

## Ocupar, resistir, filmar: comuns urbanos e a produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife

Pedro Severien<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise estético-política das relações entre os movimentos contemporâneos de ocupação e a produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife, notadamente o surgimento do Movimento Ocupe Estelita e suas estratégias de intervenção midiática. Utilizo o curta-metragem *Audiência Pública (?)* (2014) como dispositivo para observar esses atravessamentos na perspectiva de um cinema militante que opera como campo de formulação coletiva de sujeitos políticos, que empunham câmeras participativamente diante dos acontecimentos. Para essa reflexão, mobilizo os conceitos de *comum*, *performatividade da assembleia*, *cinema de intervenção social* e *direito à cidade*, entre outros.

**Palavras-chave:** Comum. Cinema e cidade. Direito à cidade. Estética e cultura midiática. Ativismo audiovisual.

57

---

<sup>1</sup> Pedro Severien / pedroseverien@gmail.com / Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – PPGCOM-UFPE.

**Abstract:** This article proposes an aesthetic-political analysis based on the relations between contemporary occupy movements and the audiovisual production engaged in the struggle for the right to the city in Recife, notably the emergence of the Ocupe Estelita Movement and its strategies of media intervention. I draw on the short film *Public Audience(?)*(2014) as a device to observe these crossings in the perspective of a militant cinema that operates as a field of collective formulation of political subjects, who hold cameras in a participative way in the face of political events. For this reflection, I mobilize the concepts of *commons*, *performativity of the assembly*, *cinema of social intervention* and *right to the city*, among others.

58

---

**Keywords:** Commons. Cinema and city. Right to the city. Aesthetics and media intervention. Audiovisual activism.

## Introdução

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 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 única 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)

De 2008 até os dias atuais, uma série de mobilizações coletivas ao redor do mundo vem tensionando as estruturas e estratégias tradicionais do campo da esquerda, ao mesmo tempo que se contrapõe aos sustentáculos materiais e subjetivos do sistema capitalista. O Occupy Wall Street, em Nova York, o Movimento 15M, ou Indignados, na Espanha, as ocupações das praças Tahrir, no Cairo, e Taksim, em Istambul, são alguns exemplos dessa modalidade de manifestação política. Mesmo que haja grande heterogeneidade entre as pautas desses levantes e também uma pluralidade nas suas formações internas, uma reivindicação comum os atravessa: uma crítica aos sistemas representativos de governo que se distanciam dos anseios participativos da sociedade.

Esses *novíssimos movimentos sociais* (DAY, 2005) não necessariamente se apresentam como anarquistas, mas é possível perceber práticas, estratégias e táticas que atualizam vertentes dos diversos anarquismos históricos e contemporâneos. “A anarquia remete ao múltiplo, ao diferente, à composição potencialmente ilimitada dos seres a partir de uma proliferação de forças e de subjetividades singulares” (MARINONE, 2015, p. 20). Marinone e Brenez citam alguns exemplos dessa diversidade:

[...](anarquismo mutualista de Proudhon, anarquismo comunista de Mikhail Bakunin, anarco-sindicalismo, sindicalismo revolucionário de Émile Pouget ou Fernand Pelloutier, comunismo libertário de Peter Kropotkin ou Emma Goldman, eco-anarquismo nos

pensamentos de Elisée Reclus, anarquismos individualistas de Max Stirner, Oscar Wilde e Ulrike Meinhof, anarquismo “sem adjetivo” de Fernando Tarrida del Marmol, Ricardo Cea Cella ou Voltairine de Cleyre, hedonismos libertários, espontaneismos múltiplos surgidos durante as lutas como o “Spontex” em maio de 68, Provos Holandês, Black blocs nos anos 80, Anonymous eletrônicos) (BRENEZ & MARINONE, 2015, p. 14).

As autoras evocam, por fim, uma definição dada pelo cineasta Jean-Luc Godard em 1969, na época um militante marxista-leninista: “O verdadeiro significado do termo ‘anarquia’ é o conselho de trabalhadores, as comunas, a divisão das terras, a divisão da obra” (BRENEZ & MARINONE, 2015, p. 14). Nesse viés, a forma como se luta é tão importante quanto o objetivo da luta. Recusam assim a máxima de que os fins justificariam os meios.

Para começar a desenhar contornos e áreas de contato entre o político, o subjetivo, o social e a produção audiovisual, é necessário definir algumas premissas. O que devemos entender como *ocupação* neste texto? O termo pode servir para designar uma variedade de gestos em diferentes campos de luta, assim como está conceitualmente presente em diferentes campos de saber, *videa* geografia, a arquitetura e o urbanismo, a ciência política, a psicanálise, entre outros. Esse atravessamento agenciado pelo termo é produtivo justamente pela multiplicidade que engendra.

Olhando para lutas históricas no Brasil, o termo pode ser associado à ocupação de terras improdutivas e latifúndios como instrumento de pressão para a promoção da reforma agrária. Ou mesmo às ocupações urbanas por moradia que visam garantir a função social da propriedade nas cidades. No âmbito das lutas dos povos indígenas, as ocupações são denominadas *retomadas* de terra, uma vez que partem do princípio de que os povos originários foram retirados de seus territórios pelos colonizadores e desde então têm os seus direitos usurpados, em geral em favor do agronegócio e da manutenção de latifúndios.

Cito essas diferentes formas de aplicação do termo *ocupação* para que não percam de vista o vínculo entre essas lutas emancipatórias e o campo de produção simbólica. Mas também para estabelecer algumas diferenças com o tipo de tática de ocupação a ser abordada ao longo deste artigo. As ocupações observadas neste texto funcionam como *comunas urbanas temporárias* e têm ligação com a luta por um direito talvez menos conhecido ou menos propagado, o direito à cidade.

Os movimentos de ocupação das ruas, das praças e dos espaços públicos têm disseminado pelo globo uma prática pensante que transborda ideologias rígidas e combate o teleologismo histórico. Os ocupantes realizam um redesenho do agora com a presença dos corpos no espaço, articulando-se numa *performatividade coletiva e plural* (BUTLER, 2015). Para começar a determinar as especificidades desse recurso de intervenção política, recorro a uma definição formulada por Arun Gupta e Joshua Kahn Russel:

As ocupações são uma tática popular empregada pelos movimentos sociais para manter e defender o espaço. Enquanto as ocupações podem variar em estilo e forma, elas têm dois componentes principais: 1) um foco na logística de manter um acampamento ou reunião semipermanente e 2) alvo em um dilema de decisão. Ao demonstrar a incapacidade do detentor do poder de impor o status quo, as ocupações ameaçam inerentemente a legitimidade de um alvo. Elas também servem para denunciar a natureza arbitrária, e muitas vezes injusta, dos regimes de propriedade privada. As ocupações são difíceis de sustentar indefinidamente. Certifique-se de ter um plano — incluindo um plano de saída (GUPTA & RUSSELL, 2016, p. 01).

O contato entre os corpos potencializa um contágio, uma troca subjetiva, produz um *comum* — fluxo de agenciamentos de um outro mundo possível a partir da cooperação e da colaboração.

As praças Sintagma, em Atenas, Tahrir, no Cairo, e da Catalunha em Barcelona eram espaços públicos que se tornaram comuns urbanos quando as pessoas ali se reuniram para expressar suas opiniões políticas e fazer suas reivindicações. A rua é um espaço público que historicamente e frequentemente se converte pela ação social em um comum do movimento revolucionário, assim como em um espaço de repressão sangrenta. Sempre houve uma luta por quem cuidará e para quem a produção e o acesso ao espaço e aos bens públicos devem ser regulados. A luta para apropriar os espaços e bens públicos urbanos tendo em vista um objetivo comum está em curso. Todavia, proteger o comum quase sempre é crucial para proteger o fluxo de bens públicos que corroboram as qualidades do comum. À medida que a política neoliberal reduz o financiamento de bens públicos, também provoca a redução do comum disponível, obrigando grupos sociais a buscar outros caminhos para manter o comum (HARVEY, 2014, p. 143).

As ocupações se opõem a uma hegemonia no campo econômico, o neoliberalismo, e sociocultural, a globalização. Podem ser lidas como fenômenos

antiglobalização, ou de luta por uma *alterglobalização*. A questão aqui, portanto, não é explicar um fenômeno específico a partir de um olhar geral, ou mesmo usar um panorama geral para chegar no específico. Mas olhar para acontecimentos específicos e gerais em suas permeabilidadesem pelo menos três diferentes planos: cidade, ocupação, cinema. Não há uma ordem ou uma hierarquia na qual esses planos operam, pois suas linhas de força estão conectadas num desenho rizomático de potências, gestos e múltiplas organizações.

Daí que me volto para uma ocupação específica realizada pelo Movimento Ocupe Estelita, não como um lugar fixado ou um sistema concluído, mas um gesto. A ocupação do Cais José Estelita se contrapõe à construção do Projeto Novo Recife, um condomínio de luxo com até 13 torres residenciais e comerciais, planejado para uma área situada no centro histórico do Recife. O que diz esse gesto de ocupação? Ou como é que esse gesto empreende outros gestos na comunicação e no cinema?

Para responder a estas perguntas, utilizarei na parte final deste artigo o curta-metragem *Audiência Pública (?)* (2014), analisando-o como um dispositivo de observação desses atravessamentos. Mas nesse caso não observo à distância. Ao contrário, me posiciono como um corpo atravessado por esse contexto histórico, uma vez que me engajei no Movimento Ocupe Estelita como ativista e sou correalizador do filme. Articulo, portanto, uma perspectiva cartográfica na acepção provocadora de Guattari (2012) – meio-sujeito, meio-objeto –, na qual entram em operação agenciamentos e subjetividades individuais e coletivas na produção de potências estético-políticas.

## **Gentrificação e a cidade neoliberal**

Gentrificação significa a transformação de uma área vazia, ociosa ou habitada pela classe trabalhadora nos centros urbanos para uso residencial ou comercial da classe média e da elite econômica. Mesmo que esse fenômeno já venha sendo estudado há mais de 40 anos, foi a partir dos anos 1990 e 2000 que os estudos se intensificaram com a análise de que a gentrificação tem estreitos vínculos com os processos de globalização e neoliberalismo.

Lees, Slater & Wyly (2008) explicam que os processos de gentrificação nunca são expostos enquanto tal por seus atores, devido ao teor negativo associado

ao termo. No seu lugar, documentos oficiais de políticas públicas, assim como do mercado imobiliário, utilizam termos como *renascimento urbano*, *regeneração urbana* e *sustentabilidade urbana*. Esses termos que trazem uma visão positiva dos processos de gentrificação são conscientemente colocados para evitar conflitos de classe. Os autores 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).

Um caso emblemático desse tensionamento no Recife é a construção dos edifícios Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho, apelidados de “Torres Gêmeas”<sup>2</sup>. Confrontando a legislação urbana para uma área histórica, 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 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.

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>3</sup>. O que os movimentos pelos direitos urbanos reivindicam é

<sup>2</sup> O apelido faz referência às torres do World Trade Center, em Nova York, destruídas pelo ataque terrorista de 11 de setembro de 2001.

<sup>3</sup> *Recife, cidade roubada* é uma peça que deseja disputar a narrativa sobre a produção de cidade, do

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 cidade de consumo.

A pressão social não impediu a construção das “Torres Gêmeas”, que são inauguradas em 2009, e, como dois totens, esbanjam presença destacada na paisagem da região. Os prédios com mais de 40 andares destoam do gabarito médio do bairro histórico de São José. A marca visual dos espigões ativa um debate sobre o quanto vale uma paisagem, seja pelo viés histórico, afetivo ou social, e essa discussão seguirá de forma latente para o embate em torno do projeto Novo Recife e a destinação de uso para o Cais José Estelita.

O valor afetivo e cultural da paisagem deve ser levado em consideração para projetos de intervenção tão expressivos? Quais as implicações sociais, econômicas e políticas da instalação desses empreendimentos?

Por esse feixe de perguntas, a mobilização para impedir a construção das “Torres Gêmeas” e, posteriormente, a formação do Movimento Ocupe Estelita propõem não apenas uma reflexão sobre que edificações podem ser erguidas e acomodadas em uma perspectiva econômica do desenvolvimento urbano, mas qual o impacto dessas construções no sentido das visibilidades e das subjetividades que operacionalizam. A disputa se dá, portanto, sobre o que a cidade proporciona a quem transita pelo espaço e de que forma as pessoas se inserem ou não na paisagem.

A distribuição das visibilidades na cidade neoliberal 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 e os que, do plano das ruas, têm a perspectiva marcada pela onipresença dos prédios. A imposição dessa visibilidade implica a invisibilidade de uma parte expressiva da população que tem, com isso, negado o direito de se apresentar, de estar visível em suas singularidades. Essa dimensão do visível está intimamente ligada a um outro direito igualmente vilipendiado: o direito à cidade.

---

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 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 um 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>.



## 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).

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 esse processo 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).

A reestruturação permanente de tudo — dos organogramas aos programas sociais, das empresas aos bairros — através da perturbação constante das condições de existência é a única forma de organizar a inexistência do partido opositor. A retórica da mudança serve para dismantelar qualquer hábito, quebrar quaisquer laços, desfazer qualquer evidência, dissuadir qualquer solidariedade, manter uma insegurança existencial crônica (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 27).

Tavolari (2016) demonstra como o direito à cidade foi apropriado ao longo da história, desde sua primeira formulação no livro de Lefebvre *O direito à cidade* (2011), lançado em 1968, passando pelos debates quanto a eficácia, especificidades e funções que o conceito mobiliza. Não sem confrontos sobre as contradições do termo, com diferentes leituras e propostas de interpretação, me volto para dois aspectos levantados pela autora que me parecem particularmente importantes ao empreendimento desta reflexão.

Primeiro, o fato de que uma certa falta de especificidade do termo funciona a favor de seu uso político. A autora usa um mote do Movimento Passe Livre como exemplo: “Uma cidade só existe para quem pode se movimentar por ela”. Nessa formulação, a luta contra o aumento das passagens é utilizada para falar de algo mais amplo e diverso. O aumento da tarifa violaria não só o direito ao transporte, cercearia as experiências de quem deseja transitar pela cidade mas

é impedido pelo preço da passagem ou por passar tempo demais no trajeto do trabalho até a casa.

Movimentos por moradia, terra urbana e transporte público colocam em primeiro plano a miséria social de quem não tem casa, terra, não pode se locomover pela cidade ou vive na situação de despejo iminente. [...] Essas demandas poderiam muito bem ser vocalizadas a partir de direitos específicos — direito à moradia, à terra e ao transporte —, mas vinculá-las ao direito à cidade deixa de tratá-las como questões isoladas (TAVOLARI, 2016, p. 107).

O segundo aspecto é que a mobilização social não se dá apenas por uma noção de “inclusão” numa cidade pré-determinada, mas por sua recriação. Nesse viés, o direito à cidade pressupõe a expressão do desejo coletivo de construir e reinventar a cidade em oposição à urbanização neoliberal. Dessa maneira, o conceito aponta para a função social da propriedade e a potência da participação popular.

Nesse sentido, Harvey mobiliza a noção de metrópole como uma “[...] fábrica para a produção do comum” (HARDT&NEGRI *apud* HARVEY, 2014, p. 134). Todavia, há uma diferenciação que precisa ser estabelecida entre espaços públicos e bens públicos por um lado e, por outro, os espaços comuns. Harvey explica que os espaços e bens públicos são uma questão de poder de Estado e de administração pública. Durante a história da urbanização, por exemplo, a oferta de serviços públicos como transporte, saúde e educação tem ligação determinante com o desenvolvimento capitalista, uma vez que, diante da luta de classes e dos conflitos quanto à vida na cidade, o Estado funcionou como provedor de bens públicos e serviços básicos para uma classe trabalhadora urbana.

Embora esses espaços e bens públicos contribuam intensamente para as qualidades dos comuns, faz-se necessária uma ação política por parte dos cidadãos e das pessoas que pretendem apropriar-se deles ou concretizar essas qualidades. A educação pública torna-se um comum quando as forças sociais se apropriam dela, protegendo-a e aprimorando-a em benefício mútuo (HARVEY, 2014, p. 145).

Dessa forma, o comum não deve ser entendido como um tipo específico de coisa, de ativo ou mesmo de processo social, mas como

[...] uma relação instável e maleável entre determinado grupo social autodefinido e os aspectos já existentes ou ainda por criar do meio social e/ou físico, considerada crucial para sua vida e subsistência. Existe, de fato, uma prática social de *comunalização* (HARVEY, 2014, p. 145).

Em contraposição, Harvey argumenta que a urbanização capitalista “[...] tende perpetuamente a destruir a cidade como um comum social, político e habitável” (HARVEY, 2014, p. 157). Assim, o reconhecimento político de que os comuns “[...] podem ser produzidos, protegidos e usados para o benefício social transforma-se em um modelo para resistir ao poder capitalista e repensar a política de uma transição anticapitalista” (HARVEY, 2014, p. 167).

Mas ele chama atenção para o fato de que uma apropriação da retórica do comum requer uma ação política em duas mãos, na qual o Estado, por um lado, “seja obrigado a oferecer cada vez mais e mais bens públicos para finalidades públicas”, e, por outro, cresça “[...] a auto-organização de populações inteiras para apropriar, usar e complementar esses bens de maneiras que ampliem e aprimorem as qualidades dos comuns reprodutivos e ambientais não mercantilizados” (HARVEY, 2014, p. 167–168).

### **Ocupe Estelita**

Da disputa em torno das “Torres Gêmeas” emerge uma forma de mobilização social que fica de herança para lutas vindouras, não sem a sua apropriação e permanente transformação em função dos objetivos de cada nova etapa da luta pelo direito à cidade e contra a especulação imobiliária no Recife. Articulando ações de comunicação nas redes digitais e em circuitos presenciais de organização, em atos de rua e disputa institucional (jurídica e administrativa), pouco a pouco constrói-se uma intervenção consistente no campo político local. O episódio das “Torres Gêmeas” pode ser visto como um ensaio do que viria a ser o enfrentamento relacionado ao Cais José Estelita.

Quando o projeto Novo Recife veio a público, em 2012, diversos setores da sociedade civil já engajados no debate sobre o planejamento urbano passaram a discutir os impactos ambientais, sociais e subjetivos do projeto. Esses grupos apontavam irregularidades nos processos administrativos que levaram tanto ao leilão do terreno no âmbito do Governo Federal quanto à posterior aprovação do projeto pelas instâncias municipais na Prefeitura da Cidade do Recife. Essa mobilização social também responsabilizou o Governo do Estado de Pernambuco, uma vez que se questionava o desmantelamento do projeto Recife-Olinda, uma ação integrada pelos diversos âmbitos institucionais, em diálogo com a iniciativa

privada, que promoveria o uso misto de toda uma área próxima à frente d'água indo do cais até as bordas do município de Olinda.

Ou seja, a venda do terreno para o consórcio Novo Recife passava por cima de um projeto articulado há anos para destinação pública dos espaços ociosos nas frentes d'água. No âmbito federal, a legalidade do leilão foi contestada alegando-se que, como prevê a lei para a venda de propriedades daquele porte, a venda não poderia ter acontecido com a participação de um único comprador, o que indica favorecimento, e sem consulta a outros órgãos públicos que eventualmente tivessem interesse no terreno. Segundo consta, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) manifestou interesse pela área, mas a documentação teria se perdido e nunca teria chegado ao destinatário institucional.

Uma investigação da Polícia Federal também apontou que o terreno havia sido posto à venda com valor pelo menos R\$ 10 milhões abaixo do valor de mercado, entre outras irregularidades. Além disso, não tinham sido realizados uma série de protocolos técnicos que regulam o licenciamento de empreendimentos desse tipo e com tais dimensões. Tudo isso gerou três ações populares, além de uma ação do Ministério Público Federal e outra do Ministério Público Estadual.



Figura 1: Fotograma de *Desconstrução civil* (2012)<sup>4</sup>, filme realizado durante audiência pública ocorrida em 22 de março de 2012. Nesta imagem, o momento em que aparece a maquete virtual do Novo Recife, sendo apresentada pela equipe do projeto.

<sup>4</sup>*Desconstrução civil* (2012) é realizado por Felipe Peres Calheiros e Guma Farias. O filme desenvolve em montagem paralela trechos da apresentação audiovisual feita pelo consórcio Novo Recife na audiência pública — uma animação 3D que apresenta um desenho virtual do projeto —, justapostos às falas do arquiteto e professor da UFPE Tomaz Lapa e da então promotora de Meio Ambiente do Ministério Público Estadual, Belize Câmara, que argumentam contra a proposta pelas ilegalidades e incongruências com o território.

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.

Com a ocupação, instaura-se uma nova etapa de articulação política, uma vez que o terreno do Cais José Estelita é estabelecido como ponto de convergência das lutas urbanas no Recife. 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. 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.

Há uma variedade de registros audiovisuais da ocupação realizados por diferentes sujeitos, entre colaboradores e parceiros do movimento, assim como pela mídia corporativa. Mas havia uma preocupação permanente sobre que imagens poderiam jogar a favor ou contra o movimento, o que fazia da ocupação um território não totalmente convidativo às câmeras em todos os momentos. Além disso, as assembleias diárias, um ritual central da ocupação, onde se decidiam os rumos do movimento, não podiam ser filmadas ou fotografadas por uma decisão do coletivo visando à segurança dos participantes.

Durante a ocupação do Cais José Estelita, não só os incidentes e acontecimentos externos eram discutidos nas assembleias. Uma parte significativa das discussões se voltavam para a dinâmica interna. Esse espaço podia reunir desde 20 pessoas em um determinado momento até mais de 300 participantes. A assembleia operava para a formulação desse sujeito coletivo: “a ocupação”. Pela decisão estratégica de não haver registro desses momentos, tento de forma um tanto mais geral e abstrata colocar em pauta aqui uma relação: a dinâmica das assembleias irá influenciar a realização dos filmes associados ao movimento, assim como as relações externas entre os diversos filmes realizados na cidade nos últimos anos na perspectiva da luta pelo direito à cidade.

Argumento que de um lado os filmes, que se configuravam como relevantes instrumentos de mediação da luta, traziam para os seus processos de realização a dinâmica de debate horizontal numa partilha da autoria e da narrativa. Num outro viés, os próprios filmes funcionavam como peças simbólicas produtoras de uma assembleia cinemática, impactando e reformulando um imaginário sobre a cidade. Para observar esse atravessamento com uma materialidade, proponho uma análise do curta-metragem *Audiência Pública (?)*.

## A imagem desobediente

*Audiência pública (?)*<sup>5</sup> (2014), de Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien, começa a ser realizado a partir de uma das últimas audiências públicas sobre o projeto Novo Recife. As audiências eram uma reivindicação central do Movimento Ocupe Estelita que pedia debate com a população e participação popular. A audiência que é objeto do filme tinha como pauta principal colher informações e posicionamentos da sociedade para um “redesenho” do projeto Novo Recife. Devido à intensidade da disputa, tanto o Movimento Ocupe Estelita quanto o consórcio Novo Recife realizam uma grande mobilização para o encontro.

O capital imobiliário ativa um procedimento ao mesmo tempo perverso e eficaz: paga a moradores de uma comunidade pobre dos arredores do Cais José Estelita e que será uma das mais afetadas, a comunidade do Coque, para fazerem uma claque a favor do projeto. O procedimento é revelado pelos realizadores quando passam a interpelar as pessoas que descem dos ônibus privados estacionados próximos ao auditório onde ocorrerá a audiência. Perguntam sobre a pauta do encontro, os motivos dessas pessoas estarem ali, se conhecem o projeto Novo Recife. As respostas vão evidenciando que aquelas pessoas não estão engajadas no debate sobre o Novo Recife. A narrativa do filme então tentará produzir uma reflexão em torno desse evento: como lidar com as contradições desse acontecimento?

Esse questionamento fará com que a narrativa não se limite às situações filmadas no dia da audiência pública, trazendo para a tela imagens históricas, assim como operacionalizando um trânsito das imagens do acontecimento. Explicarei mais adiante em que termos isso se dá. Por enquanto, gostaria de

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>.

ressaltar a instauração dessa cena, que a mídia corporativa em sua consciente leitura das superfícies irá dar vazão: a comunidade, pobre, preta, seria a favor do Novo Recife, enquanto o movimento Ocupe Estelita, branco, e de classe média, contra.

Como desatar esse nó das visibilidades em jogo? Mas mais do que isso: como articular um contato que vai além da imagem? Não poderíamos pressupor a tal ponto que houvesse uma unidade sobre os destinos para o caos na perspectiva da comunidade do Coque. Os contatos que o movimento já havia estabelecido na região indicavam sim um histórico de luta pela moradia em resistência à especulação imobiliária que recorrentemente promovia intervenções no bairro. Mas havia também um misto de apoio ao Ocupe Estelita, assim como ao projeto Novo Recife por parte de alguns, e o desconhecimento ou desinteresse por parte de outros, além da prática bastante comum de líderes comunitários sem legitimidade ou representatividade alguma e que funcionavam como agentes do capital.

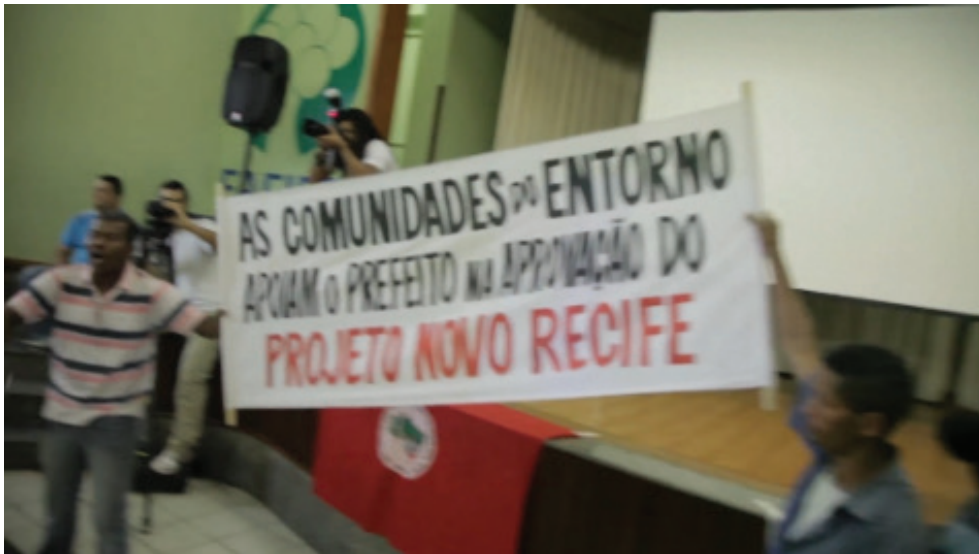


Figura 2: Um dos líderes comunitários do Coque abre uma faixa a favor do projeto Novo Recife. Fotograma de *Audiência Pública (?)* (2014).



Figura 3: Um fotograma de *Audiência Pública (?)* (2014) – justaposição de uma imagem filmada no Coque com a maquete virtual do Novo Recife.

O filme se utiliza então de um processo de compartilhamento da autoria na seguinte chave: há a necessidade de partilhar a leitura das imagens produzidas no dia da audiência. Não poderíamos ser nós, essa classe média, a estabelecer uma significação unívoca para esse dissenso. Ou seja, a complexidade da imagem impunha do ponto de vista político o imperativo de uma partilha. Assim, o filme só irá de fato articular sua potência reflexiva a partir dessa partilha, ao entregar as imagens para a espectralidade de um outro, convidando-o a uma leitura compartilhada. Chega-se, com isso, a um circuito de potência que articula os corpos-câmera, uma autoria compartilhada e, por fim, uma narrativa de intervenção social.

A principal aposta do cinema engajado é na sua eficácia histórica, e isso ocorre em relação a três pontos, dos quais cada filme organiza a sobreimpressão, segundo os imperativos do combate. (...) No fogo da ação, René Vautier definiu como “cinema de intervenção social” um trabalho de instantaneidade performativa que visa o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou de injustiça estrutural. (...) Em médio prazo, o trabalho consiste em difundir uma contrainformação e agitar as energias. (...) A longo prazo, tratou-se de filmar, e assim conservar fatos para a história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras. (BRENEZ, 2017, p. 71)

O gesto do filme é o de produzir uma dobra histórica e imagética. As imagens precisam circular, serem apresentadas a uma comunidade de origem



dos sujeitos filmados para serem significadas (ou re-significadas). Aqui o cinema opera não apenas para reconfigurar os sujeitos na tela, mas impele os sujeitos que filmam a mostrarem-se com as imagens que realizam. Nessa perspectiva, os realizadores são tão autores quanto objetos através da imagem. Uma comunidade audiovisual, ou uma *comunalidade* audiovisual, se funda no filme. Isso estaria ligado a uma possibilidade de atravessar as imagens e estabelecer alianças entre diferentes sujeitos políticos.

Se perguntamos pelos recursos expressivos e pelas operações nos quais o cinema contemporâneo tem investido para criar novas figuras do comum de uma comunidade, a primeira coisa a ressaltar é que não basta que as relações de poder e de sujeição surjam como tema dos filmes; é necessário que eles produzam signos e relações capazes de desestabilizar o ordenamento social vigente, alcançando outras formas sensíveis de experimentar o espaço e o tempo (GUIMARÃES, 2015, p. 50).

Quando falo de uma imagem desobediente no título deste trecho, não é que evoco a imagem da desobediência civil (uma representação da desobediência). É gesto do filme desobedecer à imposição de uma significação para a imagem política criada na audiência. Isso começa pela disposição dos realizadores de observarem a complexidade do acontecimento e de agirem sobre esse acontecimento performativamente. Que ônibus são esses que chegam com os moradores do Coque? O gesto de ir até essas pessoas e indagá-las serve para estabelecer uma *cena dissensual* (RANCIÈRE, 1996), desestabilizar a imagem encenada para as câmeras da mídia corporativa.

No entanto, o gesto dos realizadores e de outros ativistas de conversarem com os participantes da audiência que vieram nos ônibus pagos pelo consórcio é igualmente complexo. Está em operação uma trajetória histórica, diferenças de classe, de cor, de gênero. Logo, a busca por um diálogo se transforma em conflito com a ação de líderes comunitários que se engajam em demonstrar a oposição ao Ocupe Estelita para as câmeras. O conflito ganha contornos mais expressivos já antes do início da audiência, quando um dos líderes comunitários responde a esses contatos puxando uma vaia para o Ocupe Estelita. Essa reação parece extremamente legítima em sua aparência, tanto quanto a intransigência de militantes do movimento em discursos afirmativos.

Num dos momentos desse embate, Marcelo Pedroso vira a câmera para si enquanto conversa com um grupo de jovens que vieram nos ônibus. O realizador

tenta estabelecer pontos da argumentação que seriam convergentes, partilhando com eles a tela a partir de sua presença também corpórea. O olhar de uma senhora mais velha que observa a conversa com desconfiança é revelador não só dos mecanismos de opressão que estão em operação com a estratégia dos ônibus, mas também da desconfiança de uma diferença de classes. Após escutar o diálogo e perceber que haverá uma convergência entre os sujeitos, a mulher pede para os jovens ficarem calados.



Figura 4: Fotograma de *Audiência Pública (?)* (2014).

A investigação do espaço exterior à audiência, quando os militantes pró e contra o Novo Recife se misturam, indica as contingências históricas desse tipo de contato. Não há espaço e não há tempo para produção de relações mais horizontais. Isso vai permanecer nas falas na audiência, quando expressam discursos prontos a favor e contra o projeto. As superfícies identitárias entre brancos e pretos, pobres e ricos, são o suficiente para a mídia corporativa fazer uma foto e uma legenda, reforçando a desconfiança e a suposta ilegitimidade do movimento Ocupe Estelita.

O gesto de *Audiência Pública (?)* para confrontar esse achatamento é se voltar para as imagens, daí a apresentação de fotografias de um outro tempo histórico no início do filme. É preciso atravessar a imagem atual na direção de um passado histórico sobrevivente. De certa forma, o filme constela imagens do passado para afirmar a potência das imagens do presente. Esse procedimento aponta para uma *antropologia histórica e política das imagens* (DIDI-HUBERMAN, 2017) para sustentar uma sobrevivência das desigualdades e das complexidades em momentos de disputa como estes. É necessário complexificar as imagens para

não as encerrar em um único plano de significação, assim como em um plano de imobilidade política, uma armadilha criada pelo consórcio com a mobilização dos participantes trazidos nos ônibus.

À sua maneira *Audiência Pública (?)* cria uma constelação de imagens para abrir as imagens do presente. Mas não encerra a sua disposição por uma partilha aí. É no trânsito entre as imagens, que são levadas até a comunidade do Coque para uma sessão de análise, que o filme articula essa potência histórica com o presente. Os depoimentos realizados nessa sessão servem para revelar a engrenagem por trás da ida de moradores do Coque e a ação de um líder comunitário submetido ao capital imobiliário, mas esse movimento de levar as imagens para visionamento coletivo também pressupõe uma busca por outras alianças possíveis. Por um lado, uma comunalização das imagens e por outro as imagens enquanto instrumentos de comunalização.

É recorrente ao abordar-se o tema da imagem política, voltar-se para imagens de coletividade. Em certa medida, a política se constitui enquanto espaço de determinação dos grupos em seus esforços comunitários ou em disputas abertas nas relações de poder. No entanto, na experiência de produção de *Audiência Pública (?)*, um outro aspecto, talvez menos recorrente, se mostrou para mim. O indivíduo ao longo da história política foi muitas vezes invisibilizado por narrativas de totalização dos atos coletivos criando assim uma personagem coletiva ou um sujeito histórico, vide o proletariado ou as elites. A relação entre os corpos e as imagens, no entanto, tem a potência de produzirem transbordamento. O esforço de partilha das imagens, nesse caso, busca produzir uma coletividade articulada através das singularidades dos corpos e dos sujeitos.

## Referências

- BRENEZ, Nicole. **Contra-ataques**. In: Levantes. Edições Sesc: São Paulo, 2017.
- BRENEZ, Nicole & MARINONE, Isabel. **Cinémas libertaires: au service des forces de transgression et de révolte**. Paris: Septentrion, 2015.
- BUTLER, Judith. **Notes Toward a Performative Theory of Assembly**. Cambridge (EUA), Londres (ING): Harvard University Press, 2015.
- COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. N-1: São Paulo, 2016.
- DAY, Richard. **Gramsci is Dead: Anarchist Currents in the Newest Social Movements**. Londres: Pluto Press, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Através dos desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva)**. In: Levantes. Edições Sesc: São Paulo, 2017.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 2012 (2a edição).
- GUIMARÃES, César. **O que é uma comunidade de cinema?** Revista Eco Pós, v. 8, 2015.
- GUPTA, Arun & RUSSELL, Joshua Kahn. Occupation. **Beautiful trouble: a toolbox for revolution**, 2016. Disponível em: <http://beautifultrouble.org/tactic/occupation/>. Acesso em: 21 mai. 2018.
- HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. Martins Fontes: São Paulo, 2014.
- LEES, Loretta; SLATER, Tom; WYLY, Elvin. **Gentrification**. Nova York: Routledge, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro Editora, 2011.
- MARINONE, Isabel. **Méthodes pour une histoire des rapports entre cinema et anarchie**. In.: Cinémas libertaires: au service des forces de transgression et de révolte. Paris: Septentrion, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- TAVOLARI, Bianca. **Direito à cidade: uma trajetória conceitual**. **Novos Estudos - CEBRAP**, n. 104, São Paulo, 2016. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/306056929\\_Direito\\_a\\_cidade\\_uma\\_trajetoria\\_conceitual](https://www.researchgate.net/publication/306056929_Direito_a_cidade_uma_trajetoria_conceitual). Acesso em: 1º mar. 2018.