

editorial  
editorial

entrevista  
interview

artigos submetidos  
submitted papers

tapete  
carpet

artigo nomads  
nomads paper

projeto  
project

expediente  
credits

próxima v!rus  
next v!rus

**V!17**

issn 2175-974x | ano 2018 year

semestre 02 semester



# autoria compartilhada: cinema, ocupação, cidade

pedro severien

## shared authorship: cinema, occupation, and the city

PT | EN

**Pedro Severien** é jornalista, Mestre em Produção de Cinema e Televisão. É roteirista, produtor, editor e diretor de documentários, videoclipes, curtas e longas-metragens. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase na produção audiovisual e ativismo audiovisual.

Como citar esse texto: SEVERIEN, P. Autoria compartilhada: cinema, ocupação, cidade. V!RUS, São Carlos, n. 17, 2018. [online] Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus17/?sec=4&item=1&lang=pt>>. Acesso em: 16 Dez. 2018.

ARTIGO SUBMETIDO EM 28 DE AGOSTO DE 2018

### Resumo

Parto da análise dos filmes [projetotorresgêmeas] (2011) e Novo Apocalipse Recife (2015) para abordar formas participativas e colaborativas na autoria audiovisual. Estes trabalhos emergem de um engajamento de seus realizadores na luta pelo direito à cidade. Uma disposição social que, no Recife, se utiliza do cinema como ferramenta de produção de um conhecimento partilhado e compartilhado. Associando gestos da militância às formas de organização e expressões estético-narrativas dos filmes, mobilizo o conceito de multidão (HARDT; NEGRI, 2014) e direito à cidade (HARVEY, 2014) para construir uma reflexão entre cinema militante e comuns urbanos temporários, a exemplo das intervenções políticas do Movimento Ocupe Estelita e suas ações pela democratização do planejamento urbano.

**Palavras-Chave:** Ativismo audiovisual, Direito à cidade, Multidão, Cinema de ocupação

## 1 Introdução

O cinema nasce como um dispositivo que agencia múltiplos contatos. Seja o contato de quem opera a câmera com quem está diante dela, seja o contato entre as pessoas que são reunidas para formar uma equipe de produção, ou mesmo o contato dos espectadores com as imagens projetadas numa tela situada, tradicionalmente, num espaço coletivizado. O espaço da sala de cinema produz, portanto, contato também entre os corpos reunidos para uma sessão. Como aparato tecnológico que permite a captura e a projeção de imagens que surge na virada industrial, rapidamente a forma de produzir esses contatos foi impactada pelo modelo industrial *fordista*<sup>1</sup>.

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

técnicos e financeiros. Há uma variedade de possibilidades e permeabilidades entre essas instâncias desde os primórdios do cinema até os dias de hoje.

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

[...] a indústria trabalha dentro de paradigmas claros para que transformação da matéria em produto funcione de forma ideal. É necessário colocar os sujeitos em uma linha de montagem em que suas capacidades subjetivas e criativas sejam deixadas de lado — o que não significa dizer que na indústria não haja criatividade [...] É preciso que, no limite, entre projeto e produto não haja alteração e que tudo funcione em absoluta previsibilidade. Para a indústria, é necessária uma política de escassez, em que as cópias são reguladas; um novo produto significa mais matéria-prima e tempo de linha de montagem em operação; logo, custo (MIGLIORIN, 2011, p. 1).

Como apontam Shohat e Stam (2006), o início do cinema coincide com o auge do imperialismo. O *cinema dominante* expressou a voz dos *vencedores* da história e uma parte significativa dessa filmografia idealizava a empresa colonial como “missão civilizatória”. As imagens caminham junto, portanto, às intensas disputas coloniais dos países ricos por territórios em nações e regiões mais vulneráveis. Assim, “as representações programaticamente negativas das colônias ajudavam a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista” (STAM, 2006, p. 34).

O cinema industrial ou dominante, demonstrava-se um eficaz operador das relações sociais, das imagens políticas do mundo moderno e dos novos costumes. No entanto, como linguagem, meio e suporte, o cinema esteve também no centro das disputas encampada por grupos sociais revolucionários, transgressores e libertários. Além de se contrapor aos discursos dominantes, esses grupos produziram arquivos das lutas para si e gerações futuras.

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

Se no mundo contemporâneo o valor e os sujeitos não têm mais a indústria como paradigma, tal passagem, ou sobreposição, de uma forma de criação de valor a outra faz com que o cinema contemporâneo estabeleça fortes diálogos com essa configuração — que nem é tão nova assim, mas que não deixa de nos surpreender em seus desdobramentos, exigindo ainda que os agentes sociais recolorem os problemas de fomento, produção e distribuição sob novas composições (MIGLIORIN, 2011, p. 1).

No cinema contemporâneo pós-industrial, não raro a divisão técnica do trabalho, que se separava em funções específicas, é abolida ou subvertida. A difusão *online* a partir de matrizes digitais adiciona mais uma camada de complexidade à disputa da distribuição: o controle corporativo das redes virtuais. Ao mesmo tempo, a virada pós-industrial abre possibilidades para reconfiguração tanto do *cinema de autor*<sup>2</sup> como dos cinemas militantes e insurrecionais. A dimensão política da autoria atravessa a história do cinema, mas aqui esta trajetória será investigada na perspectiva de um acontecimento contemporâneo específico: o Movimento Ocupe Estelita e a luta pelo direito à cidade no Recife.

O cais José Estelita é uma área de mais de 110 mil metros quadrados, situada no centro histórico do Recife. O terreno fica nas bordas da bacia do Pina, ecossistema que impacta na reprodução de diversas espécies de vegetação, aves, peixes e crustáceos. Dezenas de pescadores urbanos sobrevivem dessa atividade na região. O cais é também um dos principais cartões postais da cidade. Em 2008, o terreno foi vendido num leilão irregular e arrematado pelo consórcio Novo Recife. Composto pelas empresas Moura Dubeaux, Queiroz Galvão, Ara e GL Empreendimentos, o consórcio propõe a construção de até treze torres, boa parte delas com mais de 40 andares, divididas entre estabelecimentos comerciais e moradia de alto padrão econômico.

Escrevo sobre o Ocupe Estelita enquanto pesquisador e realizador audiovisual, mas também como ativista engajado no movimento social. Particpei da produção coletiva e colaborativa de uma série de curtas-metragens militantes, além de transmissões ao vivo de atos, produção de manifestos e ocupações temporárias, entre outras ações. Uma das características estratégicas dessa mobilização que luta pelo direito à cidade no Recife é justamente a articulação entre diferentes dimensões sociais, promovendo atividades culturais, assembleias políticas e disputa institucional.

Nesse texto, proponho um caminho reflexivo *com* os filmes produzidos nesse embate. Observo-os *com* o processo histórico e antropológico que os emana, como gestos, ações. Também caminho próximo, porque sou *meio sujeito, meio objeto* na acepção de Guattari (2012). Fui um, entre os tantos autores *Novo Apocalipse Recife*<sup>3</sup> (2015), filme realizado pelo Movimento Ocupe Estelita e pela Troça Carnavalesca Empatando Tua Vista, e que fará parte da análise deste texto. O outro filme a ser abordado é *[projetotorresgêmeas]*<sup>4</sup> (2011), uma realização coletiva, que nasce a partir de uma convocatória para produção de imagens e narrativas sobre as relações de poder na cidade. Ambos trabalhos voltam-se para a produção de cidade e coletivizam a autoria como estratégia de realização. O foco da reflexão que proponho é: como os modos de partilha da autoria podem produzir comunalidade e, com isso, colaborar na democratização do espaço urbano?

## 2 Cine-multidão

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

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

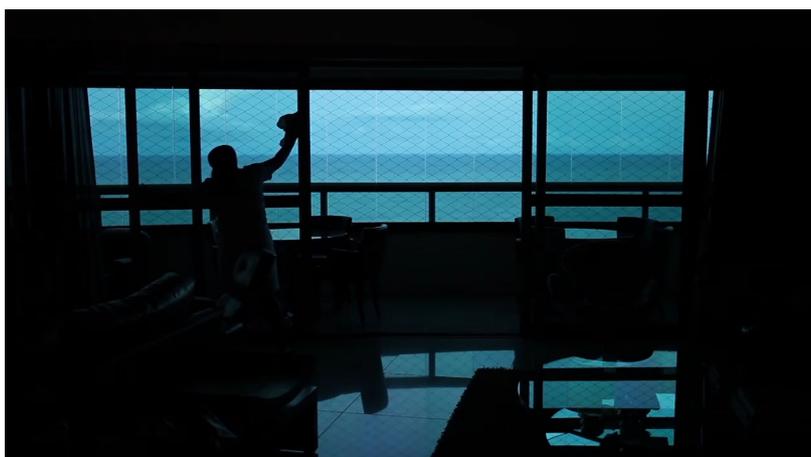
O *[projetotorresgêmeas]* ganhou forma final em um curta-metragem de 20 minutos reunindo registros que ora utilizam-se de relatos subjetivos, irônicos ou poéticos, ora inscrevem-se no real para estabelecerem suas articulações narrativas com o tema. A narrativa geral desenha-se justamente como um encontro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

Uma boneca de plástico submersa numa piscina; a perspectiva da janela de um avião que sobrevoa a cidade voltando-se para a faixa d'água ocupada por espigões; as sombras das "Torres Gêmeas"<sup>5</sup> projetadas nas águas esverdeadas do Rio Capibaribe enquanto o quadro é atravessado por uma lancha; ou uma mulher vestida com os trajes de uma simbólica justiça cega na qual as balanças carregam maquetes das torres residenciais.

Uma crítica à cidade desigual está presente em sequências como a de uma empregada doméstica que aproveita por alguns instantes a brisa marítima e a vista do horizonte esverdeado na varanda de um dos apartamentos das "Torres Gêmeas" para, em seguida, continuar sua rotina de limpeza das janelas que emolduram essa perspectiva. Ao final do expediente, a trabalhadora deixa esse lugar de paz privativa, tão recorrentemente reafirmado na publicidade dos empreendimentos imobiliários do Recife, para adentrar o universo caótico e superpopulado por carros da rua, como demonstram as Figuras 1, 2 e 3.



**Fig. 1:** Fotografia de [projeto Torres Gêmeas]. Fonte: [projeto Torres Gêmeas], 2011. Disponível em: <<https://projeto Torres Gêmeas.wordpress.com/assistir/>>.



**Fig. 2:** Fotografia de [projeto Torres Gêmeas]. Fonte: [projeto Torres Gêmeas], 2011. Disponível em: <<https://projeto Torres Gêmeas.wordpress.com/assistir/>>.



**Fig. 3:** Fotografia de [projeto Torres Gêmeas]. Fonte: [projeto Torres Gêmeas], 2011. Disponível em: <<https://projeto Torres Gêmeas.wordpress.com/assistir/>>.

Acionando o seu mecanismo de mistura, a montagem parece dispersar ao longo da duração do filme uma outra ação que se conecta tanto esteticamente quanto espacialmente à trajetória da trabalhadora doméstica. Refiro-me a um plano que mostra uma torre de papelão em escala humana que caminha pela faixa de pedestres e se coloca em frente aos carros como uma publicidade temporária durante os sinais vermelhos. O recurso de uso dos sinais de trânsito como ponto de sedução de consumidores é recorrente no mercado imobiliário do Recife. Durante os anos 2000, houve um *boom* de crescimento econômico do País, e do Estado de Pernambuco, que em alguns anos cresceu mais do que a média nacional. Nesse período, era comum encontrar jovens uniformizados nos sinais de trânsito a distribuir panfletos sobre os próximos empreendimentos. A Figura 4 permite a visualização desse procedimento de maneira encenada.



**Fig. 4:** Fotograma de [projeto Torres Gêmeas]. Fonte: [projeto Torres Gêmeas], 2011. Disponível em: <<https://projeto Torres Gêmeas.wordpress.com/assistir/>>.

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

Numa revelação imagética dessa dinâmica, o filme mostra, num contraplano da torre de papelão parada na faixa de pedestres, um jovem encolhido como suporte humano daquela superfície, como mostra a Figura 5. Mais uma vez o filme traz o debate imagético para os corpos e sua relação com a materialidade do espaço e seus regimes de visibilidade. A torre de papelão emoldura um corpo espremido. De um lado, os motoristas e passageiros dos carros, com suas janelas próprias para o mundo exterior, veem uma face da imagem — a superfície de consumo. No contracampo, no qual só as pessoas que atravessam a faixa de pedestres poderão ver, está o impacto num corpo — o resultado intencionalmente ocultado dessa dinâmica.



**Fig. 5:** Fotograma de [projeto Torres Gêmeas]. Fonte: [projeto Torres Gêmeas], 2011. Disponível em: <<https://projeto Torres Gêmeas.wordpress.com/assistir/>>.

Em outra sequência, o filme entra num prédio público em ruínas, situado a poucos metros dos edifícios Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho. Enquanto a câmera transita por esse espaço ocupado por famílias de sem-teto, incide sobre a banda sonora um *jingle* publicitário de um empreendimento imobiliário. Crianças correndo descalças nas escadarias, brinquedos espalhados pelo chão, a ocupação do espaço para moradia de diversas famílias sem-teto. Dialogicamente, imagem e som constroem uma projeção do futuro iminente. As pessoas que ocupam aquele prédio público não permanecerão ali por muito tempo, estão todas sendo sujeitas a um processo de expulsão por conta do círculo de riqueza projetado para “reformular” o centro da cidade.

Essa nova paisagem não prevê as pessoas que hoje ocupam o centro para moradia, mas, sim, aquelas que poderão desfrutá-la na perspectiva do consumo. Constrói-se assim uma respectiva visualidade estabelecida para a demarcação dos espaços e a organização dos sujeitos. A última cena do filme parece confirmar essa dinâmica. Dois corpos masculinos brancos entram em quadro, posicionando-se com a pélvis em primeiro plano. No recorte do quadro, as genitálias masculinas centralizadas, enquanto os homens começam a acariciar a si mesmos. Aos poucos, os órgãos sexuais assumem posição vertical. Quando atingem ereção total, o primeiro e o último plano do quadro são interpostos com maquetes da paisagem do entorno das “Torres

Gêmeas”. A rima visual faz uma alusão à dimensão fálica dessa imagem da cidade associada a centralização de poder de uma sociedade ainda patriarcal. Uma das deixas parece ser: quais os sujeitos que terão garantidos protagonismos por esse “novo” espaço urbano em construção?

Novamente, a narrativa visual remete a uma distribuição das visibilidades na cidade neoliberal, que organiza uma divisão precisa entre os que veem de cima a linha do horizonte e dão as costas para a cidade histórica e o espaço público. Do plano das ruas, a perspectiva é marcada pela onipresença dos prédios. Subvertendo temporariamente essa imposição, como na cena da empregada doméstica observando o horizonte da varanda, o filme afirma que uma determinada visibilidade implica a invisibilidade de uma parte expressiva da população que tem, recorrentemente, negado o direito de se apresentar, de estar visível em suas singularidades.

A construção dos edifícios Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho confrontam a legislação urbana para uma área histórica, e os prédios da construtora Moura Dubeux são erguidos no Cais de Santa Rita, nas proximidades do centro histórico, mesmo sob ordem judicial de demolição. O atual projeto de transformação do centro que está em curso tem as “Torres Gêmeas” como uma etapa apenas de uma ação bem mais ampla que ocorre segundo a lógica da *gentrificação*. Ou seja, essas “renovações” servem ao deslocamento de um contingente populacional de baixa renda, que está sendo retirado e afastado do centro, para o favorecimento de um outro grupo com poder aquisitivo mais elevado.

Lees, Slater e Wyly (2008) sugerem que a gentrificação contemporânea — baseada em grandes desigualdades de riqueza e poder — se assemelha a ondas anteriores de expansão colonial e mercantil que exploraram diferenças nacionais e continentais no desenvolvimento econômico. Foi exportada das metrópoles da América do Norte, Europa Ocidental, Austrália e alguns países asiáticos para novos territórios em antigas possessões coloniais em todo o mundo.

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

A cidade e o processo urbano que a produz são, portanto, importantes esferas de luta política, social e de classe, uma vez que, como sustenta Harvey (2014), a urbanização do capital está vinculada não só a sua capacidade de “dominar o processo urbano” na perspectiva de controle dos aparelhos de Estado. A urbanização no viés de consumo utiliza estrategicamente processos de subjetivação como forma de exercício de um poder também sobre estilos de vida da população, “[...] sua capacidade de trabalho, seus valores culturais e políticos, suas visões de mundo” (HARVEY, 2014, p. 133). De tal forma que a dimensão do visível ou de um direito dos sujeitos de apresentarem-se com suas singularidades, é centralizada pela lógica excludente do privatismo e do patriarcado. Esse processo de concentração e assimetria, está intimamente ligado a um outro direito igualmente vilipendiado: o direito à cidade.

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

O projeto Novo Recife é uma etapa subsequente desse plano de ocupação de uma extensa faixa d'água que vai do litoral sul, nas proximidades do Porto de Suape, no Cabo de Santo Agostinho, até a Vila Naval, em Olinda, como atesta o urbanista Cristiano Borba em depoimento para o curta-metragem *Recife, cidade roubada* (2014)<sup>6</sup>. O que os movimentos pelos direitos urbanos reivindicam é justamente a abertura desse planejamento para a participação social. Essa demanda por participação conflita diretamente com os interesses de grandes empresas que protagonizam o mercado imobiliário, em franca adesão a uma perspectiva de produção de uma cidade de consumo.

Confrontando processos de atomização da cidade neoliberal, o filme produz uma coletividade. Requer meses de trabalho coletivo, com reuniões presenciais periódicas e uma lista de e-mails para debates. O processo de realização exige organização, pactuação e também uma certa disposição para o dissenso, uma vez que a versão final só utiliza parte do material filmado. Nessa perspectiva, a colaboração e a participação não apontam para uma coletividade reduzida a uma unidade, mas justamente o contrário – uma coletividade que pressupõe a diferença e suas singularidades articuladas.

O que [*projeto Torres Gêmeas*] faz com seu gesto é uma coletivização da tela entre diferentes sujeitos que se justapõem, e é nessa justaposição que o filme aponta para uma outra cidade possível. A crítica social, a ironia, o simbólico, tudo isso opera também em contato com os corpos mobilizados para a realização do filme. De maneira iniciática, o curta-metragem sugere procedimentos colaborativos que serão evocados durante disputas narrativas e midiáticas relacionadas à destinação do cais José Estelita. Com a ocupação do cais, que durou cerca de 50 dias em suas diferentes fases, há uma intensificação dos processos de cooperação para produção narrativa, não só no audiovisual, como no design, na fotografia, na escrita de manifestos e na realização de atividades públicas.

A organização dessa produção e a partilha do lugar da autoria surgem em uma variedade de arranjos. A maneira de comunalizar a realização está diretamente ligada a uma estratégia coletiva que vai se reelaborando ao longo da luta do Ocupe Estelita. Como veremos a seguir, a autoria compartilhada pode apontar para uma polifonia, como em [*projeto Torres Gêmeas*], mas não só.

### 3 Carnavalizando a imagem institucional

Se em [*projeto Torres Gêmeas*] há uma mistura nas texturas dos diferentes registros imagéticos e sonoros, mas também nas diferentes abordagens narrativas imanentes aos diferentes sujeitos-autores, em *Novo Apocalipse Recife* há uma centralização do regime estético do filme. Enquanto no primeiro filme se fala de uma cidade múltipla, articulada pelas diferentes naturezas da imagem e das singularidades incluídas numa narrativa polifônica, no segundo há um ataque frontal e unificado. Elege-se um alvo: a relação do prefeito da cidade do Recife, Geraldo Julio, do PSB, eleito em 2012 para o seu primeiro mandato e reeleito em 2016, com as empreiteiras que compõem o Consórcio Novo Recife.

Em 2011, a saturação do projeto de verticalização da cidade começava a ganhar um contraponto através da mobilização social, mesmo que ainda dispersa e pontual, com grupos de articulação pelos direitos urbanos e as "Torres Gêmeas" como ponto de inflexão. Em 2014, a ocupação do Cais José Estelita<sup>7</sup> tinha funcionado como um catalisador dos debates pela democratização do planejamento urbano. Como é ironicamente proferido pelo cineasta Kleber Mendonça Filho em depoimento para *Recife, cidade roubada* (2014)<sup>8</sup>, as "Torres Gêmeas" eram apenas um *trailer* do que viria a se apresentar como *Novo Recife*.

A vivência coletiva da ocupação, as tentativas de negociação com o executivo municipal e a violenta reintegração de posse no dia 17 de junho de 2014, tinham marcado os corpos e a memória do movimento. Não acabariam por aí as tentativas de pressão social e negociação com a prefeitura. No dia 30 de junho de 2014, foi organizada pelo Movimento Ocupe Estelita uma ocupação do piso térreo do prédio da Prefeitura da Cidade do Recife. Numa ação que obteve repercussão através das redes digitais e mobilizou toda a imprensa local, os ativistas montaram acampamento com uma pauta específica: que o projeto Novo Recife fosse cancelado.

O piso térreo foi ocupado logo no início da manhã, como apresentado na Figura 6. Imediatamente, o aparato municipal de segurança foi acionado, e em poucas horas o prédio foi fechado e o expediente encerrado. Ao longo dos dois dias de permanência da ocupação, houve uma série de reuniões entre ocupantes e representantes da prefeitura. No entanto, ao final, a saída dos ocupantes foi colocada como uma imposição e a prefeitura conseguiu no Judiciário uma ordem de reintegração de posse. O documento estabelecia a saída até as 14h do dia 1º de julho, com a condicionante de que, caso os ocupantes não deixassem o prédio, entraria em ação o Batalhão de Choque da Polícia Militar<sup>9</sup>.



**Fig. 6:** Fotograma de *Ocupar, resistir, avançar*, que mostra a ocupação do piso térreo do prédio da Prefeitura da Cidade do Recife. Fonte: MOVIMENTO Ocupe Estelita, 2015.

O desfecho da ocupação da prefeitura gera frustração. De uma forma geral, a reverberação midiática nacional e até internacional da ocupação do cais tinha surtido um efeito empático relevante na opinião pública, trazendo o apoio de uma diversidade de atores sociais, mas do ponto de vista prático o projeto Novo Recife continuava seu rumo no âmbito do executivo municipal. Por isso, a tentativa de uma intervenção direta na prefeitura. Mas a mobilização dos corpos estava passando por um hiato pós-ocupação do cais, e a ocupação da prefeitura tinha exigido um grande esforço político de articulação sem resultados práticos. Além desses fatores, o consórcio Novo Recife contra-atacava com a exibição de peças publicitárias nos principais canais de televisão e uma pesquisa de opinião que afirmava que 80% da população do Recife era a favor do empreendimento<sup>10</sup>.

Diante desse contexto, surge o argumento para *Novo Apocalipse Recife*. O gesto do filme coaduna com o gesto do coletivo performático *Troça Carnavalesca Empatando Tua Vista*<sup>11</sup>. Utilizando-se de um tom carnavalesco e provocativo, a narrativa se assemelha a uma peça publicitária paródica na qual o prefeito do Recife, Geraldo Julio — reencarnado com uma máscara de papel —, faz uma ode ao projeto Novo Recife. Mirando nos afetos e no riso, o filme faz uma paródia da música de Reginaldo Rossi intitulada *Recife, minha cidade*.

Em uma série de situações lúdicas, o personagem-prefeito age em louvação às “qualidades” do projeto Novo Recife, seja dançando de sunga com a insígnia da bandeira de Pernambuco em frente aos espigões espelhados da beira-mar do bairro de Boa Viagem (Figura 7) ou sendo conduzido como um cachorrinho por uma das torres-fantasia da *Troça Carnavalesca Empatando Tua Vista* (Figura 8).



**Fig. 7:** Fotograma de *Novo Apocalipse Recife*. Fonte: MOVIMENTO Ocupe Estelita, 2015.



**Fig. 8:** Fotograma de *Novo Apocalipse Recife*. Fonte: MOVIMENTO Ocupe Estelita, 2015.

Em um momento de clímax do filme, as torres-personagens crescem vertiginosamente, como *Godzillas*, esmagam trechos históricos e vulneráveis da cidade (Figuras 9 e 10) e catapultam o prefeito pelos ares como um super-herói (Figura 11).



**Fig. 9:** Fotograma de *Novo Apocalipse Recife*. Fonte: MOVIMENTO Ocupe Estelita, 2015.



**Fig. 10:** Fotograma de *Novo Apocalipse Recife*. Fonte: MOVIMENTO Ocupe Estelita, 2015.



**Fig. 11:** Fotograma de *Novo Apocalipse Recife*. Fonte: MOVIMENTO Ocupe Estelita, 2015.

O gesto de produzir a imagem de um “novo” prefeito para uma “nova” cidade propõe desmascarar uma face nem sempre visível das relações de poder: a íntima associação de interesses privados na agenda de representantes do poder público. Na Figura 12, o *novo-prefeito* comemora o exitoso *negócio* com personagens que trazem nas cabeças sacos de papelão estampados com as marcas das empresas que compõem o consórcio Novo Recife.



**Fig. 12:** Fotograma de *Novo Apocalipse Recife*. Fonte: MOVIMENTO Ocupe Estelita, 2015.

No caso de *Novo Apocalipse Recife*, a assimetria perante o poder institucional, demonstrada com o favorecimento ao capital imobiliário e o desprezo à participação popular, é averiguada ao longo de toda uma série de tentativas de negociação no âmbito institucional. Sendo assim, não se deve olhar para o gesto do filme fora do histórico recente dos *novíssimos movimentos sociais* de produção de uma crítica ao sistema representativo, ou à sua recorrente captura pelo capital. Olhando especificamente para o contexto local, um dos projetos inconclusos dos ativistas e realizadores de [*projeto torresgêmeas*] é outra produção de convocatória coletiva intitulada *Eleições: Crise de Representação*<sup>12</sup>.

*Novo Apocalipse Recife* expressa a insistência do Movimento Ocupe Estelita na denúncia dos desmandos relativos ao cais. Vale pontuar que essa insistência foi contestada tanto pelo executivo municipal quanto por grupos organizados da sociedade que formulavam uma outra narrativa: a de que o Novo Recife representaria a modernização da cidade. O gesto de carnavalização da imagem do prefeito mantém-se associado ao gesto do movimento social para uma outra produção discursiva: esse suposto progresso coletivo associado a uma “modernização” tenta acobertar o fato de que projetos como o Novo Recife favorecem a poucos<sup>13</sup>.

O cais José Estelita, enquanto um espaço de natureza pública, tem potencial para agregar diferentes sujeitos que podem, à sua maneira, reconfigurar o espaço, transformando-o em um lugar de comunalidade. Essa potência está na matriz do direito à cidade, enquanto dispositivo social essencialmente coletivo e que oferece uma perspectiva partilhada na autoria dos processos de produção de cidade.

À sua maneira, a diluição da autoria audiovisual em um plural que roteiriza e encena uma peça que tem coesão estética não funciona para o apagamento das singularidades das pessoas envolvidas, mas para expressão de seus afetos agenciados. O germe do filme é igualmente materializado de forma descentralizada, seja através das intervenções performáticas da Troça Empatando Tua Vista, seja na série de encontros que ocorreram para roteirização e debates para tomada de decisões estratégicas que ocorreram em assembleias e eventos organizados pelo movimento Ocupe Estelita.

Talvez aqui valha a pena voltar o olhar para um breve histórico da Troça Empatando Tua Vista e sua busca pelo constrangimento mais direto à política institucional. Durante o Carnaval, a troça realiza aparições durante o tradicional café da manhã no camarote do bloco Galo da Madrugada, local de encontro de políticos da cidade. Essas ações do *Empatando* têm recebido recorrentes reações restritivas do poder público.

No carnaval de 2016, funcionários da Diretoria de Controle Urbano impediram a saída dos manifestantes com as fantasias de prédio. E, no ano seguinte, policiais militares apreenderam as fantasias. Em 2018, os manifestantes conseguiram um *habeas corpus* cautelar para garantir a saída com as fantasias. O filme enquanto gesto crítico coletivo desdobra essa *performatividade* perante o poder hierárquico institucionalizado. Com isso, não desejo forçar uma positividade do gesto do filme, ou mesmo uma pretensa eficácia. Há uma ambivalência nos processos de carnavalização, seja no plano discursivo, seja no performativo. Stam (2006) irá colocar também as diferentes linhas de força que estão em ação a depender de quem carnavaliza quem.

Historicamente, os carnavais sempre foram eventos politicamente ambíguos; às vezes constituíam rebeliões simbólicas dos excluídos, outras vezes encorajavam a transformação festiva dos fracos em bodes expiatórios dos ricos (ou dos menos fracos). O carnaval e as práticas carnavalescas não são essencialmente progressivos ou regressivos: tudo depende de quem está carnavalizando quem, em qual situação histórica, com que propósitos e de que maneira. O carnaval forma uma configuração mutável de práticas simbólicas, um diálogo complexo

entre manipulação ideológica e desejo utópico cuja a valência política muda a cada novo contexto. O poder oficial às vezes utiliza o carnaval para carnavalizar energias que poderiam de outro modo encorajar revoltas populares, assim como o carnaval também pode provocar inquietação nas elites e, por isso, ser objeto de repressão oficial (SHOHAT; STAM, 2006, p. 423).

Na fase final de montagem, o movimento Ocupe Estelita decide ocupar a calçada em frente ao prédio onde mora o prefeito. A ocupação permitiu inclusive que uma cena dessa intervenção fosse incluída no filme, estreitando os laços entre a narrativa carnavalizada e a ação presencial do coletivo.

O que esses procedimentos da produção narrativa a uma performatividade do gesto de ocupação indicam, a meu ver, é uma produtiva imbricação entre essas dimensões. O cinema militante que coletiviza a autoria permanece aberto à experimentação estética e formal, sem eximir-se da presença que ativa uma força da ação direta. Assim, a produção política e conceitual da ocupação opera como força vital da produção audiovisual e vice-versa. Ao mesmo tempo, esses vetores friccionam o processo institucional de planejamento urbano, pois reconfiguram uma imagem do poder dominante e consequentemente oferecem uma outra imagem da cidade.

#### **4 A imagem presente**

Deleuze (1985) afirma que o cinema político moderno difere do cinema político clássico não por expressar-se de forma emancipatória “pela presença do povo”, mas justamente pelo contrário, por “[...] mostrar como o povo é o que está faltando, o que não está presente” (DELEUZE, 1985, p. 257). Essa análise autoral serve para produzir uma conclusão mais geral, tanto no cinema americano quanto no cinema soviético, nas suas formas clássicas: “[...] o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato” (DELEUZE, 1985, p. 258) e a diferença essencial de uma abordagem clássica para a sua face moderna é que “[...] o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*” (DELEUZE, 1985, p. 258-259).

Esse povo ainda falta? Ou faltava? Ou, talvez, apenas falte de outra forma? Para Hardt e Negri (2014), uma mudança ontológica ocorreu no mundo contemporâneo, e por isso propõem um deslocamento do conceito de povo, introduzindo uma outra abordagem conceitual, a *multidão*. A principal crítica dos autores ao conceito de povo é que o termo carrega uma unificação. “O povo é uno. A população, naturalmente, é composta de numerosos indivíduos e classes diferentes, mas o povo sintetiza ou reduz essas diferenças sociais a uma identidade” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 139).

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

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

Dito isso, utilizo o conceito de *multidão* porque oferece um produtivo espectro de possibilidades para operacionalizar uma leitura da autoria nesse cinema que se faz na dinâmica dos movimentos sociais urbanos contemporâneos no Recife. Com isso, não quero excluir outros conceitos, como o de *povo*, em suas diversas acepções, para me aproximar de sujeitos políticos coletivos. A noção de povo mobilizada, por exemplo, por Butler (2015) indica potências ligadas a uma *performatividade* coletiva.

Então, peço que o leitor possa usar o conceito de multidão para os fins da análise dos filmes, neste caso específico [*projetotorresgemeas*] e *Novo Apocalipse Recife*, e não para um debate mais geral sobre qual mecanismo conceitual poderá abarcar de forma mais precisa as forças políticas de emancipação global. Em síntese, Hardt e Negri nos dizem que a multidão se trata “[...] de um ator ativo da auto-organização” (2004, p. 17).

Parto dessa perspectiva, para uma reflexão política dos gestos, como apontada pelo Comitê Invisível:

*É o levante que produz seu povo.* Nessa perspectiva, sugiro também que não são os autores que produzem os

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

filmes num *cinema de ocupação*, mas os filmes é que produzem os autores. Nesse viés, o processo de produção não se volta apenas para um suposto exterior numa disputa narrativa ou discursiva, mas para os gestos dos grupos que se mobilizam nessas ações audiovisuais. As relações que se estabelecem com a organização e a realização são tão importantes quanto o impacto do produto final. Partindo dessa reflexividade, reconheço práticas das ocupações urbanas como gestos produtores de comunalidade, que atravessam o plano comunicacional, transformando os modos de produção, sem fórmulas prontas. Ao lidarem com suas próprias demandas para acontecer, os filmes produzem coletividades.

Com isso, não deixo de considerar a dimensão simbólica articulada nesse processo, como foi reafirmado o tempo todo neste texto. Disputar politicamente a produção de cidade é também disputar uma outra imagem de cidade. Se o direito à cidade em sua essência partilhada projeta esse movimento coletivo, o cinema militante realizado em associação com o movimento social oferece uma ferramenta não só de disputa narrativa-midiática, mas uma mediação. Após esse breve trajeto entre os processos de produção e uma análise estético-formal dos filmes aqui abordados, gostaria de sustentar que um cinema de ocupação, em seus gestos, afirma singularidades e preserva diferenças, que servem para ativar a participação coletiva e uma potência de transformação e democratização da cidade.

## Referências

[PROJETOTORRESGEMEAS]. **Projeto**. 2011. [online] Disponível em: <<https://projektorresgemeas.wordpress.com/projeto/>>. Acesso em: 29 out. 2018.

BUTLER, J. **Notes Toward a Performative Theory of Assembly**. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2015.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. São Paulo: N-1, 2016.

COMOLLI, J.-L. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, G. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIREITOS URBANOS. **#OcupeEstelita +1**. 2013. [online] Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/133583003493544/>>. Acesso em: 1 mar. 2018.

GUATTARI, F. **Caosmose**. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

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

HARVEY, D. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LEES, L.; SLATER, T.; WYLY, E. **Gentrification**. Nova York: Routledge, 2008.

MIGLIORIN, Cesar. Por um cinema pós-industrial. **Revista Cinética**, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 1 mar. 2018.

MOVIMENTO Ocupe Estelita. **Ocupar Resistir Avançar**. Realização: Ernesto de Carvalho, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedrosa, Pedro Severien. Recife: Movimento Ocupe Estelita, 2015. Youtube (6 min 31 seg), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2KX6rirSw7c>>. Acesso em: 29 out. 2018.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica à imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papius, 2006.

Conteúdo composto com o [editor HTML online](#). Compre um código de licença para parar de adicionar anúncios semelhantes aos documentos editados.

---

**1** Fordismo é um termo que se refere ao modelo de produção em massa de um produto, ou seja, ao sistema das linhas de produção.

**2** O termo cinema de autor advém, principalmente, das discussões produzidas a partir do feixe de ideias denominado teoria do autor ou política dos autores, que emergiu durante as décadas de 50 e 60 na Europa e foram disseminadas para todo o mundo.

**3** Realizado pelo Movimento Ocupe Estelita. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>>.

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

**5** O apelido dado aos Edifícios Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho faz referência às torres do World Trade Center, em Nova York, destruídas pelo ataque terrorista de 11 de setembro de 2001.

**6** *Recife, cidade roubada* é uma peça que deseja disputar a narrativa sobre a produção de cidade, do qual sou também coautor, realizada em associação com o Movimento Ocupe Estelita. É recorrente no Recife contemporâneo essa modalidade de produção que ocorre na urgência das disputas, produzida de forma autônoma, coletiva e colaborativa, e que tem a questão urbana como tema transversal. A partir de uma convocatória do Ocupe Estelita, em 2015, para a produção de uma antologia em DVD, foram mapeadas mais de 80 produções realizadas nessa perspectiva entre o início dos anos 2000 até os dias de hoje. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>.

**7** Na noite de 21 de maio de 2014, quando o consórcio Novo Recife iniciou a demolição dos antigos armazéns de açúcar situados no cais, um grupo de ativistas ocupou o local, impedindo que as construções fossem colocadas abaixo. Ao se deparar com a ação das máquinas, um dos ativistas do grupo Direitos Urbanos postou no Facebook um chamado. Em poucos minutos, outros ativistas chegaram ao local e entraram no terreno. No dia seguinte, as informações sobre a ocupação já haviam corrido as redes digitais e mais pessoas chegaram até o terreno do cais. Rapidamente, uma força-tarefa para organização de doações e também de amparo jurídico foi montada a partir tanto do circuito de cooperação construído ao longo dos anos quanto por movimentos sociais parceiros e novos ativistas que se uniam à ocupação para a sua construção e manutenção. Instaura-se uma nova etapa de articulação política, o terreno do Cais José Estelita passa a funcionar temporariamente como ponto de convergência das lutas urbanas no Recife. A ocupação durou cerca de 50 dias contando suas diferentes etapas – primeiro na área interna do cais e depois de uma violenta reintegração de posse os ocupantes estabeleceram acampamento debaixo do viaduto Capitão Temudo, ao lado do terreno.

**8** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>.

**9** Um resumo desse processo pode ser visto no filme *Ocupar, Resistir, Avançar*: <<https://www.youtube.com/watch?v=2KX6rirSw7c>>.

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

**11** Descrição da *Troça Carnavalesca Empatando Tua Vista* contida em sua página no Facebook: "A Troça Carnavalesca Mista Público-Privada Empatando Tua Vista é um ato político-folião crítico à verticalização excessiva, que negligencia o planejamento urbano, a história do lugar, privatiza o descortinar das águas, a paisagem e a vista dos monumentos". Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/empatandoatuavista>>.

**12** Um resumo do projeto pode ser acessado neste link: <<http://crisederepresentacao.blogspot.com.br/>>.

**13** Ao mesmo tempo, o discurso da modernização é evocado para esconder ou mesmo tentar justificar as irregularidades dos processos administrativos que envolvem, em geral, empreendimentos de grande porte, como afirma a promotora Belize Câmara em *Desconstrução Civil* (2011). Disponível em: <<https://vurto.com.br/2012/03/17/desconstrucao-civil/>>.