideia de ordem devido a sensação de higiene, segurança e ausência de corpos estigmatizados; a noção de suspensão do tempo em que não conseguimos diferenciar dias de noite; a calma proporcionada pela música ambiente e pela falta de poluição sonora. Ou seja, uma utopia urbana produzida dentro dos muros onde os cidadãos/consumidores estão à parte de todos os problemas urbanos.

Benjamin (1985) já relatava o fenômeno da criação da utopia urbana em relação às galerias parisienses onde suas lojas de departamento assemelhavam-se às cidades em miniatura. "A privatização dos espaços é trabalhada pelo olhar benjaminiano, mediante uma apurada observação da ilusão sutil de liberdade de circulação e de acesso às mercadorias que as galerias transmitem ao comprador, longe do ruidoso e mau gosto do populacho" (Benjamin, 1985).

Leitão (2005) considera que os shoppings só perdem para os condomínios fechados como símbolos contemporâneos de segregação urbana, por isso, dentro de uma cidade desigual, os *shopping centers*, juntamente com os condomínios privados, oferecem uma dinâmica simbólica, um lócus de distinção de classes a partir do distanciamento delas.

A ação dos "rolês" nos *shoppings* constroem dinâmicas de ressignificação e resistência no que se refere às suas alternativas de uso e de apropriação do espaço privado. Em síntese, no shopping reproduz-se um ambiente artificializado e regulado, justamente o oposto da concepção que urbanidade invoca. Devido a isso, esvazia-se ainda mais a noção de cidadania dos indivíduos.

Quando a ação da manifestação de ocupação das ruas termina em uma ocupação do *shopping center*, à sua maneira, os manifestantes rompem com o que está instituído e compõem a "cena do dissenso" a partir da desierarquização, emancipação e desarranjo dos corpos em manifestação no espaço do shopping. A emancipação relaciona-se, portanto, à "capacidade de produzir cenas polêmicas, cenas paradoxais que revelam a contradição entre duas lógicas, que tensionam existências que são, ao mesmo tempo, inexistências e vice-versa" (RANCIÈRE, 1995, p. 66).

Foucault (1992), entende que há uma dialética entre poder e resistência, por isso ele considera que onde há poder, há possibilidades de resistência. Dessa forma, a ação dos manifestantes em ocupar o espaço e atribuir a ele uma outra forma de uso, pode ser entendida como resistência.

Imagem 33: Fotograma de Salve o Estelita, com direito a Rolezão no Shopping RioMar.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU> Acesso em 06 de Julho de 2022.

A manifestação avança com os gritos de “Ocupar, Resistir” no pátio central do shopping. Em determinado momento, os corpos sentam, em um espaço destinado a passagem, e repetem em uníssono as frases enunciadas por um dos integrantes do Movimento #OcupeEstelita que encontra-se de pé. Essa ação foi uma espécie de apresentação da luta do Movimento aos usuários e funcionários do shopping.

Boa noite! Nós somos integrantes do Movimento #OcupeEstelita e estamos ocupando o Recife! Nós lutamos por uma cidade democrática. Uma cidade que não segrega! E por isso estamos neste shopping! Porque este shopping representa a segregação! Shopping não é espaço público e por isso queremos a saída do prefeito Geraldo Julio! Geraldo Julio vendeu nossa cidade para as empreiteiras! Eles não pensam na cidade! Eles pensam no lucro! (SALVE O ESTELITA COM DIREITO A ROLEZÃO NO SHOPPING RIOMAR, 2015)

É perceptível os olhares de espanto por parte dos frequentadores e funcionários direcionados àqueles corpos que agora circulam, ocupam e produzem uma enunciação antagônica àquela esperada no *shopping*. A “cena do dissenso” ainda é capaz de fornecer outros regimes de visibilidades a manifestação que antes ocorria na rua. Como Ranciere relata: “a construção de outro universo de aparências: faz aparecer o que não aparecia, ou faz aparecer de forma diferente o que já aparecia sob certo regime de visibilidade e inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2018, p. 14).

4.4 Vida Estelita - A Partilha do Sensível.

“Vida Estelita” (2013) é o curta-metragem realizado por Marcelo Pedroso, Pedro Severien, Ernesto de Carvalho e Ednéia Alcântara. Nos cerca de minutos da produção, os realizadores registram uma roda de diálogo com sete jovens manifestantes que permaneceram acampados embaixo do viaduto mesmo após a reintegração de posse. Como demonstra a sinopse do filme:

“Integrantes do Movimento Ocupe Estelita fazem uma reflexão política e pessoal sobre o processo de discussão da cidade. “Vida Estelita” constrói os principais eixos da transformação social que está em curso a partir do olhar desse grupo de ocupantes. O filme nasceu a partir de uma roda de conversa, e os relatos articulados nesta narrativa revelam um pedaço do imaginário coletivo. Os testemunhos contidos aqui se somam às inúmeras ações e reflexões de um grupo de pessoas que juntos fazem o Ocupe Estelita.” (VIDA ESTELITA, 2013)

A montagem do filme se divide entre as imagens dos ocupantes com as imagens do cotidiano do acampamento. Os ocupantes cedem entrevistas em uma praça, próximo ao viaduto. Um por um, separadamente, fala suas experiências frente ao corpo-câmera.

Imagem 34: Fotograma de Vida Estelita.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>> Acesso em 06 de Julho de 2022.

Em um trecho da obra “A Memória Coletiva” de Halbwachs, o autor escreve: “Fazemos apelos aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para

completar, o que já sabemos de um evento do qual já fomos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras." (HALBWACHS, 1990, p. 25)

A principal ideia dos realizadores deste filme foi criar um “lugar de memória” (NORA, 1993) para arquivar e fixar em uma narrativa as lembranças coletivas da luta, dos laços afetivos, das partilhas da vida em comunidade, vivenciados pelos ocupantes ao longo dos dias de ocupação do Cais. Nora defende que o “lugar de memória” emerge do sentimento de que não há memória espontânea, portanto seria preciso criar arquivos, celebrar datas, organizar celebrações, construir monumentos para a manutenção das memórias, principalmente àquelas cujo a narrativa está em disputa.

Com o fim da ocupação em decorrência da reintegração de posse e o retorno dos sujeitos para a sua vida comum, é natural prever um certo distanciamento dos manifestantes, o que implica na tendência de que a memória dos dias de ocupação, se perca, ou se altere, ou se misture com as memórias individuais, mas nunca permaneça uma “memória coletiva” única, cristalizada.

Por isso, Nora diz: “Quando menos a memória é vivida no interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através dela.” (NORA, 1993, p. 14). Walter Benjamin também alertou para o fato de que a transmissão de representações ou memórias coletivas entre indivíduos, ao longo do tempo e do espaço, tornam-se cada vez mais confusas, esparsas e descontínuas (BENJAMIN, 1968).

Halbwachs (1990) também chama atenção para a necessidade de criar mecanismos a fim de preservar as “memórias coletivas” de grupos que se desfizeram ou distanciaram-se. Como diz o autor:

“Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhes são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida uma vez que as palavras e o pensamento morrem mas os escritos permanecem.” (HALBWACHS, 1990, p. 80)

A memória que não é preservada, passa para o campo da história, como enuncia Halbwachs (1990) ao dizer “que a história começa onde a memória acaba”. Devido a isso, segundo ele, as condições necessárias para que exista memória são

os sentimentos de pertencimento e continuidade presentes naquele que lembra. A memória “retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém.” (HALBAWACHS, 1990, p.56).

Ou seja, a memória não promove uma ruptura entre presente e passado, já a história fragmenta o tempo histórico e mantém uma relação de exterioridade e distanciamento em relação aos grupos. Para ele, outro aspecto importante da memória é seu caráter coletivo, as memórias de um indivíduo nunca são só suas, uma vez que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade.

Portanto, uma forma de manter as lembranças e criar uma “memória coletiva” do #OcupeEstelita se deu a partir da construção de um registro documental dos depoimentos dos manifestantes em forma de um curta-metragem.

Além disso, a construção de um “lugar de memória” dos acampados funcionou como um contradiscurso às notícias da ocupação veiculadas pela mídia hegemônica. Como se sabe, os veículos midiáticos assumiram um discurso a favor da construção do Projeto Novo Recife, tanto durante a divulgação das notícias da ocupação, quanto na divulgação das campanhas publicitárias, quanto na omissão das irregularidades do projeto. Por isso, nada mais justo do que produção de um registro pelo resgate da memória onde a história e a escuta são assumidas de forma partidária, a favor da ocupação.

No entanto, por muito tempo houve um impasse para a concepção e elaboração do curta-metragem “Vida Estelita”. Havia uma resistência por parte dos ocupantes em participar e autorizar a produção do filme, os realizadores comentaram que os ocupantes eram contrários a circulação de cinegrafistas na ocupação, mesmo os membros da Brigada Audiovisual Estelita. Essa atitude justificava-se porque embora muitos membros da Brigada Audiovisual Estelita fossem atuantes no Movimento #OcupeEstelita, eles eram desconhecidos dos ocupantes que permaneceram instalados na ocupação, então havia uma desconfiança de que os cinegrafistas pudessem estar a serviço da mídia, e com isso, divulgar a identidade dos manifestantes.

Além disso, os diretores afirmam que havia uma ruptura entre os manifestantes do Movimento #OcupeEstelita devido ao impasse sobre a condução política que a ocupação deveria assumir. Os membros do grupo de Direitos Urbanos, que iniciaram os protestos contra o Novo Recife, não permaneceram como ocupantes, e queriam guiar-se principalmente por uma orientação jurídica, já os

ocupantes, em sua maioria universitários, pretendiam seguir uma postura mais anarquista.

O curta-metragem foi inteiramente construído sob a ideia de entrevista como um dispositivo fílmico. Os manifestantes trazem à tela o relato de suas experiências durante a ocupação, sem aparentemente estarem sendo guiados a responder perguntas previamente feitas pelos diretores. Os realizadores permanecem no extracampo, isto é, fora do campo de visão, como é de costume produção de entrevistas fílmicas. Os possíveis apontamentos, e falas que eles direcionam para os manifestantes é retirado durante o processo final da montagem.

Por volta da década de 1950 temos o surgimento do Cinema Direto⁶⁰ mediante ao avanço tecnológico dos equipamentos⁶¹. A aparelhagem mais leve e discreta, facilitou o transporte e a manipulação dos equipamentos cinematográficos, com isso possibilitou-se um conjunto de práticas cinematográficas que procuravam simular uma relação imediata entre equipe e objeto filmado, posicionando o espectador em um lugar de testemunha e observador privilegiado dos acontecimentos antes confinados na esfera da vida privada. Conforme Bernadet (2003) relata, alguns cineastas definem essa prática como “estética da intimidade”.

Logo, as técnicas do Cinema Direto permitiram aos documentaristas assumirem uma posição participante na cena filmada, ora no papel de testemunha discreta dos acontecimentos, ora atuando como provocadores ou catalisadores de situações que jamais ocorreriam sem a presença da câmera. Dessa forma, a entrevista era um recurso para o cineasta assumir uma postura “observação-participante”. indo de encontro com o outro e dando voz e espaço àqueles que geralmente não tinham. Sobre isso, Comolli diz: “a prática da entrevista coloca um dos desafios fundamentais do cinema: a questão do outro.” (Comolli, 2008, p. 86)

Com o passar dos anos, esse modelo de documentário foi ganhando mais espaço em detrimento de outras formas narrativas, as entrevistas passaram a ser uma fórmula quase unânime na construção de documentários, como aponta Bernardet (2003):

⁶⁰ A definição de Cinema Direto é tão problemática quanto à própria definição de documentário. Os termos Cinema Direto, Cinema Verdade, Living Cinema, Cinéma du Vécu, Free Cinema, Candid Cinema, Uncontrolled Cinema, Cinema observacional, entre outros, foram e são utilizados indiscriminadamente por cineastas, críticos e acadêmicos, ora como sinônimos, ora para ressaltar diferenças

⁶¹ Lentes de zoom, diminuição do tamanho das câmeras, microfones direcionais...

“Essa é uma maneira rude, mas precisa e certa, de caracterizar a quase totalidade do documentário brasileiro na atual conjuntura. Não se pensa mais no documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. Faz-se a pergunta, o entrevistado vai falando, e está tudo bem; quando esmorecer, nova pergunta.” (BERNADET, 2003, p. 286)

Essa repetição também é criticada por Comolli: “A quantidade de entrevistas filmadas tanto no cinema, quanto na televisão e a inflação e a repetição da fórmula não significa apenas um recurso fácil a figura cômoda, banal, sem desafios.” (COMOLLI, 2008, p. 86)

Esse método de documentário, segundo os autores, se não bem utilizado, diminui a potência dos documentários de diversas formas: (i) ao reduzir a observação do universo imagético, ou seja, a linguagem não-verbal, percepção dos ambientes, dos sons. (ii) ao limitar o discurso do entrevistado pois “o documentarista só obtém informações cuja emissão de sua pergunta pode motivar” (BERNADET, 2003, p. 287). (iii) ao criar um espaço narcisístico do diretor, que passa a ser o centro do documentário. (iv) ao tender para o “modelo sociológico”, onde o entrevistado deixa de ser o interlocutor com quem se travava um diálogo e passa a ser um sujeito cuja a função é responder perguntas a fim de ilustrar a tese do realizador.

Sobre isso, Comolli nos diz que:

“Para fazer um cinema documentário deve se orientar por uma práxis que fundamenta o nosso desejo de ver e fazer cinema, o que implica, necessariamente, um encontro com o outro e com o desejo de sua imagem-realidade seja aprendida em seus próprios termos, não numa dimensão conceitual e abstrata e sim material, gestual, corporal. (COMOLLI, 2008, p.36)

Ou seja, o método de entrevista de forma engessada, trouxe consequências estéticas, éticas e políticas para o documentário. Esse método é o oposto do que propõe Comolli, quando defende que o cinema deve ser feito sob o risco do real, sem roteiros, sem planos ou ideias previamente concebidas com a finalidade de dar suporte e acolher os sujeitos filmados, nas palavras dele:

“Longe dos fantasmas do controle e da onipotência que marcam cada vez mais os roteiros, ele, o documentário, não pode avançar sem suas fraquezas, que são também perseverança, precisão e honestidade. [...] O que talvez seja específico desse procedimento documentário é que ele supõe um não-controle daquilo que o constitui: a relação com o outro.” (COMOLLI, 2008, p. 32)

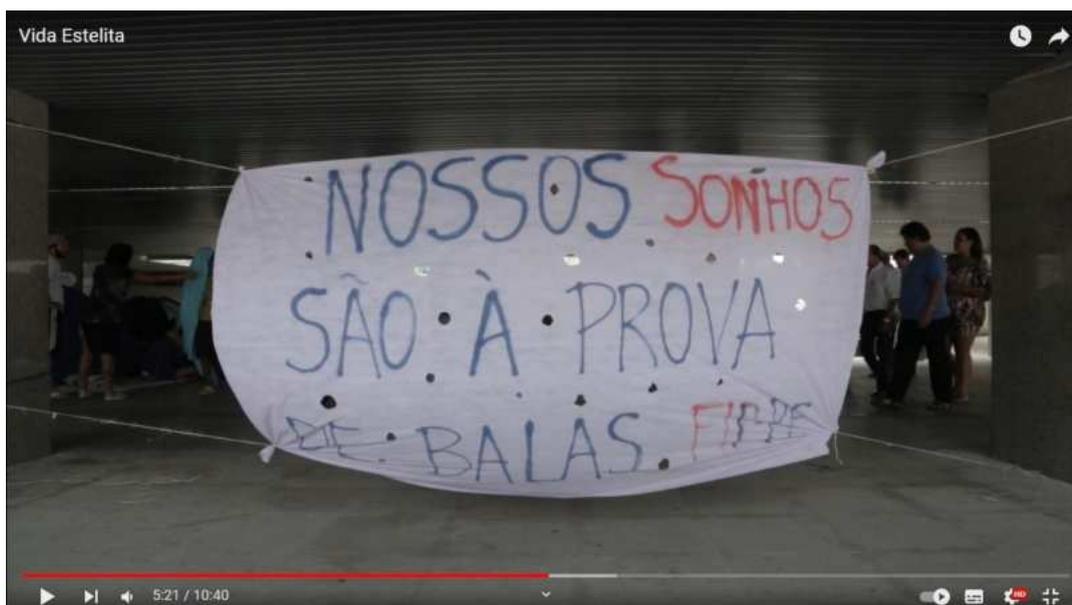
No entanto, Severien e Pedrosa, mesmo sob os rios de conduzir a entrevista de forma engessada e pragmática, conseguem ser condutores da narrativa com muita sensibilidade, buscando criar uma memória social e coletiva da ocupação e criando a “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005).

Imagem 35: Fotograma de Vida Estelita.



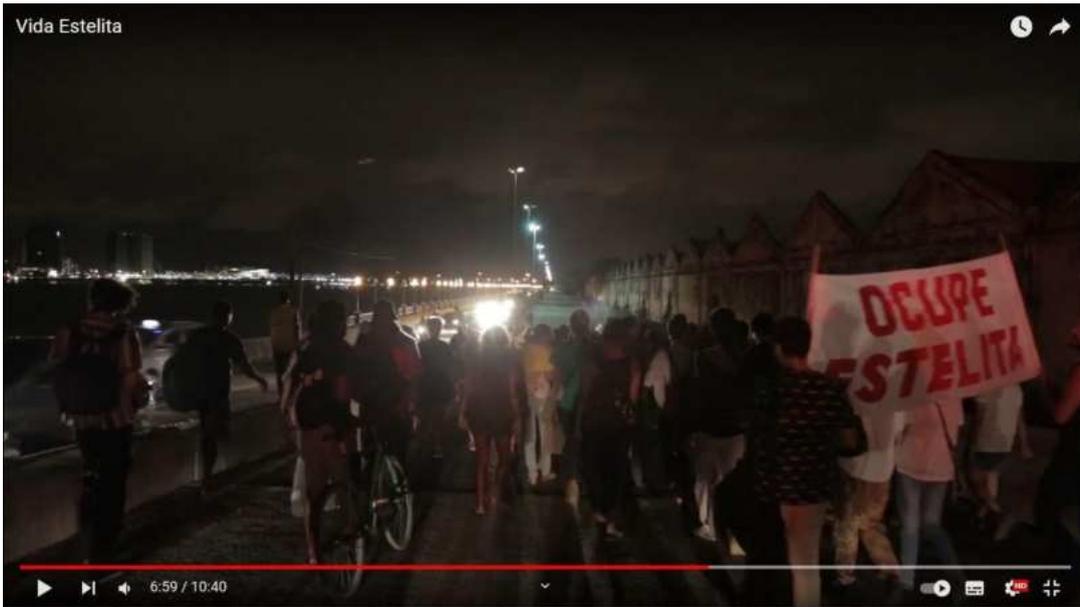
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>> Acesso em 06 de Julho de 2022.

Imagem 36: Fotograma de Vida Estelita



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>> Acesso em 06 de Julho de 2022.

Imagem 38: Fotograma de Vida Estelita



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>> Acesso em 06 de Julho de 2022.

Imagem 39: Fotograma de Vida Estelita.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>> Acesso em 06 de Julho de 2022.

Imagem 40: Fotograma de Vida Estelita.



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>> Acesso em 06 de Julho de 2022.

Em “Vida Estelita” a disputa pelo direito de produzir a cidade aparece enredada a experiências de vida marcadas pelo sentimento de exclusão, violência e preconceito. Os depoimentos transcritos acima deixam evidente a existência de uma luta de classes para reivindicar a construção de um mundo mais igualitário.

Impossível se deparar com estas falas sem lembrar da forma como política e estética se vinculam na obra de Rancière, em especial no seu conceito de “partilha do sensível” que consistem em um:

“Sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição de partes e dos lugares funciona numa partilha de espaços, tempos e atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p.15).

A visão de Rancière (2005) sobre o que é estética é ampla e difere da visão de Benjamin que entende “a estetização da política” própria das “era das massas”. Para Rancière a estética deve ser encarada como “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2006, p. 16).

Pensar o comum associando-o à ideia de “partilha do sensível” significa entendê-lo como um modo de repartição desigual entre iguais, o que aponta a

dimensão política aí existente. Rancière estabelece duas ordens de “partilha do sensível”, que são opostas em seus princípios e entrelaçadas em suas práticas: a “ordem policial” e a “ordem política”.

A “ordem policial” pode ser entendida como a ordem natural da nossa sociedade de classes, ela é hierárquica, rígida, nela os corpos estão designados por seus nomes para ocupar lugares e tarefas já determinados, nas palavras do autor a “ordem policial”:

“Destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço e tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. Essa lógica dos corpos tem seu lugar numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível.” (RANCIÈRE, 2017, p. 60)

A “ordem política” é justamente o oposto, nela:

“É a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder da própria evidência dos lados sensíveis. [...] a política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências.” (RANCIÈRE, 2017, p. 60)

Portanto, quando os indivíduos “tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir uma palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos” (RANCIÈRE, 2017, p. 60) ele está rompendo com a ordem policial, e de certa forma, está produzindo a experiência do “dissenso” (RANCIÈRE, 2017).

Dito isso, conclui-se que “corpos invisíveis” que rompem com a “ordem policial” e estão ocupando a área do Cais Estelita, resistindo as ameaças e violência policiais, para disputar a produção da cidade com a força do mercado imobiliário e as construtoras, estão promovendo a “ordem política” reconfigurando a experiência comum do sensível e criando a experiência do “dissenso”.

Segundo o autor, ao produzir o “dissenso” deve-se “mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. (RANCIÈRE, 2017, p. 64)

Dessa forma, ao produzir “dissensos” a partir da produção cinematográfica engajada, podemos conceber que é capaz de se criar uma nova narrativa, diferente da apresentada e divulgada pelos veículos hegemônicos, por isso é possível definir que “mudar os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação,

mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação.” (RANCIÈRE, 2017, p. 64)

Importante frisar que a política não tem lugar próprio, ela não existe fora da política. A irrupção da política provoca a transformação da ordem política, mas não seu desaparecimento. Aliás, para Rancière, toda política enfrenta o perigo de ser incorporada à política, anulando-se no campo dos consensos estabelecidos. Nesse sentido, uma comunidade dissensual não busca o entendimento, mas tornar evidente um desacordo. Seu caráter é polêmico e litigioso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a defesa deste trabalho, fui questionada pela banca a refletir se os objetivos desta dissertação eram meus, ou próprios do Movimento Ocupe Estelita. Relendo a pesquisa e analisando atentamente, refleti o quanto a minha investigação acadêmica e a definição das abordagens se fundiram com os objetivos próprios do #MOE.

Como se supunha com o prosseguimento da elaboração desta pesquisa, a dissertação concluída não trouxe um conjunto de resultados previstos e definitivos, dessa forma, é importante pontuar algumas considerações finais que podem indicar algumas reflexões que ainda permeiam esta pesquisa: “O que é que sobrevive após o circuito de produções audiovisuais insurgentes ou de gestos de insurreição como os levantes?” “O que acontece quando os dias de ocupação chegam ao fim e corpos em assembleia desaparecem?”

É uma questão difícil de pontuar, uma vez que muitas das lutas sequer alcançam parte do que está sendo reivindicado. Podemos entender os movimentos de insurgências como cíclicos, onde grupos se desfazem na mesma medida que movimentos se desarticulam. Dessa forma, o capital também é cíclico, e sempre se transfigura, assumindo uma outra narrativa, sustentando-se em um novo discurso e em outros caminhos no campo institucional, e com sua máquina produtora de subjetividades, se apropria novamente de outros espaços.

Ou mesmo, o Estado através dos seus dispositivos de controle, como os poderes militares, policiais e legais usados recorrentemente, suprimem a liberdade em assembleia e potenciais insurreições. Muitas das ações diretas articuladas pelos movimentos sociais contemporâneos não conseguem produzir um resultado a curto prazo quanto à pauta de reivindicação. Outras reivindicações são simplesmente esquecidas, ou têm as pautas distorcidas por outros movimentos sociais, partidos políticos e por veículos midiáticos. É difícil frear a força do mercado, das instituições ainda mais quando estas são somadas à força e repressão estatal.

Nesse sentido, os movimentos de ocupação e os corpos em assembleia, são a expressão de uma política transitória que propicia, mesmo que provisoriamente, conceber outras formas de produzir a cidade, de uso ao espaço público, bem como possibilitam trazer luz a novas disputas pelo espaço instituído, que na maioria das vezes, rejeita, invisibiliza, precariza, e até apaga os corpos por meio da

desigualdade, do racismo, do patriarcado. É através de uma ação corporificada, partilhada e plural que se dá a resistência, portanto, é a partir da disposição fisicamente dos corpos no espaço de disputa que acontece a luta. A ação política de ocupação é presencial, e não apenas discursiva, uma vez que a ocupação exige também a prática do encontro, do contato e do contágio através da rebelião do vivido. Isto é, a reapropriação do espaço público pelos corpos em assembléia é uma prática emancipatória capaz de enfrentar a dominação dos espaços e reconstruir e manter a cotidianidade, comunalidade, impactando em outros devires.

A ocupação dos corpos em aliança também viabiliza a construção, o resgate e a disputa de uma memória coletiva popular que, por vezes, é apagada ou apropriada, contrariando a lógica da “tirania da informação” ou da “manipulação” (SANTOS, 2013).

Como vimos nos capítulos passados com a cartografia do filmes produzidos pelo #MOE, os curta-metragem do cinema de ocupação vão além de um dispositivo a fim de denunciar, comunicar e engajar um público-alvo. A produção de narrativa contida nos filmes urgentes pela disputa do Direito à Cidade funciona como dispositivo organizador de produção de sentido e catalisador das subjetividades dos sujeitos e da comunidade que estão envolvidos em cada esfera da luta. Partindo desse princípio, pode-se conceber a ação das ocupações como uma resposta a gestão autoritária e cobrança por um planejamento urbano democrático.

Por último, vale ressaltar que a ideia de um cinema insurgente não se limita aos temas relativos ao Direito à Cidade. O cinema insurgente pode ser engajado na mobilização de diversas disputas, desde o acesso à terra, à justiça social, à luta por direitos de moradia, à mobilidade urbana, como também evidenciando a luta por pautas afirmativas das identidades de minorias subjetivas. Portanto, os gestos dos filmes funcionam também para deslocar subjetividades e transformar sujeitos.

Por fim, cabe dizer que o poder do Estado e do capital não é soberano e hegemônico diante das insurgências e resistências.

REFERENCIAL TEÓRICO:

ACSELRAD, Henri (org.). **“Cartografias sociais e território.”** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008

AUGÉ, Marc. **“Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade”**; tradução Maria Lúcia Pereira - 9ª ed. - Campinas: Papirus, 2012.

BARBOSA, Jorge Luiz. **“O significado da mobilidade na construção democrática da cidade”**. In: BALBIM, Renato; KRAUSE, Cleandro e LINKE, Clarisse (Orgs.). Cidade e movimento: mobilidades e interações no desenvolvimento urbano. Brasília : Ipea : ITDP, 2016. p.43-56.

BENJAMIN, Walter. **“Magia e técnica, arte e política.”** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. **“Estéticas insurgentes e mídia-multidão.”** Liinc em Revista, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 330–343, 2014. Disponível em: . Acesso em: 04 ago. 2022.

_____. **“Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas.”** Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

_____. **“Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo.”** In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. **“Cineastas e imagens do povo”**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEY, Hakim. **“TAZ, Zona Autônoma Temporária.”** São Paulo, Conrad, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **“Efeitos de lugar.”** In: A miséria do mundo. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. **“A identidade e a representação”** In: O poder simbólico. Lisboa: Bertrand, 1989.

BUTLER, Judith. **“Corpos em aliança e a política das ruas.”** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CANCLINI, Nestor Garcia. **“Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização”**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

CARLOS, ALVES, PÁDUA (orgs). **“Justiça Espacial e o Direito à Cidade”**. São Paulo: Contexto, 2017.

COMITÊ INVISÍVEL. **“Aos nossos amigos: Crise e Insurreição.”** N-1: São Paulo, 2016.

COMOLLI, Jean-Luc. **“Ver e poder a inocência perdida: cinema, ficção, televisão, documentário.”** Minas Gerais: Editora UFMG, 2008.

DEBORD, Guy. **“A sociedade do espetáculo.”** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **“A Imagem-tempo.”** São Paulo: Brasiliense, 1985

DIDI-HUBERMAN, Georges. **“Levantes”**. São Paulo: Edições SESC, 2017.

_____. **“Sobrevivência dos vaga-lumes”**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **“Diante da Imagem”**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

_____. **“Atlas ou Gaia Ciência Inquieta: O Olho da História, vol. 3.”** Portugal: KKYM II, 2013.

DI MÉO, G. **“Géographie Sociale et Territoires.”** Paris: Nathan, 1998.

DURKHEIM, Émile. **“Formas elementares de vida religiosa.”** Edições Paulinas, 1989.

FOUCAULT, Michel. **“Vigiar e punir”**. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **“Microfísica do poder.”** Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **“O sujeito e o poder”**. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P. M. Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

_____. **“Outros espaços”**. In: FOUCAULT, M. Ditos e escritos. Vol.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GUARINELLO, Norberto Luiz. **“Festa, trabalho e cotidiano. Festa: Cultura & sociabilidade na América Portuguesa”**. São Paulo: HUCITEC/ EDUSP/ FAPESP/ Imprensa Oficial, 2008.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. **“Micropolítica: Cartografias do desejo.”** Petrópolis: Vozes, 1986.

HAESBAERT, R. **“Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade”**. In: HEIDRICH, A. L. [et al.]. A emergência da multiterritorialidade: a ressignificação da relação do humano com o espaço. Canoas-Porto Alegre: Ed. ULBRA-Ed. da UFRGS, 2008. p. 19-36.

_____. **"Território e multiterritorialidade. Um debate"**. GEOgraphia - Ano IX - No 17 - 2007, pp. 19-45.

HALBWACHS, Maurice. **"A memória coletiva"**. São Paulo: Vértice, 1990.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **"Multidão: guerra e democracia na era do Império."** Rio de Janeiro: Record, 2014.

HARVEY, David. **"Cidades rebeldes"**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOULSTON, James. **"Cidadania Insurgente: Disjunções da democracia e da modernidade do Brasil"**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

JOLIVEAU, T. **"O lugar dos mapas nas abordagens participativas."** In: Cartografias sociais e território. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008.

LEVY, Pierre. **"Cibercultura."** São Paulo: Editora 34, 2005.

MARICATO, Ermínia. **"Cidades e lutas de classe no Brasil. O urbano da conjuntura do início do século XXI"**: IN: Para entender a crise urbana. Rio de Janeiro: Expressão Popular, 2015.

MASSEY, Doris. **"Um sentido global do lugar"**. IN: ARANTES, Antonio (org.). O espaço da diferença. Campinas: Papius: 2000.

MIGLIORIN, Cezar. **"Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo."** Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008.

_____. **"Inevitavelmente Cinema: Educação, política e mafuá."** Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.

_____. **"Por um cinema pós-industrial"**. Revista Cinética, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>> Acesso em: 1º Ago. 2022.

MUNFORD, Lewis. **"A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas."** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NORA, Pierre. **"Entre memória e história: a problemática dos lugares"**. IN: Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n.10, 1993.

PASSOS, E. & BENEVIDES, B. **"Passagens da clínica."** Em: Polifonias: Clínica, Política e Criação. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.

PRADO FILHO, Kleber e TETI, Marcela. **“A cartografia como método para as ciências humanas e sociais”**. IN: Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.38, p. 45-59.

RANCIÈRE, Jaques. **“O desentendimento: política e filosofia.”** São Paulo: Editora 34. 1996.

_____. **“A partilha do sensível: estética e política.”** São Paulo: EXO experimental org; Editora 34. 2009. (2ª. ed).

_____. O espectador emancipado:

ROLNIK, Suely. **“Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.”** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SÁ, Teresa. **“Lugares e não lugares em Marc Augé”**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 2, nov/2014.

SANTOS, Milton. **“A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.”** São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. **“O retorno do território”**. IN; SANTOS, Milton e outros (org.). Território, globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTOS, B. S. **“Introdução à uma ciência pós-moderna.”** Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SASSEN, Saskia. **“Expulsões: Brutalidade e complexidade na economia global.”** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

STAM, Robert. **“Introdução a Teoria do Cinema.”** Campinas: Editora Papyrus, 2013.

SENNET, Richard. **“Construir e Habitar: ética para uma cidade aberta.”** Rio de Janeiro: Record, 2018.

SODRÉ, Muniz. **“Antropológica do Espelho: Uma Teoria da Comunicação Linear e em Rede.”** Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

WACQUANT, Louis. **“Lógicas de polarização urbanas: o olhar a partir de baixo”** IN: Os condenados da cidade. Rio de Janeiro: Revan / FASE, 2001.

WAINER, Carlos. **“Cidade de Exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro.”** Anais Encontros Nacionais da Anpur. Vol. 14, 2011.

XAVIER, Ismail. **“A experiência do cinema.”** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

_____. “O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.”
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

ANEXO 1:

Principais Redes Sociais e plataformas digitais Movimento #Ocupe Estelita

1) Instagram:



2) Youtube:



3) Twitter:

