



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

BÁRBARA RODRIGUES NOGUEIRA GEORGE

SE ESSA RUA FOSSE MINHA:
UM OLHAR SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA SUBALTERNIDADE EM AREIA
LOTEADA E GUETOS URBANOS

FORTALEZA

2019

BÁRBARA RODRIGUES NOGUEIRA GEORGE

SE ESSA RUA FOSSE MINHA:
UM OLHAR SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA SUBALTERNIDADE EM *AREIA LOTEADA*
E *GUETOS URBANOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.

Coorientador: Prof. Dr. Márcio Acserald.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G31s George, Bárbara Rodrigues Nogueira.
Se essa rua fosse minha : um olhar sobre a representação da subalternidade em "Areia Loteada" e "Guetos Urbanos" / Bárbara Rodrigues Nogueira George. – 2019.
114 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2019.

Orientação: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho .

Coorientação: Prof. Dr. Márcio Acserald .

1. Subalternidade. 2. Serviluz. 3. Cinema. 4. Cidade. I. Título.

CDD 302.23

BÁRBARA RODRIGUES NOGUEIRA GEORGE

SE ESSA RUA FOSSE MINHA: UM OLHAR SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA
SUBALTERNIDADE EM *AREIA LOTEADA* E *GUETOS URBANOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Márcio Acserald (Coorientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Deisimer Gorczewski
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Daiany Ferreira Dantas
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Para todos aqueles que lutam por uma condição digna de moradia. E para aqueles que vêm no cinema uma oportunidade de potencializar a voz dessa luta.

AGRADECIMENTOS

Foram dois anos e três meses de muito aprendizado. Entre folhas em branco nas quais pulsava o cursor sedento por informação, encontrava-me em busca de conhecimento nas ruas dessa cidade. Trocas, diálogos, debates. Tudo costurado para que a pesquisa pudesse refletir a essência de quem a faz. O mestrado é um processo que pode parecer doloroso e desgastante, mas as incertezas me serviram como desafio para seguir adiante e me doar ao máximo, na tentativa de ser honesta com toda a história que tracei desde os primeiros passos dados naquelas ruas de calçamento do Centro de Humanidades II.

Em tempos difíceis pelos quais a educação pública vem passando, não há como negar a importância política de cada aluno que consegue concluir uma etapa acadêmica. A luta pela educação não pode cessar e a pesquisa possui papel grandioso nesse combate. Por isso e por tanto mais, só posso agradecer a todos que se fizeram presentes nessa trajetória.

A Deus, por ouvir minhas angústias e ajudar-me a ultrapassar as barreiras do medo e da insegurança. Sou feliz pela fé que me sustenta e pelas graças que alcanço dia após dia. Devo tudo que sou a Ele.

Aos meus pais, Guálter e Roselia, por acreditarem em mim e me darem afeto e coragem sempre que precisei. Minha mãe, maior incentivadora, não só torce como também acredita em mim e me faz crer que tudo é possível e está ao alcance das mãos, feito quem diz “corre, que o mundo é teu!”. Nada temo ao seu lado. Meu pai, grande exemplo de ética, honestidade e profissionalismo, sempre me apresentou os melhores caminhos a seguir. A verdade que o sustenta é a mesma com a qual eu levo a vida.

Ao meu irmão, Victor Hugo, agradeço por perdoar minhas implicâncias e, sempre que preciso, se fazer presente e contribuir com a construção diária da minha melhor versão. Seu foco e maturidade são inspiradores. A vocês, meu mais sincero obrigada, repleto de amor e gratidão.

Ao abrigo de encontros mediados inicialmente pela UFC, construí uma bonita rede de amigos que me acompanham até hoje. Amanda, Luana, Mostra, Roberta e William, vocês são os maiores presentes que a Universidade poderia ter me dado.

Nos últimos anos tenho visto Amanda com menos frequência, mas sei que sua amizade é para a vida toda. À Mostra, também agradeço, ainda que também tenhamos nos visto menos, mas os poucos encontros foram uma injeção de ânimo para seguir. Sua alegria e amor pela vida são apaixonantes. Com Luana, dividi muitas angústias desse processo. Fomos contemporâneas

durante o mestrado, mas sua turma de ingresso é interior à minha. Acompanhei de perto sua trajetória e, para mim, foi valioso o aprendizado e as trocas em momentos de incerteza. Teve choro, teve riso e teve muito incentivo. William ingressou na turma posterior e também partilhamos inúmeras aflições, mas também abraços que acalentaram nossos corações desesperados com prazos. Roberta sempre foi muito parceira, praticamente minha guru espiritual. A paz e energia que ela emana faz qualquer um ter a certeza de que tudo vai dar certo. Sempre que achei que não daria, Roberta aparecia e me fazia acreditar no melhor. De uma positividade arrebatadora, essa menina-mulher foi fôlego para mim. Sou grata por tê-los (todos) comigo.

À Marianna, Lícia e Amandinha, amigas de longa data que carrego no coração. Perto ou longe, sei que tenho a quem recorrer quando mais preciso.

Agradeço aos colegas e amigos pelo interesse neste trabalho, ainda que em rápidos encontros pelos corredores da Universidade ou pelas casualidades da vida. Ao Talyson e Nonato, também mestrados (mas da engenharia), amigos maravilhosos que sabem as dores e alegrias dessa fase acadêmica. Companhias incríveis para relaxar em meio às preocupações da pesquisa. Ao Robson, agradeço por também ser um amigo sensacional, além de arrancar o volume máximo das minhas risadas e sempre salvar a bateria do meu celular nos momentos mais necessários.

Deixo também registrado o meu agradecimento à turma de mestrado que ingressou junto a mim. Todos extremamente competentes e fontes de inspiração. Em especial, agradeço a todos da linha 1 por toda a ajuda no processo (além das risadas, fosse de nervoso ou não).

Daniel Filipe, companheiro de turma, foi paz e incentivo nos momentos difíceis. Admiro muito sua trajetória e competência. Com Giu Batista, dividi tensões e medos. Nos coube a alcunha de “atrasadas do ENEM”, na tentativa de dar leveza a esse momento final de entrega e demais burocracias. O mantra é “vai dar certo”. Positividade é palavra de ordem para lidar com a aflição e ansiedade que nos é comum em situações como essa.

Agradeço à Kami Girão, revisora e amiga, por ser sempre tão paciente e carinhosa. Demonstrou afeição por este trabalho e é exemplo de escrita competente e empolgante.

Aos colegas da Febracis, amigos que levo comigo e que se mantêm presentes no meu dia a dia, ainda que eu já não esteja mais por lá partilhando a rotina de trabalho. À toda família, minha vó Belinha e todas as tias, tios, primos e primas, que sempre acreditaram nos meus sonhos.

Ao orientador, Osmar Gonçalves, sinceros agradecimentos por abraçar essa pesquisa ao meu lado e ser sempre fonte de serenidade, até em meus momentos mais desesperadores. Como

ele bem disse, eu demorei a pegar no tranco, mas deu tudo certo no final. Definitivamente, a orientação foi peça fundamental para chegarmos até aqui. Sou só gratidão!

Aproveito para também agradecer ao coorientador Márcio Acserald, sempre solícito quando necessário. Deisimir Gorczewski e Daiany Dantas são exemplo para mim. Mulheres, professoras, pesquisadoras. Agradeço imensamente por terem aceitado o convite e partilharem comigo tamanha sensibilidade acadêmica para tratar de assuntos tão importantes.

Em especial, reforço minha gratidão à Deisimer, que se fez muito presente ao longo de todo o processo. Dividiu materiais e informações valiosas sobre o Serviluz em uma contribuição incalculável. Gratidão, gratidão, gratidão, sem mais.

Ao Serviluz, também dedico parte dos meus agradecimentos. Bairro apaixonante que foi peça fundamental para o decorrer de todo o processo de mestrado. Sempre acolhedor, suas ruas e rostos marcaram minha passagem pelo Programa de Pós-Graduação da UFC e, com certeza, levarei esse aprendizado comigo para toda a vida.

Por fim, agradeço à Universidade Federal do Ceará, que me fez conhecer o mundo e concedeu espaço para importantes discussões na formação do meu sujeito crítico. Vínculos criados para jamais serem desfeitos!

Locomotivas

O trem chegou na estação e trouxe o cinema junto.
 Muitos se assustaram, correram de medo e gritaram, sem entender do que se tratava.
 A emoção tomou de conta. A mágica dominou.
 Era movimento, e parecia verdade.
 Podia não ser?

O trem chegou na estação e trouxe a vida junto.
 O trem chegou na estação e trouxe o progresso junto.
 Muitos negaram, foram tirados do caminho...
 O progresso não pede licença
 O movimento já era outro...

Crer numa vida melhor dá força para continuar
 Não há cimento que nos asfalte, que nos afaste.
 Não há chama que nos queime, nem medo que nos jogue pra longe.
 Qual o peso das nossas escolhas?
 Não há balança que meça.

Nossos medos não estão à venda.
 Nossos desejos não têm preço.
 Me movo, qualquer dia saio da linha.
 Locomotivas. Cinemas. Quebrar barreiras. Atravessar.
 Chegar. Partir. Morar.

Às vezes, o cinema vem, nos faz visita.
 Suspende o tempo e as fronteiras.
 Espero que hoje tenha vindo pra ficar¹.

¹ **Maria Fabíola Gomes.** Graduada em Cinema e Audiovisual na UFC. Graduada em Letras na UECE. Moradora do bairro atuando no Coletivo Audiovisual do Titanzinho, no Cine Ser Ver Luz e na Associação dos Moradores do Titanzinho.

Lucro (Descomprimindo)

Tire as construções da minha praia

Não consigo respirar

As meninas de mini saia

Não conseguem respirar

Especulação imobiliária

E o petróleo em alto mar

Subiu o prédio eu ouço vaia

Eu faço figa pra essa vida tão sofrida

Terminar bem sucedida

Luz do sol é minha amiga

Luz da lua é minha instiga

Me diga você, me diga

O que é que sara a tua ferida

Me diga você, me diga

Lucro

Máquina de louco

Você pra mim é lucro

Máquina de louco

Vou botar rapadura na mamadeira

Vou dar rapadura pra bater, pá pá²

² **Baiana System.** Grupo musical brasileiro de Sound System jamaicano criado em 2009 em Salvador, Bahia, integrado por Russo Passapusso, Roberto Barreto, SekoBass e Filipe Cartaxo.

RESUMO

A pesquisa parte do desejo latente de unir cidade e cinema, de propor um pensamento em que o cinema está na cidade assim como a cidade está no cinema. Cinema esse que processa uma cena do comum via documentário e ficção e, principalmente, nas contaminações que insurgem entre esses campos. O filme *Areia Loteada*, do Coletivo Nigéria, e o videoclipe *Guetos Urbanos*, da banda Selvagens à Procura de Lei, são analisados à medida que nos dão a ver a subalternidade do morador do Serviluz, bairro periférico da cidade de Fortaleza, mas não só isso: produzem conceitos e nos fazem pensar e refletir sobre as questões que a cercam. Os filmes reflexionam sobre o subalterno do Serviluz, e esse abalo estético-político desembocou nesta pesquisa. As produções se apresentam como ativos políticos importantes e reflexo do seu tempo. A problemática que desponta aqui situa uma discussão em torno dos modos de inventariar subalternidade(s), problematizando, discutindo e fazendo pensar a partir dos modos de fazer cinema. Em vias dessa perspectiva, a subalternidade torna-se protagonista sob as lentes cinematográficas do cinema brasileiro. Como alicerce dos estudos em cinema, trago Jean-Louis Comolli (1997; 2007; 2008), Didi-Huberman (1998), Ismael Xavier (2003), Edgar Morin (2005); para a subalternidade, Gayatri Spivak (2010), Ângela Prysthon (2004) e Ivana Bentes (2003); e no que tange à estética e política, Jacques Rancière (1995; 1996; 1997; 2005; 2007; 2009; 2012), Deisimer Gorczewski (2015) e Walter Benjamin (1996).

Palavras-chave: Subalternidade. Serviluz. Cinema. Cidade.

ABSTRACT

The research starts from the latent desire to unite city and cinema, to propose a thought in which the cinema is in the city as the city is in the cinema. This Cinema processes a common scene via documentary and fiction and, mainly, in the transformations that insure between these fields. The film *Areia Loteada* by the collective Nigéria and the music video *Guetos Urbanos*, by the band *Selvagens à Procura de Lei*, are analyzed as they show us the subalternity of the resident of Serviluz, a peripheral neighborhood of Fortaleza city, but not only this, they produce concepts and make us think and reflect about these issues surrounding it. These films make us think about the subordinate of the Serviluz and this political-aesthetic shock ended up in this research, in which not by aesthetic proximity, but as political assets the productions are important and reflection of their time. The problematic that emerges situates a discussion about the ways of inventing subalternity(ies) from the ways of making movies. From this perspective, subalternity becomes a protagonist through the cinematic lens of Brazilian cinema. As a foundation of cinema studies, I bring Jean-Louis Comolli(1997;2007;2008), Didi-Huberman (1998), Ismael Xavier (2003), Edgar Morin (2005); for the subalternity, Gayatri Spivak (2010), Ângela Prysthon (2004) e Ivana Bentes (2003); and as far as aesthetics and politics are concerned, Jacques Rancière Jacques Rancière (1995;1996;1997;2005;2007;2009;2012), Deisimer Gorczewski (2015) and Walter Benjamin (1996).

Keywords: Subalternity. Serviluz. Cinema. City.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Sequência mostrando a chegada da polícia na comunidade	49
Figura 2	Cena em que o pescador do Serviluz inicia suas atividades de trabalho	51
Figura 3	Cena do filme <i>Areia Loteada</i>	65
Figura 4	Sequência que apresenta a situação de uma das famílias entrevistadas em <i>Areia Loteada</i>	66
Figura 5	Entrevistado chorando em <i>Areia Loteada</i>	67
Figura 6	Fotogramas em preto e branco	67
Figura 7	Moradores do Serviluz em reunião interna	68
Figura 8	Imagens da remoção	68
Figura 9	Garoto sorrindo sentado em sofá no meio do Serviluz	69
Figura 10	Cenas de <i>Areia Loteada</i>	70
Figura 11	Entrevistados em <i>Areia Loteada</i>	71
Figura 12	Moradora fazendo uso do celular durante a remoção	72
Figura 13	Cenas de <i>Guetos Urbanos</i>	73
Figura 14	Comentários retirados do <i>youtube</i> no vídeo <i>Guetos Urbanos</i>	75
Figura 15	Comentário do <i>youtube</i> comparando a Comunidade do Serviluz, de Fortaleza, com o bairro Brasília Teimosa, de Recife	76
Figura 16	Cena do filme <i>Aquarius</i> , em que os prédios do bairro Pina aparecem ao fundo no registro do bairro Brasília Formosa	77
Figura 17	<i>Brasília Teimosa</i> da Fotógrafa Bárbara Wagner	79
Figura 18	Banda Selvagens à Procura de Lei tocando no meio de uma estreita rua do bairro Serviluz	80
Figura 19	Primeira cena do videoclipe, em que um morador acorda para trabalhar	81
Figura 20	Sequência do trajeto do pescador em direção ao mar	81
Figura 21	Montagem paralela que nos apresenta uma criança acordando e saindo para estudar e o dono de uma lojinha de pranchas atendendo uma outra criança que vai surfar	83
Figura 22	Cenas de <i>Guetos Urbanos</i>	84

Figura 23	Contra-plongée do baterista junto às crianças próximos ao Farol	85
Figura 24	Plano fechado de um membro da banda tocando sua guitarra	85
Figura 25	Cena da interação entre a banda com inúmeras crianças do IPOM à beira-mar	86
Figura 26	Integrantes da banda Selvagens à Procura da Lei	86
Figura 27	Plano geral do mar do Titanzinho com banhistas e surfistas	87
Figura 28	Plano detalhe da produção de chocolate de uma moradora	92

SUMÁRIO

	À FORTALEZA	15
1	A FORÇA DA IMAGEM DE SI	17
2	O QUE VEMOS	31
2.1	<i>Prazer, Serviluz!</i>	31
3	[SU.BAL.TER.NIDA.DE subst. Fem.]	43
4	O QUE NOS OLHA	56
4.1	<i>‘Nigéria’ e ‘Selvagens’</i>.....	56
4.2	<i>‘Areia’ e ‘Guetos’</i>	61
5	SUBALTERNIDADE QUE NOS SALTA OS OLHOS	66
6	NA GINGA SE VIRA, NO PEITO ANSEIA O NOVO AMANHECER	76
7	CADA VEZ MAIS GENTE, CADA VEZ MAIS RARO, CADA VEZ MAIS CARO	90
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS	100
	APÊNDICE A - Imagens do Serviluz (arquivo pessoal)	105
	APÊNDICE B - Ação realizada com o grupo <i>Gratidão</i> na comunidade do Serviluz (05.05.2019)	106
	APÊNDICE C - Exibição do filme “O lugar das perdas” e assembleia com moradores (26.02.2019)	108
	APÊNDICE D - Sessão Mulheres organizada pelo Cine Ser Ver Luz (29.03.2019)	109
	APÊNDICE E - Entrevista cedida por Maria Fabíola Gomes, ex-aluna do curso de Cinema da UFC	110

À Fortaleza

Em tempos que muito se discute sobre lugar de fala e representatividade (ainda bem que sim), sinto-me no dever de escrever abertamente em primeira pessoa antes de dar início à tecitura do que pesquisei ao longo desse tempo de mestrado.

Para muitos, a dissertação assume um papel libertador. Para mim, foi algo perto disso, já que o mercado de trabalho muitas vezes se torna uma espécie de aprisionamento a quem é acostumado às trocas universitárias, formações, debates etc.

Um dos assuntos que atravessa esse texto, o direito à cidade, em especial no que tange às questões de moradia, é fruto de um interesse que surgiu nos tempos de graduação, quando conheci o Movimento dos Conselhos Populares por conta de um projeto de oficinas realizado pela Liga Experimental de Comunicação. O contato com o *Raízes da Praia*, grupo de resistência urbana, abriu meus olhos para quem luta por um pedaço de terra.

Dali, meu projeto contemplado pelo Edital das Artes de 2016 da Secretaria de Cultura culminou no também aprovado pelo Programa de Pós-Graduação da UFC. Era o direito à cidade tomando ainda mais espaço em minha vida.

Dito isso, recorro à Fortaleza como vocativo, pois creio ser justo me colocar enquanto moradora dessa cidade que tanto falo. Nasci aqui, mas ainda pequena fui parar em Teresina, no estado do Piauí, por conta de uma proposta de emprego que meu pai recebeu. Durante os seis anos que lá passei, chorei algumas vezes clamando o retorno. Nem lembrava muito bem como era Fortaleza, mas eu sabia que tinha mar e isso me bastava.

Enfim voltei, aos 8 anos de idade, e encontrei residência ali pela Gonçalves Lêdo, pertinho da tão sonhada praia. Era aluguel, então partimos em busca da casa própria. Encontramos morada pela região sul. Costumo deixar bem claro aos amigos que me visitam que é aqui pela Regional VI. Casa de condomínio com porteiro, guarda, cerca elétrica, câmera de segurança. Passei grande parte da minha infância aqui, adolescência por completo e agora a vida adulta. Nunca tive preocupações pessoais com questões de moradia. Sempre segui meus pais e fui muito bem acolhida por eles. O medo do despejo nunca me passou pela cabeça e a condição de subalterna nunca me foi familiar.

A dissertação que proponho aqui trata do direito à cidade, mas de forma oblíqua e transversal, contaminada pelas questões do cinema, sendo este último o disparador das

problemáticas que recaem sobre o texto. Assumo que a pesquisa ganha ainda mais vida quando nos atentamos a algo que nos mexe em alguma maneira como estudiosos.

E tenho observado diversos problemas pelos quais passamos diariamente: violência, medo, abuso, disputas por poder, por território e situações de abandono público, para não citar todos. Ainda assim, declaro o meu bem querer por Fortaleza. Carrego em mim um olhar otimista apesar de tudo e imagino que a luta pode parecer eterna, mas a certeza é de que ela jamais pode cessar.

O cinema é um bonito caminho para potencializar vozes. Encarado como fomentador de uma comunicação política desde os anos 1920, em seu começo pouco tímido na Rússia, hoje mantém seu papel fundamental como atuante social. Fazer pensar o cinema dentro de uma perspectiva de ação política, não só um cinema de representação, mas a criação de uma narrativa para apreensão de um certo conhecimento do real. Cinema feito para participar desse real, intervir e ser também mobilizado, modificado, desestabilizado por esse real. Esse cinema goza da capacidade de propor realidades e contextos, atuando como prática social na obra e no fazer cinematográfico.

Trago duas distintas produções sobre a comunidade do Serviluz (*Areia Loteada*, do Coletivo Nigéria; e *Guetos Urbanos* da banda Selvagens à Procura de Lei) em Fortaleza, e me empolga a oportunidade de conhecer mais de perto esse lugar que pouco pisei nesses meus anos alencarinos. Através das lupas do cinema, extrair o algo que escapa à representação. Imagem que se força a pensar, a se pensar e a fazer pensar.

Tudo isso parte do desejo latente de unir cidade e cinema, de propor um pensamento em que o cinema está na cidade, assim como a cidade está no cinema. Cinema esse que processa uma cena do comum via documentário e ficção e, principalmente, nas contaminações que insurgem entre esses campos. Para isso, considero o processo de pesquisa tão importante quanto o resultado, por isso só resta o meu muito obrigada a essa cidade e a todas as pessoas que a enchem de vida e a tomam de ânimo!

Fortaleza, 29 de junho de 2018.

Com carinho,

Bárbara Rodrigues Nogueira George.

1. A FORÇA DA IMAGEM DE SI

“A prefeitura faz esse jogo de não trazer informação”, disse Pedro Fernandes, coordenador da Associação de Moradores do Serviluz, bairro localizado na cidade de Fortaleza, CE, ao iniciar a Assembleia no dia 28 de fevereiro de 2019. Antes, a exibição do filme *O Lugar das Perdas*³, do cineasta Israel Branco, posto para debate com microfone aberto a todos os presentes. Três minutos contados no relógio, já que a lista de pautas – muitas – pedia essa organização. A força da imagem de si reside, grande parte dela, nesses encontros e trocas em que fica evidente: o Serviluz respira cinema e resistência. Para além, dá a ver e se deixa observar.

O processo de criação audiovisual, assim como o de curadoria de sessões e mostras audiovisuais, apresentou-se, para um grupo de jovens moradores do Serviluz, como possibilidade de observação de si e do ambiente onde vivem, desvendando novos modos de ser e de habitar a própria comunidade. Nesse processo de descoberta, surge o Coletivo Audiovisual do Titanzinho. “Ao tentar reunir materiais visuais e em áudio que tivessem alguma relação com o bairro, nos deparamos com uma quantidade imensa de imagens, textos e sons que ajudaram a construir a história do Titanzinho e do Serviluz”, conta Fabíola Gomes, ex-aluna do curso de Cinema da UFC, moradora do Titanzinho e integrante do coletivo.

O bairro possui uma aproximação e articulação muito intensa com o audiovisual. Citei o Coletivo Audiovisual do Titanzinho, mas menciono também a ONG Aldeia; a ONG Serviluz Sem Fronteiras; o Coletivo ServiLost; a Associação dos Moradores do Titanzinho; o Grupo de Pesquisa da Relação Infância, Juventude e Mídia – GRIM, onde a Pesquisa In(ter)venções AudioVisuais das Juventudes em Porto Alegre e Fortaleza se estabelece; o Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas – LAMUR; o Cine Ser Ver Luz; a Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP e tantos outros grupos, coletivos e associações voltados a políticas de enfrentamento e desenvolvimento cultural e social por meio, em grande parte, do contato com o audiovisual.

³ Gravado no período de setembro de 2013 e dezembro de 2014 e lançado em 2015, o documentário do diretor Israel Branco explora a questão do lar e de seu pertencimento. Através de relatos de moradores de Fortaleza, realocados de suas moradias para conjuntos habitacionais construídos pela prefeitura, mostra-se a relação do homem com a sua casa e do homem-espaco, que vai além das questões estruturais.

Diante dos meus interesses latentes pela comunicação no Terceiro Setor e pelo audiovisual, o Serviluz se apresentou como uma escolha acertada e assertiva. Já fazia parte da minha trajetória profissional por conta do Edital das Artes que mencionei mais acima, e a pesquisa enveredou para que eu retornasse por esse caminho. A quantidade de movimentos e grupos que citei no parágrafo anterior nos ajuda a entender melhor que o Serviluz se faz palco para o cinema; não só palco, como roteiro, narrativa e tudo mais que o envolve. Os filmes que aqui analiso partem justamente dessa realidade que cerca o bairro.

Apresento, a seguir, o recorte que nos faz pensar em um singular coletivo. As pessoas e os grupos retratados nos filmes não são representativas do todo, mas de parte desse todo. Aponto como interesse e pesquisa: a construção da imagem do subalterno⁴ morador do Serviluz no documentário *Areia Loteada*, do Coletivo Nigéria, e no videoclipe *Guetos Urbanos*, da banda Selvagens à Procura de Lei.

Para pensar o *subalterno*, tomamos os estudos da filósofa indiana Gayatri Spivak (2010), que o define não apenas como uma palavra clássica para o oprimido, mas como representação aos que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente. O termo “subalterno”, do latim, significa aquele que depende de outro, que é subordinado a outro. Nesta pesquisa, tomamos “subalterno” como expressão que se refere à perspectiva de pessoas e grupos que estão fora do poder da estrutura hegemônica. Mas o que sustenta a escolha dos filmes citados e justifica a sua análise nas páginas que irrompem?

Buscando permanecer no campo de estudo contra-hegemônico, como pesquisadora, decidi associar meu estudo, de imediato, a alguma temática vinculada às questões de direitos humanos, proximidade que conquistei nos muitos anos de Liga Experimental de Comunicação, Programa de Extensão do Curso de Comunicação da UFC; na temporada como bolsista do TVEz: Educação para o Uso Crítico da Mídia; nas diversas monitorias pelas quais passei, palestras que assisti e, claro, dentro da sala de aula.

Ainda na graduação, tive contato direto com o Raízes da Praia⁵ por conta de algumas oficinas que ministrei via Liga Experimental. Fotografia e texto para web foram as temáticas que

⁴ Como definição, nos apoiamos nos escritos da autora indiana Gayatri Spivak, em que os subalternos compõem “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.14).

⁵ Grupo de resistência urbano e pertencente ao Movimento dos Conselhos Populares - MCP (núcleo Praia do Futuro). Está localizado entre o Serviluz e a Praia do Futuro, com fundos para a Avenida Zezé Diogo e frente para a orla da praia.

pautaram os encontros. De perto, presenciei a força de vontade daqueles moradores que, em meio a tantas incertezas, carregavam consigo a certeza do melhor e se dedicavam de corpo e alma para o combate que se anunciava todos os dias na luta por suas casas.

Dentro desse esquema de partilha, as trocas foram inevitáveis e a contrapartida para os ensinamentos técnicos das oficinas foram lindas histórias e muitos aprendizados de caráter humano. Guardei todos em mente e coração e segui. Tempos depois, acompanhei através dos noticiários e redes sociais as remoções que aconteceram na região do Serviluz e, dali, definiu-se que o recorte ideal apontava para indagações referidas ao direito à moradia, que também levo junto a mim no projeto contemplado pelo Edital das Artes de 2016, da Secretaria de Cultura de Fortaleza, na categoria audiovisual.

Os filmes vieram a posteriori. Começamos este texto com o relato datado do dia 28 de fevereiro deste ano, data que marcou a exibição do filme *O Lugar das Perdas* durante a Assembleia de Moradores do Serviluz, mas, dispensando possíveis formalidades cronológicas, voltemos ao dia 16 de dezembro de 2017, data em que estive, juntamente com meu amigo e parceiro William Santos, em uma visita à Mostra de Audiovisual do Titanzinho, que aconteceu na Praça da Estiva. Após algumas voltas e rotas imprecisas – confesso –, chegamos à praça ao som de “cai a noite cinza sem saber no que vai dar, cai a noite sim, guetos urbanos em guerra” e, nos voltando para o telão luminoso que se encontrava mais a frente, pudemos ver o videoclipe acontecendo. Talvez não o mundo inteiro, mas, naquele momento, a minha certeza era de que o Serviluz nos fazia um convite: “vamo relaxar, o mundo inteiro vem pedindo calma”. Ficou evidente, então, que o videoclipe *Guetos Urbanos* deveria se fazer presente no que elejo aqui como corpus empírico.

É preciso prestar mais atenção aos videoclipes. Já se foi o tempo em que esse pequeno formato audiovisual era constituído apenas de peças promocionais, produzidas por estrategistas de marketing para vender discos. A última safra de videoclipes está aí para demonstrar que o gênero mais genuinamente televisual cresceu em ambições, explodiu os seus próprios limites e está se impondo rapidamente como uma das formas de expressão artística de maior vitalidade em nosso tempo (MACHADO, 2000, p. 173).

“Guetos” é uma produção de 2017 do grupo Selvagens À Procura de Lei, banda local que, hoje, reside em São Paulo. O videoclipe foi gravado na boca da Praia do Futuro, na comunidade do Titanzinho, berço do surf cearense, com casas construídas de frente para o mar. E esse mesmo mar, que os é tão valioso, custa a paz de tantas famílias.

A banda fez uma visita à comunidade e pôde conhecer mais de perto as crianças que são acompanhadas pelo IPOM (Instituto Povo do Mar)⁶. Reduto de um público cativo dos músicos, a melodia de “Guetos Urbanos” já circulava com frequência entre a garotada. Sendo assim, um mês após a visita, a banda decidiu, junto à comunidade e ao IPOM, voltar para gravar o clipe da música, registrando a rotina dos moradores e o grupo tocando nos guetos do Titanzinho.

A aproximação do videoclipe com o documentário *Areia Loteada*, do Coletivo Nigéria, que também elegi para a pesquisa, se dá, de início, pelo atravessamento ao qual fui exposta como moradora de Fortaleza alheia a essa realidade e, a posteriori, como pesquisadora. O “Areia” também nos faz pensar sobre o subalterno do Serviluz, e esse abalo estético-perceptivo desembocou na pesquisa traçada aqui. Criei, quase que de imediato, uma ligação entre os dois, não por avizinhamo estético, mas como ativos políticos. As distintas apresentações, em termos de linguagem e proposta, ficaram pequenas diante da relevância em evidenciar o subalterno daquela comunidade dentro desse universo compartilhado que me convocava a estudar, pesquisar, entender e me aprofundar.

O documentário e o videoclipe fizeram parte da programação da Mostra de Audiovisual do Titanzinho, evento que normalmente acontece uma vez por ano, criado pelo Coletivo de Pesquisa In(ter)venções AudioVisuais das Juventudes de Fortaleza e Porto Alegre – do Grupo de Pesquisa da Relação Infância, Juventudes e Mídia (GRIM) – e do Mídia, Política e Cultura, da Universidade Federal do Ceará em aliança com a Associação dos Moradores do Titanzinho. A mostra funciona como um espaço de encontro das produções audiovisuais e científicas e também como um espaço de troca com realizadores e pesquisadores.

O *Areia Loteada* foi exibido na III Mostra de Audiovisual do Titanzinho, que aconteceu nos dias 12 e 13 de dezembro de 2014, na Pracinha São Francisco e Quebramar do Titanzinho, com a colaboração de integrantes da pesquisa Artes | Espaço Comum | IntenCidades e o apoio da FUNCAP, PPGArtes ICA-UFC, Fundação Luterana de Diaconia – FLD, Instituto Frei Titto, Coletivo Aparecidos Políticos, além de diversos pequenos comércios do bairro. Importante ressaltar que o Coletivo Nigéria também esteve presente no local para falar sobre o processo de produção do filme e sobre as discussões políticas que a obra invoca.

⁶ Fundado em 2010 por quatro surfistas como uma organização sem fins lucrativos, projetada para prover oportunidades de educação para jovens da Comunidade do Serviluz, na cidade de Fortaleza/Ce, Brasil.

O curta narra três diferentes casos de mobilização popular e de enfrentamento e negociação com o Poder Municipal. Três histórias distintas, mas diretamente ligadas por um projeto de urbanização da prefeitura que, ao passo em que promete melhorias na infraestrutura da orla leste de Fortaleza, planeja remover mais de 800 famílias de suas casas. Personagens que enfrentam a força do mercado imobiliário, que emerge de uma lógica territorial gentrificadora.

O que une ainda mais as produções, ambas resultantes de propostas de grupos externos ao bairro, é que, de certo modo, os moradores se vêem representados ali. Prova disso é a aprovação dos dois vídeos no processo de seleção da curadoria da mostra, composta por integrantes do Coletivo de Audiovisual do Titanzinho e colaboradores.

A problemática que desponta aqui tenta situar uma discussão em torno dos modos de inventariar subalternidade(s), problematizando, discutindo e fazendo pensar a partir dos modos de fazer cinema. Em vias dessa perspectiva, a subalternidade torna-se protagonista sob as lentes cinematográficas do cinema brasileiro. Enquanto em filmes como *A cidade é uma só?*⁷ (Adirley Queirós) e *Um Lugar ao Sol*⁸ (Gabriel Mascaro), por exemplo, os personagens servem para contar a história da cidade, as produções que elenco nesta pesquisa têm na cidade o pano de fundo para os seus personagens. A cidade ajuda a contar a história do subalterno e se confunde com ela. Não seria o subalterno fruto da condição de subalternidade da espacialidade que ocupa?

Destarte, a problematização começa a ganhar corpo. Ângela Prysthon (2004) propõe um interessante questionamento em seu artigo “*O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro?*”

Poderíamos dizer que, por mais estranho que possa parecer, vem sendo sistematicamente instituído um cânone da periferia nas artes do país – uma espécie de espetacularização da subalternidade. Especialmente a partir da segunda metade dos anos 90, ficou patente a necessidade de inserção de várias periferias brasileiras no centro do debate cultural [...] (PRYSTHON, 2004, p.5-6).

As transformações culturais redimensionaram a ideia de periferia e subalternidade, e o reflexo disso é notado na música, literatura, teatro, televisão, artes plásticas e, claro, no cinema.

⁷ *A cidade é uma só?* é uma reflexão sobre os 50 anos de Brasília, tendo como foco a discussão sobre o processo permanente de exclusão territorial e social que uma parcela considerável da população do Distrito Federal e seu entorno sofre; e de como essas pessoas restabelecem a ordem social através do cotidiano.

⁸ Um filme de Gabriel Mascaro que parte de uma premissa destacável justamente por sua raridade: fazer um documentário sobre a elite brasileira. Neste caso, não só a elite, mas os moradores de coberturas de prédios em grandes cidades do país.

Dos anos 1990 para cá, o cinema brasileiro vem acompanhando essa reordenação social do subalterno.

O filme *Cidade de Deus* é tido como peça-chave da canonização da periferia na cultura brasileira. Ele não foi o pioneiro, mas certamente alcançou um público inimaginável. Campeão de bilheteira, apresentou uma espécie de “cosmopolitismo periférico” empolgante, embebido de cores e potencialidades pop constituintes da favela. O seu sucesso partiu, então, dessa desconexão entre o retrato e o retratado. Prysthon enxergou esse cinema da pós-retomada (ou pelo menos parte dele) como sendo a elite fazendo filmes para a elite ver. A estética do que se considera peculiar no contexto geográfico da cidade, então, surge em tom de diferencial atrativo para as grandes produções.

O cinema brasileiro contemporâneo dessa época passa a viver um processo de (re)construção de regimes discursivos da subalternidade, vinculando as circunstâncias de produção ao seu contexto sócio-histórico.

Os filmes analisados nesta pesquisa são produções recentes, que datam de 2015 e 2017. Se por um lado se aliam às diretrizes da indústria cultural⁹ em um campo estético e mercadológico, por outro se opõem às estas mesmas diretrizes e à própria indústria cultural, uma vez que, nos regimes discursivos sobre a subalternidade que retomam, propõem uma reflexão e até um embate contra as estéticas e classes dominantes que detêm o poder sobre a indústria cultural.

O cinema, para todos os efeitos que tratamos aqui, está posto como arte e política. O direito à cidade aparece nele como atuação e existência no mundo. Jacques Rancière¹⁰ em muito me ajudará a compor esse cenário. Aqui, a figura do subalterno de Spivak é estudada sob a tensão entre estética e política pontuada pelo teórico francês.

Meu tema parte do interesse desses filmes em retratar, direta ou indiretamente, as últimas remoções que vêm acontecendo na região de Fortaleza popularmente conhecida como Serviluz, no bairro Cais do Porto. A escolha das produções possibilita enxergarmos uma mesma realidade sob distintos pontos de vista; são produções que nos apresentam o subalterno em

⁹ A indústria cultural, segundo Adorno e Horkheimer, possui padrões que se repetem com a intenção de formar uma estética ou percepção comum voltada ao consumismo, mediante a difusão de uma cultura de subserviência.

¹⁰ Rancière nota na base da política uma estética primeira, ou seja, um modo de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar a experiência sensível comum. Para o autor, essa estética primeira – a “partilha do sensível” – é uma espécie de forma a priori da subjetividade política, uma distribuição conturbada de lugares e ocupações, um modo negociado de visibilidade que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

diferentes atuações dentro de um mesmo contexto. Comparativamente, observar em que medida elas convergem e divergem, como se posicionam frente à questão do direito à moradia e da subalternidade de seus personagens e como atuam politicamente e socialmente ao retratar a realidade daquele bairro e de seus moradores.

A escolha do audiovisual como dispositivo analisador da pesquisa-intervenção justifica-se, principalmente, por ele ser considerado um sistema privilegiado de expressão da nossa cultura visual. Também observamos que a composição audiovisual propriamente dita guarda semelhanças com o próprio universo das culturas emergentes, em especial, as manifestações juvenis (GORCZEVSKI; SANTOS, 2015, p.60).

As informações sobre a cidade aparecem à medida que a análise dos filmes nos convoca à apreensão de certos conceitos. Sem precisar nos ater fundamentalmente e profundamente sobre todas as questões que cercam a cidade, o que nos cabe, nesta pesquisa, são as potências estéticas e políticas dos filmes investigados, identificando neles a voz do subalterno. O filme *Areia Loteada* e o videoclipe *Guetos Urbanos* são analisados tendo como foco a subalternidade presente na representação dos seus moradores.

Temos aqui produtos audiovisuais distintos, já que o primeiro se apresenta como cinema de militância e o segundo nos traz imagem visual e sonora em forma de videoclipe. São linguagens e mídias distintas – videoclipe e cinema –, mas ligadas por questões comuns. A mensagem, o conteúdo e a estética nos permitem dar seguimento à pesquisa de maneira clara e objetiva.

(...) Um vídeo pode se constituir analisador sob diferentes arranjos processuais. Entendemos analisador, conforme propõem analistas institucionais (BARROS; BRASIL, 1992, p. 232).

(...) como tudo “aquilo que produz análise”, pode ser um tema, uma cena, uma pessoa, um vídeo, um enunciado, uma festa, “acontecimentos que possam produzir rupturas nos modos naturalizados de lidar com o cotidiano” (GORCZEVSKI; SANTOS, 2015, p. 61).

Diante do dito, um mesmo personagem, fictício ou não, pode ser apresentado de inúmeras formas. Para nós, interessa o subalterno que por vezes é representado como ser de glória e orgulho, por outras como vítima do sistema e das injustiças da vida política. Mas como? Por quê? Com que interesses? Cada obra fala por si, e as duas produções relatadas aqui tem muito a dizer, e dizem! Pensando com Rancière, podemos afirmar que:

Uma situação social não basta para fazer uma arte política, nem a evidente simpatia pelos explorados e esquecidos (...). Esses filmes não se contentam em trazer para a imagem uma situação de miséria, mas tentam aproximar-se pacientemente do segredo do outro, fazendo surgir “um personagem que é e não é estranho a nossas vidas (RANCIÈRE, 2012, p.147-162).

Nessas produções, se destaca a figura do subalterno. Subalternidade esta lançada sob olhares de um contexto específico: a luta constante dos moradores do Serviluz contra as tentativas de remoção da Prefeitura de Fortaleza. Percorro duas produções em audiovisual pautadas pela temática do direito à cidade, mais especificamente pelo direito à moradia na comunidade do Serviluz. Perante uma subalternidade circunstancial, inscrevem-se dois sujeitos distintos. A diferença reside não no contexto econômico-social dos personagens, mas na intervenção política das obras mediante o subalterno que nos é apresentado em cada produção.

Nesta pesquisa, se faz presente o desejo de uma análise crítica comparativa, em que dois materiais em vídeo tratam do mesmo assunto sob diferentes perspectivas e com diferentes abordagens. A análise comparativa deve ganhar vida para esclarecer as minuciosidades que atravessam as produções e seus realizadores, elencando como foco central deste estudo a voz e imagem do subalterno.

Consoante a uma estratégia multidisciplinar de pesquisa, temos análise fílmica, observação participativa, etnografia urbana, entrevistas e pesquisa bibliográfica e histórica. Ferramentas metodológicas atuando juntas para munir a pesquisa de um trajeto complexo de investigação.

Tomo por base o significado de análise como o dever de inicialmente “decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar” (VANOYE, 1994 *apud* PENAFRIA, 2009, p.1). Para a crítica, há o objetivo de:

Avaliar, ou seja, atribuir um juízo de valor a um determinado filme - trata-se de determinar o valor de um filme em relação a um determinado fim (o seu contributo para a discussão de um determinado tema, a sua cinematografia, a sua beleza, a sua verdade). Este tipo de discurso não é pois uma análise propriamente dita, mas poderá beneficiar do trabalho de análise que consideramos anterior a uma atribuição de um juízo de valor (PENAFRIA, 2009, p.2).

Para a etnografia urbana, José Magnani (2010) e Jesus Martín-Barbero (2004) ajudam a compreender as incursões etnográficas feitas a fim de produzir uma experiência, uma percepção

embasada e vivenciada, algo que transcende a leitura. São elementos e informações analisados a partir de uma ancoragem histórica, assim como de uma visão sociológica construída, inclusive, com base em informações estatísticas secundárias. Este cruzamento de fontes de pesquisa permite que as situações urbanas, que envolvem periferia, margem, remoção e resistência, ofereçam, dentro do contexto fílmico, um quadro muito preciso do que significa viver em risco nesse Serviluz que passamos a desvendar e desbravar.

Magnani é professor doutor da Universidade de São Paulo (USP) e atua na área de antropologia. Traz como assunto recorrente de suas pesquisas e artigos científicos estudos de antropologia urbana, etnografia, cidade, sociabilidade e lazer. O estudioso ressalta que:

(...) a necessidade de recortar e diferenciar uma “Antropologia Urbana” no interior da vaga e pouco operativa expressão “antropologia das sociedades complexas”. A idéia era levar em conta tanto os atores sociais com suas especificidades (determinações estruturais, símbolos, sinais de pertencimento, escolhas, valores etc.), quanto o espaço com o qual interagem – mas não na qualidade de mero cenário, e sim como produto da prática social acumulada desses agentes, e também como fator de determinação de suas práticas, constituindo, assim, a garantia (visível, pública) de sua inserção no espaço (MAGNANI, 2010, p.17).

Já Barbero (2004) nos auxilia por meio do seu “Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura”. Teorias da Comunicação e da Imagem surgem voltando o olhar para uma comunicação pautada pela cultura. A proposta incentiva uma cartografia baseada nas mediações comunicativas da cultura. A cartografia pode ir além de representações rasas de fronteira, desafiando-a a construir imagens das relações e dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos. A prática cartográfica acompanha eventos em curso e, em paralelo, faz o caminho inverso do conhecimento, rompendo fronteiras do estabelecido ao buscar novas formas de apreender o mundo. Alinha o conhecimento oral ao escrito nessa ruptura da ciência moderna ocidentalizada e europeia (BARBERO, 2004).

O esboço cartográfico surge da necessidade de se observar processos educativos e artísticos vigentes nas práticas cotidianas do Serviluz fora de um contexto formalizado pelos jornais, livros e mídia tradicional. Agregar esse método à pesquisa é legitimar também as narrativas orais, os relatos de vida e as práticas cotidianas, redimensionando-as nos espaços sociais de educação não formal construída pelos saberes culturais.

Sob a luz dessas metodologias, encontram-se ainda a observação participativa e a realização de entrevistas, compondo o quadro de estudo. Entre idas e vindas ao bairro, pude

presenciar a exibição de filmes, o encontro de moradores para realização de assembleias e, confesso, também alguns trajetos malsucedidos que me fizeram voltar para casa sem a possibilidade de chegar ao meu destino final, fosse por um erro de GPS ou pela má vontade do motorista que me levava. Todas as experiências somaram ao trabalho. O que relato nestas pouco mais de 100 páginas é fruto de um somatório desses encontros: meus com o bairro; meus com os filmes; e dos filmes com o bairro.

Em apoio a essa ideia e trajeto, Suely Rolnik (2016) é fundamental para fazer pensar numa cartografia de afetos. O cartógrafo tem função de investigador e pesquisador, partindo da sensibilidade do olhar na compreensão de um fenômeno e captando as forças que operam para além do visível, que para Rolnik podem ser chamadas de “corpo vibrátil”. O cartógrafo de Rolnik busca as potencialidades para a criação de mundos e "o pleno funcionamento do desejo é uma verdadeira fabricação incansável de mundos, ou seja, o contrário de caos" (p.43).

Cartografar não é criar mapas e desenhar o visível, mas acompanhar a multiplicidade rizomática dos movimentos. Esse interesse pelo movimento e pela transformação geográfica dos territórios nos aproxima da cartografia enquanto metodologia que se constrói em ação, acompanhando seu movimento histórico e geográfico.

Alinhada a essa perspectiva, recorrer a recortes bibliográficos e históricos se faz importante à medida que nos fornece dados estatísticos sobre a capital cearense que colaboram para um melhor entendimento da realidade do bairro. Índice de Desenvolvimento Humano; leis que dão suporte e proteção a regiões de “margem”; e a história do bairro até chegar aos dias de hoje. Tudo posto de maneira a elucidar certas questões e nos fazer entender e refletir à luz de embasamentos no campo da objetividade. Pequenas entrevistas também foram tecidas, a fim de sanar algumas questões cruciais junto a representantes e participantes ativos do bairro e da sua história com o cinema.

Voltando à análise fílmica, reitero que não há um modo universal que possa compreender, em sua totalidade, todos os aspectos envolvidos numa produção cinematográfica. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (1990), um filme considerado como uma obra artística autônoma permite uma análise imagética e sonora que fundamente as suas significações sobre estruturas. Em *A Análise do Filme*, obra quase obrigatória de todo pesquisador analítico de cinema, Aumont e Marie não se prendem ao tecnicismo de uma análise, mas principalmente reforçam a

ideia de que não existe "o método" analítico puro. Uma análise é atravessada e cada obra sugere e demanda métodos e aproximações particulares.

Temos, então, ainda mais evidente a necessidade de uma metodologia atravessada e multidisciplinar. A análise fílmica identificará recortes mais específicos do filme a partir de recursos como a velocidade lenta e acelerada, pausa da imagem e outras intervenções na película, por meio de fragmentos que cristalizam momentaneamente o desfile fílmico. Aliada a ela, os instrumentos documentais vão explorar o conjunto de dados exteriores ao filme através da utilização da análise de elementos como entrevistas, reportagens, dados estruturais, históricos e estatísticos. Ou seja, toda uma gama de evidências que vai além do objeto fílmico.

Comolli também em muito nos serve, principalmente no que tange à análise de documentários, já que dedicou grande parte de seus estudos a essa categoria cinematográfica. Os filmes são tomados por essa pesquisa como narrativas imagéticas e sonoras. E, para essa análise, todo ver é um ver como.

Em *The art of watching films*, Dennis Petrie e Joseph Boggs repassam ao leitor a importância do repertório cultural, em que o observador dispõe de informações e conhecimentos anteriores que alteram seu processo de leitura de um filme. São as referências que possibilitam cortar a película em busca dos significados implícitos encontrados no discurso audiovisual. Isto posto, dá-se a relevância, no que tange à presente pesquisa, de saber mais sobre a realidade de Fortaleza e sua região litorânea, seu histórico de remoção, a relação com o poder público e o contexto dos produtores das obras por aqui discutidas. Tudo isso convém para a apreensão que teremos da figura do subalterno apresentado em “Areia” e em “Guetos”.

Sei que, abençoados pela tradição neoforalista, o texto de Petrie e Boggs corre em um campo analítico de estudo que julga: o foco narrativo, os elementos temáticos, estrutura dramática, conflitos, caracterizações e como diferentes códigos (direção de arte, cenário, figurino, saturação, edição, efeitos visuais e sonoros etc) podem produzir sentido, utilizando-se de múltiplos exemplos.

Contar em imagens e em sons supõe, em primeiro lugar, selecionar algumas peripécias de preferência a outras, depois ao mostrar em certa ordem e em certo grau de clareza, eventualmente inscrevendo-se em certo quadro de apresentação, mas com certeza propondo ao público um certo posicionamento ético e estético (JULLIER; MARIE, 2009, p. 60).

Ainda como referência, encantam-me Cléber Eduardo, César Guimarães, Cezar Migliorin, André Brasil e Cláudia Mesquita (isso para não citar todos), que me incentivam ao prazer da leitura despertado por suas publicações. Para fazer menção, em *Quando o antecampo se avizinha*, André Brasil nos brinda com uma análise comparativa entre *A Cidade é Uma Só?* (Adirley Queirós), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro) e *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges). O texto tem fluxo, corre solto sem deixar de retomar teóricos importantes, não recua.

Ainda sobre os autores dos quais busco aproximação na produção desta pesquisa, Spivak, Rancière e Comolli formam a base da pirâmide. No mais, temos Ângela Prysthon, Ivana Bentes, Irene Machado, Suely Rolnik, Deisimer Gorczewski, Silas de Paula e Érico Araújo colaborando para elucidar algumas questões e tecer importantes contribuições aos conceitos defendidos pelo trio comentado logo acima. Sem esquecer, claro, de alguns contrapontos feitos a Deleuze e Foucault nas questões de representação.

Assim, fica claro que o trabalho se encaixa na linha de Fotografia e Audiovisual do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, estabelecendo um importante diálogo com a linha de Mídia e Processos Socioculturais. Importante nos avanços interdisciplinares do curso, aproximando as duas linhas sem categorizá-las de maneira tão dicotômica. E, como comenta Edgar Morin (2005), “(...) os espíritos fechados em suas disciplinas não podem captar os vínculos de solidariedade que unem os conhecimentos” (MORIN, 2005, p.72-73).

O trabalho se dividirá em três etapas, como em um passeio pelo bairro, em que conhecemos a sua história, pisamos em sua faixa de areia e sentamos à praça para ver seus filmes. A primeira etapa discorre sobre a comunidade do Serviluz e o histórico de criação do bairro em uma costura entre afetividade e política, sob guarida de notícias, dados e vivências. Sua relação com o audiovisual, mediante interpelação entre cidade e cinema. Os filmes e o bairro coexistem, em uma espécie de amálgama alencarino.

Em seguida, partimos para o estudo do subalterno, desde a definição e conceito, em que a filósofa indiana Spivak nos ajudará a desvendar o termo que será visto com frequência – ainda mais – nas linhas que seguem, até sua configuração inserida nos filmes. Subalternidade e cinema político discutidos de modo orgânico, em que Jacques Rancière e Comolli traçarão, ao lado de Gayatri Spivak, a tríade fundamental para a pesquisa que se formula aqui. Estética e política para fazer pensar a união entre Serviluz, subalternidade e cinema.

Por fim, a apresentação mais detalhada dos realizadores (Coletivo Nigéria e Selvagens à Procura de Lei) e de suas obras (*Areia Loteada* e *Guetos Urbanos*), dando início, na sequência, à análise comparativa que destaca a imagem do subalterno e as questões que o cercam.

Admito ser tarefa árdua tratar de tudo, por isso deixo claro que não busco a totalidade das coisas, mas seus escoamentos, já que as produções que trago aqui nos apresentam o subalterno em diferentes atuações dentro de um mesmo contexto. Perceber as minuciosidades dos papéis que ocupam nos filmes e o sentimento de pertencimento e aproximação dos moradores do bairro com esses papéis.

Efetivamente, é preciso também ter em mente que são filmes distintos em seus procedimentos, mas ao mesmo tempo com possibilidades de aproximação, justo pelo desejo de ocupar a polis, de fazer surgir uma cena fílmica que intervenha na cena urbana e de produzir diferenças capazes de fundar comunidades. Para Rancière, política e arte têm uma origem comum.

A teoria da *Partilha do Sensível* (2005) acaba descrevendo a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. Tendo como sustentação sua linha de raciocínio, a política é essencialmente estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. Por isso, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro dessa mesma comunidade.

A escolha dos filmes postos à vista neste estudo conversam à medida que dão a ver a comunidade Serviluz. E ao que pode parecer peculiar em uma pesquisa que sugere analisar produções de caráter tão distintos no que tange ao formato e ao discurso, na verdade, é singular e importante para pensar o exercício do audiovisual como uma micropolítica que não precisa seguir uma regra universal de confronto. No embate direto ou no diálogo sutil, encontramos formas de resistir e apresentar realidades que podem passar despercebidas em cotidianos que não nos soam familiares. Cada obra cria operações singulares, trabalha caminhos e explora possibilidades de cinema. É interessante investigar os gestos de cada filme na sua ponte com uma política do comum.

O exercício do audiovisual é, em si mesmo, um trabalho de pesquisa, que exige estudo, idas a campo, entrevistas. Os filmes nos quais imergimos enveredam pela cartografia proposta por Rolnik, “um método com dupla função: detectar a paisagem, seus acidentes, suas mutações e, ao mesmo tempo, criar vias de passagem através deles” (ROLNIK, 1987, p. 6). Ela complementa que, diferentemente do “mapa [que] só cobre o visível a cartografia acompanha a transformação da

paisagem. É para isto aliás que ela serve. Senão não serve” (*Ibid.*: p. 6-7). Assim o são, também, os filmes que aqui tratamos.

Diante do exposto na carta que trouxe no início deste texto, reforço que as remoções não fazem parte da minha realidade pessoal. É justo que eu evidencie não ser meu *lugar de fala*¹¹. Isso, claro, não me impede de falar sobre, mas me coloca em uma outra posição nessa escala do debate público, de onde parte meu olhar para o mundo para então intervir nele. O meu papel como pesquisadora é dar a ver por meio de textos, falas, entrevistas, livros e me despir de crenças e juízos de valor.

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo” (*quicquid lectione collectum est, stills redigat in corpus*). E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças de sangue” (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional” (FOUCAULT, 2009, p.143).

Ao passo que aprendo um pouco mais sobre os filmes, aprendo também sobre o meu processo de escrita. Primeira e terceira pessoa imbricadas nesse jogo de pesquisadora e espectadora; moradora da cidade, mas não do bairro. O mesmo exercício dentro/fora proporcionado pelos olhares voltados para o Serviluz e também lançados pelo próprio Serviluz.

¹¹ Conceito cunhado pela filósofa brasileira Djamilia Ribeiro, representa a busca pelo fim da mediação: a pessoa que sofre preconceito fala por si, como protagonista da própria luta e movimento. É um mecanismo que surgiu como contraponto ao silenciamento da voz de minorias sociais por grupos privilegiados em espaços de debate público. Ele é utilizado por grupos que historicamente têm menos espaço para falar.

2. O QUE VEMOS

2.1 Prazer, Serviluz!

“O lugar que ficou conhecido como o ‘Bairro do Estaleiro’ não é só isso. Tem história própria para contar”, assim é o abre de uma matéria veiculada no jornal Diário do Nordeste, intitulada “A simplicidade do Serviluz”, datada de 10 de fevereiro de 2010. Se tornou também o abre deste tópico.

Antes de conhecer melhor nosso corpus empírico – e por corpus empírico quero dizer os filmes que brevemente citei no começo do texto –, convido-os a um passeio pelo contexto geográfico e afetivo das obras. Entender a realidade que nos circunda para problematizar certos termos e conceitos, refletir sobre eles nesse contexto em específico e avaliar com lupas mais limpas o audiovisual local que, em certa medida, não deixa de beber de fontes nacionais.

Difícil traduzir toda a carga afetiva e intervencionista que o Serviluz carrega sem, antes, tomá-lo pelo nome. Imediatamente, encontramos o impasse do vocativo. Cais do Porto? Serviluz? Titanzinho? Para elucidar o que cada termo reproduz como autoafirmação: Cais do Porto remete a uma perspectiva organizacional da Prefeitura de Fortaleza, afinal é o nome oficial do bairro proclamado pela Secretaria Executiva Regional (SER) II. Pouco usado, os moradores e a cidade acostumaram-se a cunhar a região de Serviluz.

A alcunha foi recebida devido ao antigo Serviço de Luz e Força de Fortaleza. Apesar do nome oficial ser, por determinação municipal, Cais do Porto, os moradores se identificam mais como pertencentes ao Serviluz – que, oficialmente, não é um bairro de Fortaleza. “Mas o nome histórico é Serviluz”, afirmou Dona Mariazinha, como era popularmente conhecida a aposentada Maria Ferreira, uma das mais antigas moradoras da região.

O bairro conta com a praia do Titanzinho, acolhida como reduto dos surfistas, já que é contemplada com ondas fortes, constantes e perfeitas. O nome da praia vem das obras de construção do novo Porto de Fortaleza, quando foi necessário construir um molhe de proteção para a contenção das águas, transformando a designação do seu grandioso guindaste no vocativo daquelas ondas. O acúmulo de sedimentos a oeste do porto, na linha de praia da Praia do Futuro, criou uma área de mais de 500 metros de largura. Esse crescimento promoveu uma ocupação desordenada de pessoas que foram deslocadas de seu ambiente domiciliar anterior pelas obras do

porto, bem como a ocupação por pessoas advindas de toda parte do interior do estado, que vieram se instalar e construíram casas e ruas.

O que se sabe sobre o início do povoamento da região é que, em grande parte, foi fruto do êxodo rural; as pessoas fugiam da seca e da fome, da falta de terras e da necessidade da força de trabalho para o próprio porto e para o complexo industrial instalado nas proximidades, segundo consta no periódico *SURF: patrimônio cultural do Titanzinho*¹². Sob a denominação de Companhia Docas do Ceará, o Porto de Fortaleza foi criado, oficialmente, no ano de 1965.

Segundo João Carlos Sobrinho, mais conhecido como Fera, fundador da Escola Beneficente de Surf Titanzinho, o batismo da comunidade é inspirado no nome das máquinas que trabalharam na construção do paredão no Porto do Mucuripe, chamadas “Titan”. “Quando (os moradores) vieram de lá para cá, colocaram o nome de Titanzinho”, declarou Fera em uma entrevista concedida ao Jornal O POVO¹³.

Antes, a comunidade habitava a região mais próxima à Praia Mansa, nas beiras do Porto do Mucuripe. Porém, pelo ano de 1974, os moradores foram transferidos pela Companhia Docas para onde vivem atualmente. “Aqui não tinha nada. A Docas passou o trator no terreno e loteou”, relembrou Dona Mariazinha na mesma reportagem. As primeiras habitações eram barracos de taipa e, com o tempo, a união e luta dos moradores fez surgir as primeiras 800 casas de alvenaria.

Por tudo exposto até então, declaro pulsar o desejo de me referir ao bairro como Serviluz e, vez ou outra, tratar por Titanzinho. Utilizar Cais do Porto me parece ceder às investidas municipais de transformar o local em espaço para apreciação turística. Manter o codinome Serviluz também é, por meio da palavra, resistir e insistir na política intimista de casa.

No dia 21 de fevereiro de 2014, Célia Queiroz, ex-moradora do Alto da Paz, em Fortaleza, CE, declarou: “O nosso café da manhã foi ser arrancado de casa.”

Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas, e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios. Neste teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Em seus mil

¹² Comunicação oral apresentada por Leide Darlinda dos Santos Rabelo e Valéria Evangelista de Souza ao GT 2 - Memória e Patrimônio Cultural do Encontro de Biblioteconomia, Documentação, Ciência e Gestão da Informação EREBD N/NE, realizado de 15 a 21 de janeiro de 2012 na Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri.

¹³ MAIA, Geimison. Cais do Porto: História do Titanzinho tem forte ligação com o mar. Fortaleza, 26 set. 2013. **O Povo** **Nos Bairros**. Disponível em: <www20.opovo.com.br/app/colunas/opovonosbairros/2013/09/26/noticiasopovonosbairros,3136282/cais-do-porto-historia-do-titanzinho-tem-forte-ligacao-com-o-mar.shtml>. Acesso em: 10 de março de 2019.

alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (BACHELARD, 2000).

A condição de morador vai além da situação espacial de habitação. Sabemos que um lar implica questões mais subjetivas, que envolvem também o modo de se colocar no mundo. Relações afetivas criadas entre os vizinhos próximos, sensação de comunidade, de pertencimento. O lugar em que moramos nos ajuda a traçar quem somos. Perder a própria casa pode representar perder uma parte da própria identidade. O audiovisual, então, está a postos com o seu papel de dar a ver, o que, por ora, é invisibilizado.

Como bem pontua Didi-Huberman (1998):

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado (p.77).

Somos condicionados a nos movimentar pelas imagens e pelas potências contidas nelas. E, nesse lugar do entre, levamos a experiência estética como “a promessa de uma nova arte de viver dos indivíduos e da comunidade, a promessa de uma nova humanidade” (RANCIÈRE, 2007, p. 134).

O cinema colocado em pauta é o que entendemos como político; e a casa, para este trabalho, surge das faixas de areia da Capital Cearense, entre a Enseada do Mucuripe e a Praia do Futuro: o Serviluz. Afinal, se a cidade é de todos, por que não há de ser o nosso litoral?

A casa, para nós, se faz importante para pensar a relação de afetividade dos moradores com o bairro. Digo com o bairro porque a figura da casa parece se estender às praças e faixas de areia. Longe do que percebemos nos prédios de muros altos e condomínios cercados por fios de energia, o Serviluz ainda preserva as conversas na calçada, as crianças brincando de bola na rua e todos os avizinhamentos coletivos que agregam à cultura bairrista.

Sobre a casa, Bachelard nos coloca diante de uma perspectiva fenomenológica, a relação íntima de um ocupante com seu lugar de morada. Os ditos “espaços de posse” são tidos como lugares referenciais na construção de um sujeito, sua base e égide. Alinhados à proteção e bem-estar, permeiam, muitas vezes, lembranças da infância.

Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de topofilia. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação (BACHELARD, 2000, p. 19).

A casa pode ser associada ao corpo humano à medida que levamos em consideração a tríade alma, corpo e casa. O lugar físico ocupa também um lugar simbólico. A segurança e o bem-estar da palavra lar. A casa como extensão do ser. Expectativas e sonhos passam a habitar suas paredes em uma espécie de templo que criamos para ter como refúgio. “Nossa casa fazia para mim às vezes de cabana. Nela eu me sentia seguro contra a fome e contra a sede. Se eu tremia, era só de bem-estar” (BACHELARD, 2000).

Nesse sentido, a professora e pesquisadora Deisimer Gorczewski (2015) nos ajuda a pensar a noção de território, com bases inspiradas em Guattari e Rolnik (1986), como sendo “tanto o espaço vivido quanto o modo como os sujeitos circulam, inserem-se e criam estratégias de relações e de vida nos tempos e espaços sociais, culturais, estéticos e afetivos” (p. 63).

A palavra casa facilmente nos remete a afeto. Afeto esse que transborda da Avenida dos Jangadeiros à Travessa Vicente Castro. Em uma rápida visita na página do bairro no Facebook, encontro relatos de amor. Reclamam de políticas públicas e segurança, mas afirmam não haver lugar melhor para morar. Esse amor guia o pescador que acorda cedo todos os dias na busca pelo ganha pão, guia o surfista que aprendeu naquelas ondas a ficar de pé (no mar e na vida), guia os que levantam ainda com o dia escuro para montar suas barraquinhas na esquina e fornecer tapioca e café quente aos demais trabalhadores, guia as crianças com o caderno embaixo do braço, enfim, guia tantos e tantas todos os dias no funcionamento orgânico do bairro.

O corpo que pode evocar memórias desta maneira é aquele no qual todos os sentidos são primordiais. Para melhor entender essa experiência “afetiva”:

Hansen desenvolveu uma nova fenomenologia, elaborada através do diálogo com trabalhos de Walter Benjamin, Henri Bergson e Gilles Deleuze enfatizando o papel da experiência “afetiva”, proprioceptiva e tátil na constituição do espaço e, por extensão, da mídia visual. Para Hansen, a visualidade é moldada por esses elementos corporais e não pelo poder abstrato da visão, e sustenta que o corpo continua a emoldurar a imagem, mesmo no regime digital. (LENOIR *apud* DE PAULA; OLIVEIRA; LOPES, 2013, p.3)

Essa mesma sensação de casa levou Kátia Cilene, moradora do bairro, a levantar-se na Assembleia de Moradores do dia 28 de fevereiro de 2019, logo após todos assistirem ao filme *O Lugar das Perdas*, do cineasta Israel Branco. Ela toma o microfone para si e inicia sua fala com a pergunta “Quem quer sair daqui?”, com a própria Kátia, prontamente, respondendo “Eu não quero!”. Continua com um segundo questionamento “E quem é que quer lutar realmente?” e escuta em uníssono “Todos nós”, dando prosseguimento ao seu discurso encorajador:

Então vamos lutar! Independente do que vier, independente do que aconteça. Esse filme foi uma lição de vida, uma fortaleza. Vocês viram aqui uma senhora que foi um alicerce para os demais, que, se tivessem força, não teriam saído. Ela teve o direito dela, assim como nós temos o nosso direito. Eu, Kátia Cilene, não quero sair daqui. Então vamos brigar. A Prefeitura quer crescer, mas nós somos maiores, porque nós somos uma comunidade. Se for preciso ir à mídia, vamos. Se for preciso fechar as portas, fechamos. E vamos lutar! É dinheiro que vocês querem? Não! Eu quero minha casa. Então vamos fechar as portas pra prefeitura e vamos dizer não. E acabou. Eu nasci e me criei aqui e eu não vou sair (CILENE, 2019).

O filme que precedeu à Assembleia relatou as condições de remoção vividas pelos moradores do bairro Pirambu, na cidade de Fortaleza. A política de enfrentamento no discurso da Dona Mazé fez refletir. O filme põe em suspensão inquietante o que é dado a ver. “Em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 60-61).

Estamos aí já em processos de complexidade em que olhar e agir já não são instâncias desconectadas, mas se comunicam e interpenetram. A imagem lança modos de ver e cria problemas para o fazível, o dizível, o sensível. Olhar o mundo é já transformá-lo também. (DE PAULA; OLIVEIRA; LOPES, 2013, p.12)

Mais uma vez, Deisimer contribui e faz pensar sobre as experimentações audiovisuais como terrenos substancialmente propícios ao tensionamento.

As experimentações audiovisuais, sejam nos movimentos sociais, em comunidades, em coletivos de jovens, podem operar na desterritorialização e composição de novos territórios. Tal como no processo de escritura e leitura, um vídeo tem certa condição de inacabamento, potencializa o pensamento, provoca tensões, força diferentes visibilidades, desloca posições, possibilita arranjos e composições, produz efeitos e novos sentidos, produz subjetividades. Nas experiências com jovens, parece- -nos que tais processos intensificam-se, por várias condições nos modos de ser jovem: abertura para criação, facilidade e agilidade na relação com tecnologias, curiosidade e inquietação, posições críticas na relação com o mundo. (GORCZEWSKI; SANTOS, 2015, p.63-64).

Deisimer Gorcevski, professora no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC e coordenadora da Pesquisa In(ter)venções Audiovisuais das Juventudes em Fortaleza e Porto

Alegre, no Grupo de Pesquisa Relação da Infância, Juventude e Mídia em parceria com a Psicologia Social e Institucional na UFRGS, também presente na Assembleia relatada acima, assumiu o microfone e fez uma observação importante sobre o bairro, o cinema, o senso de comunidade que ali reside e sua política de resistência.

Eu sou da Universidade do Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas da UFC e a gente desenvolve um projeto já há 8 anos aqui no bairro ligado ao cinema e audiovisual. A rua foi um lugar, aqui, de muita história, em que a gente fez muito cinema. Fizemos um filme na Rua do Titan em 2015 que traz os depoimentos de vários moradores, o Atrás do farol tem uma rua. A rua traz pra cidade de Fortaleza uma força muito grande, porque ela é um lugar onde muita gente foi chegando e criando uma vida intensa. O filme conta a história dessa rua sendo trazida pela memória. Como o Pedro conta sobre a vó dele e sobre a infância dele aqui. Não é 20 mil, não é 40 mil que paga. Isso não tem valor. Uma memória de vida, uma construção de vida num lugar. Acho importante a gente pensar essa coisa que o filme traz, que o cinema traz e que materializa um pouco como aquela comunidade está lidando com essas questões. A gente vai percebendo as angústias que têm ali. A resistência aqui é muito grande. Pode até haver a ideia de que a mudança é para algo melhor. Mas o que é o melhor? A materialidade? E a confiança de habitar em uma comunidade e estar entre os seus? De todas as ruas que a gente frequentou com o cinema essa é a rua que mais mostra como é viver a força dessa união (GORCZEVSKI, 2019).

A professora e pesquisadora reforça a ideia de casa e de união, também destacada por Kátia Cilene. O filme *O Lugar das Perdas* serviu como um antecipador e esclarecedor. A potência de uma realidade similar a do Serviluz, em que os moradores do Pirambu viveram fortemente o contexto das remoções. A produção apresenta a personagem Mazé, que resistiu incessantemente até o fim e não vendeu sua casa por valor algum. Para a senhora, o valor imaterial daquele patrimônio era impagável. Como bem disse Deisimer, as memórias, histórias e afetos não possuem valor estimado. E ainda acrescenta que quando se tem um filme como esse, que materializa uma história, serve para fazê-los pensar que ainda há tempo de fazer a própria história.

Aliada a essa perspectiva que aborda a casa sob um viés afetivo, manifestam-se os estudos quantitativos sobre o setor habitacional no país, realizado pela Fundação João Pinheiro (FJP), com base na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad). Há um déficit habitacional de pelo menos 120 mil moradias na Região Metropolitana de Fortaleza. Em paralelo, segue o registro de 166 mil imóveis privados, desocupados, destinados justamente para moradia. Situação recorrente em todo o país, o equilíbrio desses números é um dos maiores desafios para as autoridades municipais.

O direito à moradia está inscrito no Art.6º da Constituição Federal, no elenco dos direitos sociais; no entanto, o poder público ainda custa a solucionar as questões que o circundam.

Quando pensamos em medidas tomadas pelo governo, nos vêm logo à mente o programa Minha Casa, Minha Vida (MCMV), criado em 2009 pelo governo federal. Contudo, seus resultados ficaram aquém do desejado e, após o impeachment de 2016, praticamente estagnou.

No caso de Fortaleza, desde 2013 até hoje, só 14 mil moradias foram criadas pela gestão pública municipal e outras 13 mil contratadas. Na verdade, segundo o Núcleo de Habitação e Moradia (Nuham) da Defensoria Pública do Ceará, a maioria das moradias entregues em Fortaleza vai para famílias que já tinham casa e foram desalojadas pelas obras de implantação do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT).

Os conjuntos muitas vezes são entregues, em todo o Brasil, sem rede geral de abastecimento de água, rede de esgotamento sanitário, ou com rede elétrica de baixo potencial de carga para suportar o uso de eletrodomésticos corriqueiros, nem coleta de resíduos sólidos. Recebem acabamento de péssima qualidade, não dispõem de creche, escola, nem posto de saúde nas proximidades, desprovidas de estrutura de mobilidade urbana.

Antes da construção de novas moradias, o problema poderia ser minorado com reforma das moradias já existentes e em estado precário, ou com a locação de imóveis vagos, o que também contribuiria para reduzir o número de sem-teto. Seria até mesmo mais viável economicamente, uma vez que aproveitaria o estoque ocioso disponível – frisam os técnicos. No caso de Fortaleza isso é evidente, pois há uma oferta de imóveis superior ao déficit de moradias. Sem falar em inúmeros prédios públicos ociosos.

Após esse primeiro momento, a população cresceu rapidamente e a região passou a lidar com a precariedade das condições de habitação. Hoje, infelizmente, o bairro ainda sofre com o estigma da violência. Segundo Censo IBGE de 2010, a população residente do Serviluz era de 22.382 e a quantidade de domicílios particulares permanentes, de 6.321. Localizado na Regional II, tem IDH básico de 0,224. A renda, por exemplo, tem um número tão irrisório que permanece como zero na escala. Em 2015, o Tribuna do Ceará relatou em uma reportagem que 72 dos 120 bairros de Fortaleza possuem uma avaliação pior que o país mais pobre do mundo: o Níger. Entre eles, o Serviluz, que possui IDH tão baixo que não foi possível fazer a comparação com o IDH dos países, mesmo aqueles com índices muito baixos.

Na madrugada do dia 09 de julho de 2009, 75 famílias dos bairros Morro da Vitória, Serviluz, Caça e Pesca e Lagoa do Coração ocuparam um terreno próximo à Praia do Futuro, em Fortaleza, CE. A comunidade foi batizada de Raízes da Praia e, desde então, resiste às investidas

da prefeitura para que deixe o local. Além do “Raízes”, há também a comunidade do Alto da Paz nas proximidades, que em 2015 teve que lidar com remoção em massa para a realização do projeto Aldeia da Praia. O projeto, em vigor desde 2013, é denominado pela prefeitura sob gestão de Roberto Cláudio como o conjunto de obras de requalificação urbana, ambiental e social das comunidades do Serviluz e Titanzinho, incluindo a reurbanização da via principal do Serviluz, a Rua Pontamar, que será denominada de Avenida Paisagística, e de dez ruas secundárias.

Na época, a arquiteta Lara Barreira apresentou uma proposta alternativa em uma audiência pública na sede da Defensoria Pública do Estado do Ceará, no dia 13 de fevereiro de 2014. O projeto foi apoiado pelos moradores do Serviluz, contudo a supremacia do poder público acabou reinando e as remoções foram inevitáveis no ano de 2015. O terreno foi desocupado, mas as obras não foram iniciadas e, segundo denúncia em uma reportagem audiovisual hospedada no Youtube e produzida pelo Coletivo Nigéria (Aniversário de Despejo), as famílias do Alto da Paz não foram realocadas e grande parte delas não recebeu qualquer auxílio financeiro da prefeitura. Muitas foram abrigadas por moradores da comunidade próxima à “Raízes da Praia”, que também se vê ameaçada diante de todas as mudanças previstas para a região.

Tendo em vista a situação apresentada, os próprios moradores se organizam para melhorar a qualidade de vida do bairro. Muitos são os projetos sociais pela região, como aulas de dança, projetos de arte, cultura, esporte e lazer. Além dos moradores, alguns outros grupos de Fortaleza passaram a direcionar o olhar ao Serviluz, apoiando estudos, pesquisas, oficinas, eventos e a produção audiovisual. Produção essa que condiciona nosso olhar nesta pesquisa.

Há aproximadamente oito anos, pesquisas e intervenções são realizadas pelo Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas - LAMUR, que integra o Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC, Coletivo Audiovisual do Titanzinho e Associação de Moradores. Todas elas pautadas em fazer cinema com e nas ruas do bairro.

Os filmes que escolhi para análise não são fruto de produções de quem é de lá, por considerar que, comparativamente, seria mais adequado tratar dois materiais com origem similar. Acredito que, ao trazer para o campo de estudo produtos internos e externos, teríamos que abordar outras questões com ainda mais profundidade, como situações de privilégio, recursos, alcance, aceitação, lugar de fala etc.

A ideia, então, nas páginas que se seguem, é focar os esforços em, a partir de *Areia Loteada* e *Guetos Urbanos*, entender os modos como esses filmes apresentam o morador do

Serviluz abordando a sua condição de subalterno. Ambos situam-se na região litorânea de Fortaleza popularmente conhecida como Serviluz e relacionam-se com questões de direito à moradia e discurso político. De que forma essas produções ajudam a problematizar a condição desses moradores? O que dão a ver? De que modo promovem novas visibilidades e novas partilhas do sensível? Uma política longe de ser um suprimento da arte, mas, ela mesma, uma modalidade de produzir mundos sensíveis.

Quando, por vezes, tratamos de definir um tipo de cinema como político, em outras adotar o termo cinema de militância, enfrentamos a linha tênue de seus conceitos. Para efeitos desta dissertação, os filmes militantes estão:

(...) inscritos nas urgências materiais da história, que operam na “imediatez performativa” com vistas à intervenção e à transformação social, não existem primordialmente para perfurar os bloqueios cinematográficos e penetrar em suas instituições e nem almejam necessariamente uma inscrição histórica: eles têm um objetivo preciso no tempo, são regidos por uma questão material de justiça e atuam no momento mesmo de sua emergência em instâncias de mobilização sociopolíticas, contando com outros meios (mais ágeis) de difusão de imagens, como a Internet e as redes sociais (CESAR, 2017, p.108).

Para Nicole Brenez (2014), “o povo – não só o povo, no sentido político, mas qualquer pessoa – nunca teve tantas ferramentas para se defender. Não em termos de AK-47, mas em termos de representação.”

O cinema político pode ser compreendido como uma dimensão macro em que os filmes militantes estão inseridos. O cinema de militância não é um instrumentalista e simples transmissor da luta que pretende filmar, mas problematiza a forma de seu trabalho, com características próprias, cujas configurações apresentam a tensão para se conseguir expressar, a partir de uma determinada forma estética, objetivos políticos e ideológicos específicos. É um filme para participar no real, intervir no real e ser também mobilizado, modificado, desestabilizado também por esse real.

Em *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker (1977), o cineasta atribui àquelas imagens o estatuto de um vestígio material da luta política, capaz de mediar uma atualização do passado, sem o recurso do discurso informativo. Marker homenageia o historiador do imediato que é o cineasta militante. Nasce “(...) um novo tipo de ação política que emerge no final dos anos 60, um novo modo de militância, que ‘transforma em cinema’ aquilo que era apenas discurso militante teleológico” (COMOLLI & RANCIERE, 1997, p.19, *tradução nossa*).

Em “Areia”, as imagens são tomadas como parte de sua ação militante, apresentando uma dimensão formal que está diretamente atrelada à emergência da disputa da qual participam. Nesse sentido, elas parecem exemplares do modo como as imagens produzidas em contextos de urgência, em vez de refratárias à sensibilidade, fundam formas e relacionam-se com questões estéticas, conforme defende Nicole Brenez.

Um certo preconceito (bastante útil quando se trata de recusar-se a levar em consideração uma obra) diz que o cinema engajado, tomado nas urgências materiais da história, mantém-se indiferente a questões estéticas. Esta é uma concepção da ambição formal pateticamente decorativa, uma vez que, ao contrário, o cinema de intervenção existe apenas na medida em que levanta questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, que imagem e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens ela se confronta? Por que? Ou, posto de outro jeito, que história queremos? (BRENEZ *apud* CESAR, 2017).

Sobre cinema político, o realizador e teórico inglês Peter Wollen (1996, p.85) considera como “aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos”. E ainda afirma que “há aqueles que simplesmente nos pedem para que olhemos acontecimentos de maneiras novas e inesperadas. É por essa razão que o cinema político se relaciona com a forma assim como com o conteúdo, com os meios assim como com os fins”.

Esse conceito nos aproxima do videoclipe “Guetos” por tratar de um cinema inserido no cotidiano e no diálogo com as questões sociais sem, necessariamente, fazer uso de um enfrentamento direto como o cinema de militância se propõe. Por enfrentamento direto, assumo como o tom de denúncia e caráter de urgência. A sutileza das imagens do clipe, somada à sua letra pungente e dançante, se assemelha a um modo de fazer cinema que atravessa as pautas políticas latentes com respostas formais de cinema

Para além dos dois conceitos-chave apresentados anteriormente, vale ressaltar o cinema de retomada como um novo fôlego nas questões políticas já pontuadas.

O termo Cinema da Retomada não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo (uma formação, de acordo com os termos de Raymond Williams). O Cinema da Retomada se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os

investimentos no cinema. A elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento desses com o Estado, seu principal interlocutor (MARSON, 2006, p.11).

Registrado na década de 90, o cinema da retomada é identificado dentro do panorama do cinema nacional como o período de novo fôlego para as produções após a crise de incentivos fiscais que instaurou-se durante o governo de Fernando Collor de Mello. O estilo adquiriu características próprias no que se refere à história do cinema nacional, repleta de momentos marcantes e de alcance muitas vezes mundial, tendo como um dos exemplos mais conhecidos o filme *Cidade de Deus* (2002), com direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

Importante elucidar certos conceitos já nesse início para que possamos prosseguir a pesquisa com uma base sólida para entender o que segue adiante. A política e a arte se utilizando uma da outra em um acordo selado por ambas as partes na tentativa de dar a ver sob um ótica didática e mobilizadora – pelo menos conceitual. A análise que Érico Araújo faz sobre *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa, nos cabe bem neste momento para pensar, também os filmes que dispo aqui.

A imagem como relação, no produzir da comunidade, é permeada por um alto índice de transformação, de intercâmbio e de reconfiguração das partilhas. Talvez seja por essa via que o filme aponte um desejo também de intervir, mas com muita delicadeza, com uma gestualidade muito sutil de cenas em que atos lúdicos se misturam a toda uma dureza que parece fazer parte daqueles cotidianos (ARAÚJO, 2014, no prelo).

Os filmes são experimentações de processos sem reduzirem-se a reparadores de injustiças. São potencializadores de narrativas e instrumentos políticos. Pautar e propagar as questões que envolvem o Serviluz serve às produções e ao bairro como comunicações que tornam o simples fato de exhibir como potências enunciativas e denunciativas, fazendo aquela realidade passar a existir dentro de outras.

Segundo Castells (1999), “tudo que fica fora do alcance da mídia assume a condição de marginalidade política” (p.368).

Nesse sentido, “intervir é criar dispositivos de análise coletiva” (LOURAU, 1993), operar na desnaturalização das práticas, dos lugares constituídos, das relações saber-poder; no questionamento e desconstrução do que é tido como natural. No dizer de Foucault (2003), trata-se de acontecimentalizar as práticas, romper com as evidências sobre as quais estas se apoiam. (GORCZEVSKI; SANTOS, 2015, p.59).

Seria o cinema processando uma cena do comum, em documentários, ficções e nas contaminações entre esses campos. E no caso dos filmes de que nos aproximaremos, tem relevo, dentro da perspectiva que nos anima, a pesquisa de um espaço da cidade em que o realizador, de algum modo, está implicado, experiência singular para o exercício de constituir relação na imagem.

Essa postura de descentramento adotada como transformação proeminente desde os anos 1980 em todas as esferas culturais, em especial no cinema, acaba discutindo o papel da periferia e da subalternidade na história. Presenciamos a emergência de novos sujeitos de cinema e de novas práticas cinematográficas, que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos).

O subalterno moderno encontra-se dentro do processo cultural como efetivo elemento do presente, comportando ao mesmo tempo elementos incorporados e opostos à cultura dominante. Assim, nos aproximando do nosso objeto de estudo, os filmes desta pesquisa (re)constróem outros regimes discursivos sobre o subalterno, relendo e reposicionando os discursos de dominação e demonstrando o caráter relacional da construção deste sujeito subalterno com suas circunstâncias de produção articuladas aos respectivos contextos sociais e históricos.

3. [SU.BAL.TER.NI.DA.DE | subst. fem.]

Pensando a subalternidade nos filmes desta pesquisa, considero importante tecer uma pequena apresentação de ambos para que possamos entender com maior riqueza de detalhes como o subalterno se sobrepõe nas produções.

O documentário *Areia Loteada*, em seus 26 minutos, propõe uma postura de enfrentamento direto. Narra três diferentes casos de mobilização popular e de enfrentamento e negociação com o Poder municipal. Três histórias distintas, mas diretamente ligadas por um projeto de urbanização da prefeitura que, ao passo em que promete melhorias na infraestrutura da orla leste de Fortaleza, planeja remover mais de 800 famílias de suas casas.

A defesa do direito à moradia é posta entre falas dos moradores, narrações em *off* e trechos de reuniões políticas com membros da prefeitura (aí se dá essencialmente o trabalho de montagem e edição ao usar essas falas a serviço da própria convicção política, muito por suas contradições). O filme mostra a que veio logo no início, não esconde seu caráter denunciatório e deixa bem claro seu posicionamento ideológico.

O videoclipe *Guetos Urbanos*, até pelo formato, detém bem menos tempo de duração que “Areia”, dispondo de apenas 5 minutos de duração. Após uma apresentação beneficente na Praia do Titanzinho, a banda Selvagens à Procura de Lei recebeu um vídeo de crianças que participam das atividades do Instituto Povo do Mar (IPOM) cantando *Guetos Urbanos*. A iniciativa desta organização sem fins lucrativos – projetada para fornecer oportunidades de educação, cultura, artes, esportes, tecnologia e cidadania para jovens da comunidade – foi o mote para que o grupo elege-se a comunidade Serviluz como cenário do clipe desta canção.

A oitava faixa do disco *Praieiro* (2016) é conhecida como *Guetos Urbanos* e aborda a realidade dos subúrbios brasileiros em situação de vulnerabilidade social, trazendo na letra uma mensagem de luta e superação: “Todos os dias, o povo luta pela vida digna. Pra ser feliz. Na ginga se vira, no peito anseia um novo amanhecer.” E ainda um pedido: “Vamos relaxar. O mundo inteiro vem pedindo calma.”

O relacionamento entre os membros da banda e os moradores locais é o tema da produção visual e foi resultado do interesse do grupo por acompanhar as crianças que são orientadas pelo Instituto Povo do Mar e seu estímulo ao esporte, artes, tecnologia e ao fortalecimento da cidadania. O vídeo revela a rotina dos moradores do Serviluz e mostra para o mundo um lugar de

belas paisagens e pessoas incríveis, berço do surf cearense, mas que, ainda assim, continua à margem do restante da sociedade fortalezense.

Nos atentemos aos personagens que sofrem com a possibilidade das remoções e com os que já são agredidos efetivamente por elas em “Areia”. Em “Guetos”, os personagens filmados são moradores, trabalhadores, surfistas e crianças, ressaltando sua rotina para além das preocupações constantes com as questões de direito à cidade, apresentadas no videoclipe como algo mais próximo do cotidiano de trabalho e ocupação dos espaços públicos de lazer proporcionados pelo Serviluz. O videoclipe ressalta sua potência cultural na cidade. Definitivamente, o subalterno é questão central nos filmes elencados para este estudo, um problema de primeira ordem. Mas, afinal, o que é subalternidade?

Do latim, o termo “subalterno” significa aquele que depende de outro, que é subordinado a outro. Reforço que, neste estudo, tomamos “subalterno” como expressão que se refere à perspectiva de pessoas e grupos que estão fora do poder da estrutura hegemônica.

A subalternidade proposta por Spivak – e adotada aqui quando formos dissecar o sujeito filmado das obras postas – trata das “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.14).

Ligado a esse processo de cosmopolitismo pós-moderno (que inclui, afirma e refina os elementos periféricos), está o conceito de subalternidade. O termo subalterno foi introduzido nas teorias marxistas no lugar de proletariado por Gramsci, para tentar escapar da censura, mas, como nota Gayatri Spivak, ... a palavra logo abriu novos espaços, como as palavras sempre o fazem, e incorporou a tarefa de analisar aquilo que o termo “proletário”, produzido sob a lógica do capital, não era capaz de cobrir (SPIVAK *apud* REIS, 2003, p. 20).

Os sujeitos subalternos têm na “fala” o amuleto de sua agência, ou seja, a sua autonomia diante da sociedade excludente em que estão inseridos. E esse sujeito, diferente do que muitas vezes nos querem fazer pensar, é heterogêneo e descentralizado. O sujeito monolítico de Foucault e Deleuze perde força ao ignorar o que é de praxe para a formação de um ser: sua ideologia.

A representação do subalterno se dá tanto pelo “falar por” quanto pela “representação”. A primeira levanta forma ao construir sentido político de representar um grupo, demonstrando, assim, a capacidade de conhecer a realidade do representado. A segunda cabe à arte

e encenação. Curioso perceber esses dois agentes na representação do subalterno, pois *Areia Loteada* se aproxima dos moldes do “falar por”, enquanto *Guetos Urbanos* exhibe associação à “representação”, dois modos distintos de apreensão que foram propostos por Spivak em contrassenso aos filósofos franceses.

O foco da problematização é o personagem subalterno, sua representação nos produtos audiovisuais escolhidos para análise e sua potência estética e política. O objetivo central aqui é compreender os modos de dar a ver que o subalterno presente no documentário e no videoclipe apresentam dentro das obras.

E não é de hoje que a subalternidade ganha espaço no cinema brasileiro. Para entender o contexto histórico que envolve a subalternidade embebida pelo descentramento na linguagem audiovisual, voltemos nossas atenções à sua forte presença no campo cultural das últimas décadas, se destacando, em especial, desde os anos 1980. O conceito ganha força para além da ordem territorial de marginalização dos sujeitos. O papel da periferia e da subalternidade desdobrados sob tensionamentos outros na construção de um corpo audiovisual.

Na época que se transcorre, os produtos culturais brasileiros de maior êxito, reconhecimento e aceitação popular estão, sob dosagens distintas, relacionados a essas transformações culturais e, mais especificamente, com o redimensionamento da ideia de periferia e de subalternidade. As conexões periféricas e subalternas da cultura brasileira podem ser percebidas muito claramente em várias áreas do mapa de linguagens artísticas como a música, a literatura, o teatro etc. A pesquisa aqui, contudo, é sedimentada no cinema.

Na produção do cinema brasileiro das décadas de 1990 a 2010, o tema da violência assume feição de documento social constituído por discursos diversos, além dos cinematográficos. Filmes como *Os Matadores*, *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* possuem relações diretas com acontecimentos da vida política brasileira, já que são produções inseridas no seu tempo. A televisão e os jornais são levados a discursos incrustados em possíveis estereótipos de subalterno como risco e ameaça social. O cinema consegue assumir uma faceta menos reducionista, propondo a construção de outros discursos, que também surgem carregados pela polivalência de sentidos. Sobre essa fase, Ikeda afirma que:

Na década de 1990, as relações entre a consolidação da (re)democratização, da criminalidade e dos diversos movimentos sociais se tensionavam cada vez mais no país. Época da chamada “retomada”, o cinema nacional voltava a se desenvolver paralelo às novas políticas públicas e privadas de produção e consumo (IKEDA, 2015, p.69).

O modelo de narrativa audiovisual pautada por uma abordagem política parece funcionar como postura denunciatória, ainda que esteja vinculado a uma posição mercadológica. Para Ivana Bentes (2003):

O interdito modernista do Cinema Novo, algo como "não gozarás com a miséria do outro", criou uma estética e uma ética do intolerável para tratar dos dramas da pobreza, em um contexto no qual os excluídos eram vistos positivamente como "rebeldes primitivos", portadores de uma ira revolucionária e o cinema se propunha a desconstruir o paternalismo europeu, o exotismo e a pieguice criando uma "Estética da Fome" e uma estética da violência. A possibilidade de tratar da miséria e dos dramas da pobreza sem fazer disso um produto de consumo imediato, mero entretenimento ou folclore (BENTES, 2003).

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro – das décadas de 1960 e 1970 – que colocou o Brasil no mapa do cinema mundial, lançou grandes diretores (como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues) e criou uma estética única, dando ênfase à igualdade social e ao intelectualismo e se opondo ao estilo hollywoodiano de fazer cinema.

Em contraposição a esse estilo, Ivana Bentes (2003) afirma que, desde o início dos anos 1990, o cinema brasileiro passa da estética à cosmética da fome, em que não haveria a crítica, a defesa do lugar de fala do povo e do intelectual, a discussão sobre pobreza e a figuração do popular, com a consequente abdicação da defesa da cultura nacional em benefício das diretrizes da colonização.

Esse cinema tido como novo buscou dialogar com o Brasil através de sua própria cultura e valores. Revolucionário na forma e no conteúdo, traz questionamentos quanto aos descasos políticos e injustiças sociais dominantes, de modo a sintetizar todos na retratação da fome (da Estética da Fome), distanciando-se dos compromissos do Cinema Industrial.

Os filmes brasileiros que vêm depois, pelos anos 1990, alcançaram grande sucesso de bilheteria e inúmeros prêmios, muitos com temáticas que faziam um resgate às desigualdades sociais, tema que coloca o “subalterno” em protagonismo. O que, para alguns, pode ser visto como oportunismo conceitual, para outros pode ser entendido como mecanismo de conscientização social e autoafirmação. Sendo assim, não podemos, nem devemos, determinar e reduzir os filmes ao valor de mercado, porque estaríamos reduzindo todo o trabalho de pesquisa, produção e, conseqüentemente, a ruptura nos debates travados extracampo. As prerrogativas da indústria cultural não eliminam tantas facetas. Sobre esse resgate, Bentes afirma que:

Passamos da "estética" à "cosmética" da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadcam, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o "belo" e a "qualidade" da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema "internacional popular" ou "globalizado" cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética "internacional". Folclore-mundo (BENTES, 2003, p.88).

Adequando aos vídeos que elenco ao longo deste texto como pontos focais de observação e estudo, tratamos, em menor ou maior grau de uma:

(re)invenção de um povo e de uma nacionalidade postergados, em um contexto marcado pela consolidação da democracia como um sistema de governo que não reconhece os subalternos e por uma violência cada vez mais complexa e fragmentada, associada à criminalidade e às desigualdades socioculturais (MATOS *apud* IKEDA, 2015).

O audiovisual vem para expor este subalterno alheio às políticas públicas do Estado, entre as margens e fronteiras do país, das periferias e das classes sociais. Segundo Ikeda, o audiovisual opera:

como lugar de atuação que não é acobertado nem pelas políticas públicas e nem pelos estereótipos, mas que é preenchido por processos de apropriação. torna visível a construção do sujeito pelas relações que estabelece, tendo em vista as circunstâncias de produção articuladas aos contextos sociais e históricos respectivos (IKEDA, 2005, p.70).

O movimento do Cinema Novo teve uma dissidência marginal que reverberou enfrentamentos importantes para o seu tempo. Nos anos 1960/70, Glauber Rocha considerava o Cinema Marginal como “bastardo” do Cinema Novo. Ambos politicamente progressistas, o Marginal buscava intervir politicamente na cena do real, adotando também princípios estéticos. Associado ao movimento revolucionário e de guerrilha, o cinema marginal pregava a ideologia da contracultura. Além disso, o Cinema Novo tende ao arquetipal, com personagens que representam a classe social à qual pertence; os Marginais parecem um pouco mais individualizados nesse sentido.

A partir da discussão, analisamos os filmes expostos na pesquisa dentro dessa lógica particular conceitual para melhor entendermos suas nuances de dissidência e complacência entre si. O videoclipe *Guetos Urbanos* se aproxima muito mais da construção de um Cinema Novo, enquanto o documentário *Areia Loteada* se associa ao Cinema Marginal. Nesse caso, o formato que cada produção carrega contribui ainda mais para a observação empregada.

Eles funcionam como catalisadores de sentido, expõem o saber e o não saber de uma sociedade sobre si mesma e, poderíamos dizer, desnaturalizam o existente, suas condições, e, ao realizar análise, desestabilizam a cena natural de um cotidiano que nos parece estático (AGUIAR; ROCHA, 2007, p.656 *apud* GORCZEVSKI; SANTOS, 2015, p. 61).

Em vias de tudo que foi dito até aqui, é importante reforçar que o “subalterno” de Spivak não se reduz ao oprimido e aparece, principalmente, como representação aos que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente.

O subalterno no cinema brasileiro retorna em confrontos constantes e sucessivos a si mesmo e a cada (re)invenção causada pelos filmes analisados, relendo, reposicionando e enfrentando os discursos de dominação, sempre com finais cada vez mais abertos.

O cinema pode atuar como uma “máquina de guerra”, que afronta valores e propicia experimentos estéticos que nos colocam sob forte apreensão do real, como pontua Gilles Deleuze (1988, 2013), mas também funciona como um rotura aos processos midiáticos, aberto à experimentação e produção de sentido diante das possibilidades da liberdade frente à sociedade do ordenamento, como acredita o ator Michel Piccoli (1995). Para nós, as duas composições não são mutuamente excludentes e dialogam com os postulados de Cinema Novo¹⁴ e Cinema Marginal. Os filmes deste estudo bebem das duas fontes.

A postura de enfrentamento nas produções nos levam a crer na definição de um cinema político.¹⁵ Sobre o posicionamento do cinema enquanto ativo social e político:

Enquanto Walter Benjamin entende que o cinema, de modo geral, é um tiro certo no inconsciente, JeanLuc Godard afirma que o importante não é o cinema político, mas sim como fazer cinema político. (CHAIA, 2009, p,7).

¹⁴ Segundo o Dicionário Teórico e Crítico do Cinema, o Cinema Novo é fruto da Nouvelle Vague Francesa (1959 - 1962). A expressão surgiu na década seguinte, designando os movimentos de renovação mais ou menos profunda de cinematografias nacionais, principalmente europeias e sul americanas. Esse termo vago nunca foi relacionado, sistematicamente, com uma história dos movimentos artísticos do cinema. No Brasil, o Cinema Novo é visto como um gênero destacado pela sua ênfase na igualdade social e intelectualismo que se tornou proeminente durante os anos 1960 e 1970. Com a figura polêmica de Glauber Rocha à frente, o cinema surge disposto a subverter tanto a maneira de realizar os filmes quanto a forma de pensar as relações entre cinema e sociedade, entendido, então, como um fator de identidade nacional.

¹⁵ O realizador e teórico inglês Peter Wollen (1996, p.85) considera cinema político “aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos”. E ainda afirma que “há aqueles que simplesmente nos pedem para que olhemos acontecimentos de maneiras novas e inesperadas. É por essa razão que o cinema político se relaciona com a forma assim como com o conteúdo, com os meios assim como com os fins.”

Para a discussão sobre o dito cinema político, podemos remontar à década de 20. Dziga Vertov, cineasta, documentarista e jornalista soviético, é precursor e colaborador do cinema construtivista russo¹⁶ dos anos 20.

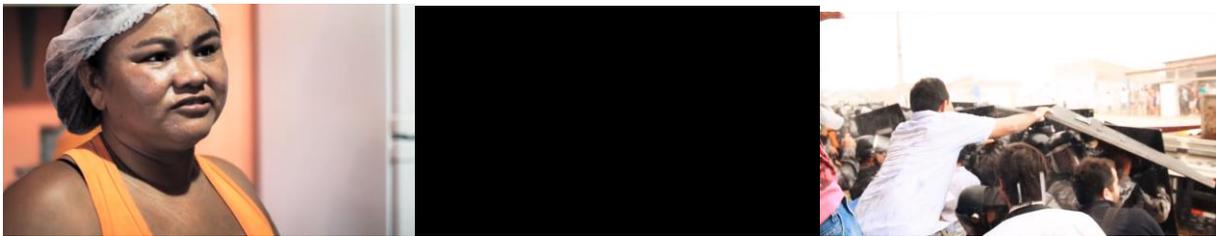
A montagem e a militância como programa de duas diferentes esferas de atividades culturais na Rússia dos anos 20, convergentes, contudo, para um único objetivo: a inserção dos indivíduos numa ordem cultural não apenas letrada mas audiovisual. (MACHADO, 2011, p.1).

Estando diretamente atrelado ao fenômeno da militância e da comunicação política, o principal ponto tocado por Vertov é o da montagem, que fundou-se à base dessa linguagem cinematográfica russa. Sobre a montagem, Irene Machado (2011) nos revela que:

A escola de montagem criou condições para o aprimoramento de uma linguagem de comunicação que não se limitava a indicar apenas um modo de intervenção estética explorado por cineastas interessados em conferir ao cinema o estatuto de sétima arte. Pelo contrário, trata-se de uma prática semiótica que não mediu esforços para criação de dispositivos capazes de explorar as potencialidades comunicacionais do meio com vistas à ação política. Nesse sentido, a escola de montagem se encarregou de criar uma linguagem de convergência entre comunicação e política, instâncias da vida social que não se misturavam. (MACHADO, 2011, p.2)

Como exemplo, temos em *Areia Loteada* uma montagem cirurgicamente desenhada para relatar a forma abrupta como as forças policiais chegaram ao Serviluz para pôr em ação as remoções em massa. A cena nos é dada após um *raccord*¹⁷ que provoca um efeito de disjunção, em que a ligação entre planos não transmite a ideia de continuidade de uma ação ou fato apresentado, mas sim uma ruptura no tempo/espaço.

Figura 1 – Sequência mostrando a chegada da polícia na comunidade.



Fonte: Audiovisual, 2015.

¹⁶ Sobre o cinema construtivista russo, duas são as referências obrigatórias: a escola da montagem e o cinema militante. De um lado, costuma-se situar o construtivismo “formalista” comprometido com as experiências das vanguardas artísticas; de outro, o compromisso com a construção da sociedade socialista e industrial do período pós-revolucionário (MACHADO, 2011).

¹⁷ Técnica de passagem de um plano a outro, garantindo a sua coerência.

A fala da moradora já prepara a interrupção: “Eu tenho medo deles chegarem derrubando. A gente corre esse risco deles chegarem derrubando aqui?” Em corte seco, o fundo preto toma a tela acompanhado pelo *bg* sonoro de buzinas, gritos e balas, que já é o som que conduz originalmente o vídeo que vem na sequência. Somos, então, confrontados com a imagem da população e do batalhão de choque da prefeitura enviado para retirar os moradores de suas casas e garantir o terreno vazio para a execução do projeto “Aldeia da Praia”. O *Faux Raccord*¹⁸ é usado como técnica de continuidade para narrativa, criando uma sequência em que os planos não têm conexão entre si (ao menos espacial e temporal). Injeta, então, no espectador a necessidade de formular suas próprias conexões.

A montagem tem papel fundamental de mastigar o ocorrido em alguns segundos. Ali, fica evidente o contorno narrativo que a situação adere. Eles são pegos de surpresa, e o espectador também.

Ninguém deveria temer o real ou recuar diante da impossibilidade de representá-lo plenamente, ou então, paradoxalmente, pelo menos no cinema documentário, somos atravessados pelas incertezas do real, da vida ordinária (anônima e singular), do imprevisto, do improvável, do imponderável, do indiscernível e do inusitado. (COMOLLI, 2008, p.34).

A hierarquia do poder está dada, e o filme tenta protagonizar, ao menos em tempo de tela, fala e construção de montagem, quem não o detém em grande parte das vezes.

O deslocamento do eixo da câmera revela-se um exercício de liberdade que visa, em última análise, dar a palavra aos próprios sujeitos da luta social, deixá-los livres para representar a si mesmos, deixar a câmera solta e móvel em meio aos acontecimentos, confrontar livremente as imagens, de tal sorte que o resultado final aparecesse como um painel múltiplo e polifônico da história (MACHADO, 1979).

Para citar rapidamente *Guetos Urbanos*, trago já a primeira cena do filme, que se desenha, toda ela, em contra-plongée. Recurso conhecido do cinema, a câmera baixa dá o tom que o vídeo adota. A altivez empregada ao personagem que carrega as marcas de uma vida difícil, porém bem vivida.

¹⁸ Sequência em que aparentemente os dois planos não têm conexão entre si. Este efeito é criado para criar uma dúvida no espectador, de modo a que ele crie as suas próprias conexões ou que ilustre uma série de fatos aparentemente desconectados entre si.

Figura 2 - Cena em que o pescador do Serviluz inicia suas atividades de trabalho.



Fonte: Clipe *Guetos Urbanos*, da banda *Selvagens à Procura da Lei*, 2017.

Um dos grandes debates travados aqui é o *modus operandi* dessa representação. Ao nos deparar com o conto *Solar dos Príncipes* de Marcelino Freire, o texto, com extremo bom humor e muitas doses de ironia, preenche esse hiato entre o morro e o calçamento.

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio. A primeira mensagem do porteiro foi: "Meu Deus!" A segunda: "O que vocês querem?" ou "Qual apartamento?" Ou "Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?" "Estamos fazendo um filme", respondemos. Caroline argumentou: "Um documentário". Sei lá o que é isso, sei lá, não sei. A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto. "Estamos filmando". Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia-a-dia, costumes, a que horas a vítima sai para trabalhar. O prédio tem gerente de banco, médico, advogado. Menos o síndico. O síndico nunca está. - De onde vocês são? - Do Morro do Pavão. - Vamos gravar um longa-metragem. - Metra o quê? Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é homem? Caroline dialogou: "A idéia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador." O porteiro: "Entrar num apartamento"? O porteiro: "Não". O pensamento: "Tô fodido." A idéia foi minha, confesso. O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda. Foi assim que comprei uma câmara de terceira mão, marcamos, ensaiamos uns dias. Imagens exclusivas, colhidas na vida da classe média. Caroline: "Querido, por favor, meu amor". Caroline mostrou o microfone, de longe. Acenou com o batom, não sei. Vou bem levar paulada do microfone? O microfone veio emprestado de um pai-de-santo, que patrocinou. O porteiro apertou o apartamento 101, 102, 108. Foi mexendo em tudo quanto é andar. Estou sendo assaltado, pressionado, liguem para o 190, sei lá. A graça era ninguém ser avisado. Perde-se a espontaneidade do depoimento. O condômino falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso. Festival de Brasília. Festival de Gramado. A gente fazendo exibição no telão da escola, no salão de festas do prédio. Não. A gente não só ouve samba. Não só ouve bala. Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora. O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola. Não quer deixar a gente estrear a porra do porteiro. É foda. Domingo, hoje é domingo. A gente só quer saber como a família almoça. Se fazem a mesma festa que a

nossa. Prato, feijoadada, guardanapo. Caralho, não precisa o síndico. Escute só. A gente vai tirar a câmera do saco. A gente mostra que é da paz, que a gente só quer melhorar, assim, o nosso cartaz. Fazer cinema. Cinema. Veja Fernanda Montenegro, quase ganha o Oscar. - Fernanda Montenegro não, aqui ela não mora. E avisou: "Vou chamar a polícia". A gente: "Chamar a polícia?" Não tem quem goste de polícia. A gente não quer esse tipo de notícia. O esquema foi todo montado num puta de sacrifício. Nicholson deixou de ir vender churro. Caroline desistiu da boate. Eu deixei esposa, cadela e filho. Um longa não, é só um curta. Alegria de pobre é dura. Filma. O quê? Dei a ordem: Filma. Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? A sirene da polícia. Todo filme tem sirene de polícia. E tiro, muito tiro. Em câmera violenta. Porra, Johnattan pulou o portão de ferro fundido. O porteiro trancou-se no vidro. Apareceu gente de todo tipo. E a idéia não era essa. Tivemos que improvisar. Sem problema, tudo bem. Na edição, a gente manda cortar (FREIRE, 2005, p. 23-27).

A crítica social em forma de sátira reforça devires éticos do fazer cinema. Nesse ponto, Spivak nos conforta (mais uma vez ao contrário de Foucault e Deleuze) ao afirmar que o intelectual não só pode, como deve, representar o subalterno.

Todavia, nesse percurso, ele deve ficar atento para não emudecer [mais] o subalterno, e sim ser um veículo para que este possa falar e ser ouvido. Não há, assim, autorrepresentação. Da mesma forma, o subalterno não deve configurar apenas um “objeto” a ser revelado ou conhecido pelo intelectual que deseja falar pelo outro. Da mesma forma, é possível questionar se o sujeito subalterno não possui formas distintas de autorrepresentação, que talvez fujam das expectativas dos intelectuais, que sempre esperam uma ação coordenada e política específica (FILHO, 2014).

Como diz Ângela Prysthon “constituem-se como periferia-fashion, de certo modo formada por ‘subalternos de estimação’”. Dialogando com essa nova vertente do cinema de retomada no Brasil – esse resgate ao cinema direto¹⁹ de revolução dos anos 60, Rancière desponta com importante contribuição. Em desacordo com as ideias de Walter Benjamin, que avistava na modernidade um espaço onde as massas adquirem visibilidade graças à evolução tecnológica, com o surgimento da fotografia e do cinema, o filósofo Rancière é categórico: “é preciso que se tome as coisas ao inverso” (p. 46).

Primeiro, segundo o autor, é preciso que o anônimo, o banal, e por extensão as massas se tornem objeto da arte e da literatura modernas para ganharem visibilidade efetiva. Depois, e só depois, quando a fotografia já passa a registrar a vida ordinária, é por essa porta que ela, a fotografia, entra no mundo da arte, e não o inverso. E Rancière vai ainda mais longe

¹⁹ Termo que se confunde com cinema-verdade, teorizado por Dziga Vertov (Kino-Pravda) e batizado por Jean Rouch como *cinéma vérité*. O conceito surge no final dos anos cinquenta e refere-se, na teoria e prática, a um gênero de documentário que se empenha em captar a realidade *tal e qual ela é*, isto é, que procura “reproduzir” aquilo que na realidade acontece. É um *cinema do real* que, admitindo um certo grau de subjetividade enquanto forma de expressão, assume-se, nas suas aplicações, como ferramenta científica ao serviço da verdade.

quando afirma que não só as artes mecânicas se tornam “artes” graças ao realismo moderno, como inclusive o próprio conhecimento histórico se abre ao anônimo e às massas em função da “mesma lógica da revolução estética” (FREITAS, 2006, p. 219).

Assim sendo, o subalterno toma as telas em uma revolução artística moderna. O comum partilhado dentro dessa democracia do sensível “faz do trabalhador um ser duplo”, dando tempo ao artesão-artista de estar também “no espaço das discussões públicas” (RANCIÈRE, p. 65).

A estética e a política, imbricadas, propõem criar modos de expressão, compreensão e representação desse real dos “excluídos”. Sobre o assunto, Cléber Eduardo pegou carona no texto de Glauber Rocha e de Ivana Bentes no que trata sobre a estética da fome e a cosmética da fome.

Glauber Rocha chegou a escrever um manifesto, *Uma Estética da Fome*, em 1965, no qual analisava uma forma de expor a miséria. Os filmes tinham de agredir a percepção para refletir a violência social. Só um cinema brutal, gritado, desesperado, feio e triste poderia impor o dissabor do miserabilismo sobre o sabor das obras digestivas, tão ao gosto da fome dos estrangeiros por exotismos. O pobre era visto como agente de uma revolução. Oprimido, reagia. Senão com a tal consciência política, por meio de um instinto de sobrevivência. Era combustível de mobilização, não alvo de compaixão ou curiosidade. Estava inserido no processo político, apesar de excluído de sua cidadania (EDUARDO, 2015).

A consequência estético-política é dada sob a lógica de dois caminhos: a barbárie glamourizada e palatável e o humanismo dócil e inofensivo. Tratamos de observar os filmes que condicionam esse texto e pensar sobre esse território de fronteira em que o paternalismo e o humanitarismo se fazem constantemente presente. Como essas formas de abordagem, representação e modulação se impõem na existência do subalterno ao longo de *Areia Loteada* e *Guetos Urbanos*?

O aporte teórico das críticas feitas sobre o subalterno no cinema encontra grande razão de existir nos filmes de ficção, em especial os que relatam a realidade da violência urbana. A distância desse estudo começa a se desenhar por aí, quando o intuito, aqui, não é a violência urbana, mas a disputa territorial com o poder público. O subalterno que nos cabe é o sujeito de luta. E desse sujeito nos surgem dois perfis que – não direi opostos – são extremamente diferentes ao ter como tema o mesmo assunto.

Se existe (eu acredito nisso) um uso político do cinema. (...) se é verdade (eu acredito nisso) que com o cinema, arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens, como as opções de escritura não diriam algo sobre a atual conjuntura? E o dispositivo fílmico, não daria conta do sentido que essa cena

política rematerializada e reencarnada ganha ou volta a encontrar? “Filmar politicamente” (o slogan não é recente) já seria valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma (COMOLLI, 2008, p.124).

O *Areia Loteada* se afasta do *Guetos Urbanos* à medida que confere abertura para o incontrolável, ele não pode ser de todo roteirizado. Como destaca Comolli (2008, p. 177), é a invenção que potencializa o real no mundo.

A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas (COMOLLI, 2008, p. 170).

É nesse sentido que o autor fala no documentário como um cinema engajado no mundo, que nunca será domado, pois se constrói no constante atrito das relações do cineasta com o real (COMOLLI, 2008, p. 173). A “realidade provocada” é aquela em que o diretor interfere na tomada da cena e à encenação ou reconstrução que, assim como no cinema de ficção, também está presente no cinema documentário. A diferença entre as duas é que, no documentário, a encenação não é realizada por atores profissionais, mas por personagens sociais que vivem e/ou viveram determinada situação, como sugere a narrativa das remoções no *Serviluz*.

Areia Loteada e *Guetos Urbanos* são materiais políticos que vão além do seu formato. A representação do subalterno do *Serviluz* por eles composta é que nos interessa no campo de estudo do cinema. Como defendido pelo escritor e cinéfilo francês Antoine De Baecque, “a arte coletiva que é conversar sobre filmes, que é a cinefilia, felizmente só pode convergir para a escrita”. Então, nos encontramos aqui, agora, refazendo alguns percursos da história do cinema, tencionando entender o papel social e intervencionista do subalterno presente nas produções mencionadas.

Somado a isso, o realizador intenciona que o público assimile suas ideias e ideais mediante mensagem proposital. Falar em realidade é considerar a totalidade das coisas. E como supor que o cinema contemple o campo e o extracampo?

[...] filmar, cortar, montar – escrever, em suma – é evidentemente, manipular, orientar, escolher, determinar, em resumo, interpretar uma realidade que nunca se apresenta a nós como “inocente” ou “pura”, a não ser que assim a fantasiemos. Como os filmes de ficção, os documentários são colocados em cena (COMOLLI, 2008, p.45).

O crítico de arte Moacir dos Anjos nos revela que “o que confere distinção à produção de um lugar em relação a outro é o ponto de vista de onde são feitas essas articulações, é o contexto

(histórico, político, cultural) a partir do qual essas aproximações são tecidas”. Cabe, então, a importância do exercício de buscar a origem das coisas. Quem fez? Com que recursos? Quais as motivações?

A representação do sujeito filmado na condição de subalterno em *Areia Loteada*, curta-metragem do Coletivo Nigéria, e *Guetos Urbanos*, videoclipe da banda Selvagens à Procura de Lei, relaciona-se às questões de direito à moradia e discurso político. Cabe identificar a reinvenção de regimes discursivos e imagéticos da subalternidade nesse cinema político.

4. O QUE NOS OLHA

Para vocês, o cinema é um espetáculo. Para mim, é quase um meio de compreender o mundo (MAIAKOVSKI, 1922).

4.1 ‘Nigéria’ e ‘Selvagens’

A dissertação “Quando as minorias falam: os personagens da websérie Cartas Urbanas, do Coletivo Nigéria, e suas construções de sentido sobre a obra”, texto de autoria de Sérgio de Sousa, Mestre em Comunicação pela UFC, faz uma pesquisa atenta aos estudos de recepção e, para tanto, nos apresenta inicialmente o Coletivo e sua origem.

O cinema nigeriano, conhecido como Nollywood (referência ao cinema americano de Hollywood), ganhou força na década de 70 ao ser impulsionado por uma lei nacional que restringia conteúdos estrangeiros na televisão. Em 1990, a produção de vídeos se tornou uma indústria de grandes proporções.

Com películas de baixo orçamento filmadas e distribuídas em vídeo ou no formato streaming, por existirem poucas salas de cinema no país e pelo costume da população local de preferir assistir a filmes em casa (hábito construído diante da violência das ruas), esta produção alcança números impressionantes: A estimativa é que Nollywood faça mais de 2.000 vídeos de baixo orçamento por ano, são cerca de 200 filmes mensais e 50 semanais. É a maior indústria cinematográfica em termos de produção (a indústria dos EUA faz entre 300 e 600 filmes por ano e da Índia cerca de 1.000 filmes). O tempo de filmagem é de poucas semanas e a permanência no mercado raramente chega a um mês (NERY *apud* SOUSA, 2017, p. 16).

As produções estrangeiras ficaram para trás frente às narrativas da realidade africana. O cinema nigeriano quebra com a lógica de governo, trazendo à tona para as telas os conflitos reais que atingem com frequência a população local. Ao romper com essa hegemonia e confrontar o imperialismo norte-americano, esse estilo de fazer cinema ganhou vida, também, na capital do Ceará, por meio de três jornalistas que, inspirados por esse enfrentamento em forma de produção audiovisual, criaram o Coletivo Nigéria.

O ano de 2010 marcou a criação do coletivo de audiovisual formado pelo trio de jornalistas e *videomakers* Yargo Gurjão, Bruno Xavier e Roger Pires.

Com o objetivo de fazer um contraponto às narrativas apresentadas pela mídia empresarial, buscando lançar o olhar sobre as comunidades em conflito, sobre as minorias, sobre aquelas pessoas que usualmente não alcançam voz nos grandes veículos de comunicação e, por isso, não conseguem trazer visibilidade às suas lutas. O nome que deram à produtora? Nigéria (SOUSA, 2017, p 17).

Desde o ano de fundação, o Nigéria produziu mais de 15 documentários, alguns deles com a colaboração de outros coletivos. As produções partem de situações de conflito, muitas vezes criando embates diretos com órgãos públicos. Os filmes notadamente abraçam a causa dos subalternos, destacando-os em fala e imagem. Yargo Gurjão, em entrevista concedida ao pesquisador Sérgio de Sousa, declarou sobre o Coletivo: “Nós temos uma independência na escolha de nossos temas. Mas temos como objetivo empoderar os movimentos sociais”. A intenção, como afirmam, é criar espaços de visibilidade para as minorias e lutar pela democratização da comunicação.

Figura entre a lista de suas produções, *Com Vandalismo* (2013), *Defensorxs* (2015) e *Cartas Urbanas* (2016). Os longas tiveram grande projeção por meio de divulgação e exibição em cinemas locais. O primeiro trata da cobertura realizada nos protestos populares de junho de 2013, que ficaram conhecidos como as Jornadas de Junho. Já *Defensorxs* passeou pelas cinco regiões do país, trazendo histórias de luta de populações indígenas e LGBTQ+, direito à moradia e a resistência de comunidades tradicionais às obras disfuncionais propostas pelo governo. O “Cartas”, em formato de websérie, discute questões vitais do direito à cidade, mostrando relatos de moradores de diferentes bairros da periferia de Fortaleza e os problemas enfrentados por estes em suas localidades. Facilmente notamos a aproximação do Nigéria com políticas públicas e direitos humanos.

Conhecer o trabalho pungente desse trio me levou a outros produtos hospedados no Vimeo e no Youtube. Foi então que me encantei pelo *Areia Loteada*, produção mais tímida quando citamos essas outras três de maior alcance.

Nos voltando agora à apresentação do grupo responsável pelo videoclipe, *Selvagens à Procura de Lei* dá nome à banda de rock formada no ano de 2009 em Fortaleza por quatro integrantes: Rafael Martins (vocalista e guitarrista), Caio Evangelista (vocalista e baixista), Gabriel Aragão (Vocalista e Guitarrista) e Nicholas Magalhães (baterista). Diferente do outro grupo que trago aqui, os Selvagens não estão diretamente vinculados às causas sociais ou enfrentamentos políticos, por assim dizer.

Fruto de uma aula de sociologia na faculdade, Gabriel se atentou para o termo quando um professor proferiu “Aqui, todos nós somos selvagens procurando por uma lei”. E assim ficou. O grupo tem muito rock dos anos 80 e também pode ser facilmente associado ao estilo indie dos anos 2000. Ao todo, a banda possui três álbuns de estúdio e vários singles lançados.

Lembro de tê-la visto (a banda) em um evento de grande porte aqui de Fortaleza chamado *Dragão Fashion Brasil*. O ano era 2016, e participei como imprensa em nome de uma revista da qual fazia parte na época. Os Selvagens eram uma das atrações musicais principais do evento. O alvoroço em frente à sala de imprensa chegou a me espantar diante da quantidade de fãs, em sua maioria adolescentes, que buscavam chamar a atenção dos artistas no momento em que cediam uma entrevista no local. Eram blusas, fotos, faixas, gritos e lágrimas em meio à pequena multidão que se amontoava na entrada. Percebi, ali, que a banda estava ganhando muito espaço no mercado fonográfico e alcançando uma legião de fãs que, descobri posteriormente, não se restringiam ao estado do Ceará.

Assim como o Nigéria, o grupo dos Selvagens possui produções de maior destaque como “Despedida”, “Tarde Livre” e “Brasileiro”, que ganharam as rádios de todo o país. Porém, o que nos move, aqui, é justamente o que nos toca enquanto tema. Então aparece, ainda em 2016, o clipe de “Guetos Urbanos”, faixa de seu disco mais recente, *Praieiro*. O grupo gravou o vídeo, dirigido por Markos Montenegro, na Praia do Titanzinho na comunidade Serviluz, considerada o berço do surf cearense. De acordo com nota enviada à imprensa, escolheram a comunidade após receber um vídeo das crianças que participam das atividades do Instituto Povos do Mar (IPOM) cantando a faixa. *Praieiro*, o projeto mais recente, foi financiado por meio de uma campanha de *crowdfunding*, tem produção de David Corcos e foi gravado no estúdio da Red Bull Station, em SP.

No mesmo ano, a banda foi contemplada com o prêmio de Melhor Música do Ano pela Revista Rolling Stones com seu single “Tarde Livre”. Eu mesma cheguei a ouvir por muitas vezes tocando nas rádios daqui, não só essa música como também “Despedida”. Avançando até 2017, ano de lançamento do disco *Praieiro*, os Selvagens levaram seu groove a novos ares e desembarcaram na cidade de Buenos Aires, na Argentina, para turnê de apresentação da nova obra.

Diferente dos dois primeiros álbuns, que adotam características de indie rock e de algo mais introspectivo, o terceiro álbum – do qual a música “Guetos Urbanos” faz parte – propõe um groove que mostra uma outra faceta da banda. O reggae fica evidente em “Guetos Urbanos”, faixa de conteúdo crítico e político. Interessante perceber uma letra tão forte e crítica embalada por uma melodia envolvente e dançante, em um clipe com uma fotografia bonita, ensolarada por cores quentes e com cenas da comunidade e de seus habitantes, por vezes interagindo com a banda dentro de espaços do próprio Serviluz. A música tem como letra:

Cai a noite cinza, sem saber no que vai dar/ Cai a noite sim, guetos urbanos em guerra/
 Todos os dias o povo luta pela vida digna, pra ser feliz/ Na ginga se vira no peito anseia o
 novo amanhecer/ Vamo relaxar o mundo inteiro vem pedindo calma/ Vamo relaxar o
 mundo inteiro vem pedindo calma/ Nasce o dia azul e o sol tapado na peneira/ Ilumina
 uma nação inteira/ Sobre o que era claro e hoje tentam esquecer/ Todas as noites, todas as
 noites/ O povo deita em pensamentos de aflição/ Da exclusão/ A espera de um sonho que
 sejam de todos / Caminhar sem a ilusão das mentiras do poder/ Vamo relaxar o mundo
 inteiro vem pedindo calma/ Vamo relaxar o mundo inteiro vem pedindo calma/ Guetos
 urbanos em guerra, todos dias/ Guetos urbanos em guerra, todos os dias (SELVAGENS
 À PROCURA DE LEI, 2016).

A relação da imagem e do som se faz presente em uma conjuntura própria para o desenvolvimento da narrativa. Para alguns estudiosos, como Ismail Xavier (2005) e Marcel Martin (2005):

O cinema clássico é o que há de mais próximo da realidade objetiva - as ideias do (teoricamente) irrefutável rastro de luz sobre a superfície fotossensível e a formação de um microcosmo narrativo através da montagem e transparência do corte nos indicam a formação de uma realidade distinta de nós e contínua. O som - que no videoclipe é a música do artista em questão, primordialmente - no cinema clássico assume um papel igualmente transparente. Para teóricos como Carlos Gerbase (2003) e Márcia Carvalho (2008), o som acaba operando instâncias narrativas semelhantes a da imagem, elemento que constrói uma realidade hermética, ligada por cortes transparentes. Para estes, “o som do filme não escapa das mesmíssimas funções desempenhadas pelas trilhas desde 1929: conferir realismo, despertar emoção, comentar a ação e ajudar a contar a história” (GERBASE, 2003, p.32). (MONTEIRO; FILHO, 2015).

Em 2018, os jovens músicos chegaram a outras conquistas importantes. Tocaram no festival Lollapalooza de São Paulo e foram uma das atrações principais do festival Maloca Dragão, onde chegaram a gravar seu DVD ao vivo. Além disso, a banda cearense foi selecionada para se apresentar durante a Copa do Mundo na Rússia por meio do Brasil Music Exchange (BME), projeto que teve 12 nomes da música nacional se apresentando durante o evento. Entre os demais escolhidos, estão artistas como Emicida, Hermeto Pascoal e grupo, Liniker & Os Caramelows e Mart'nália.

Todas essas informações sobre o grupo são importantes para que possamos entender o contexto em que o videoclipe *Guetos Urbanos*, posto aqui para análise, está inserido. Destacar o alcance da banda e suas metas de carreira se faz necessário, a fim de tornar mais claro seu envolvimento e relação com a produção do videoclipe.

O elo dos *Selvagens* com os moradores do Titanzinho começou em maio de 2016, durante “A Batalha dos Ritmos”, uma campanha de doação de alimentos arrecadados pelos fãs e que acumulou mais de 400kg de alimentos doados ao IPOM – Instituto Povo Do Mar, organização

sem fins lucrativos que promove a integração e o desenvolvimento de crianças e adolescentes a partir de serviços de nutrição, atividades de esporte, artes, tecnologia e cidadania.

Como forma de agradecimento, o IPOM convidou os Selvagens à Procura de Lei para uma breve visita à sua sede no Titanzinho – Serviluz. Lá, o grupo foi surpreendido por alunos e professores que, identificados pelos versos sobre a realidade dos subúrbios brasileiros, cantaram a música “Guetos Urbanos”. Em um profundo momento de conexão, criou-se um vínculo especial.

Um mês depois, os Selvagens à Procura de Lei e o IPOM uniram forças para gravar o clipe de “Guetos Urbanos” no próprio Titanzinho. Com direção de Markos Montenegro, o vídeo levou dois para ser gravado e apresentou para nós a rotina dos moradores da praia. Assim, banda e comunidade conviveram por dias intensos, filmando por ruas e becos, pelo farol e pela praia, e conhecendo melhor uns aos outros.

Durante as filmagens, muitos moradores participaram do vídeo cantando o refrão da música (“Vamo relaxar/ O mundo inteiro vem pedindo calma”). Após as gravações, a banda celebrou o encerramento com um show na Praça Verde do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura para mais de 6 mil pessoas. Nessa apresentação, os alunos do IPOM e alguns moradores (como a campeã de surf Tita Tavares) subiram no palco para cantar junto com os Selvagens a música que uniu o grupo à comunidade.

Em entrevista por email ao blog Música Pavê, Gabriel Aragão (2017)²⁰ relatou que:

Quando a gente começou em 2009, já fazia um tempo que banda brasileira não tocava em temas um pouco mais políticos ou sociais, especialmente depois da influência deixada por Los Hermanos. Parece que todo mundo quis entrar na mesma onda dos caras. Eu também era fã de LH, mas decidi me distanciar como uma tentativa de não querer soar como eles. Selvagens à Procura de Lei, nas primeiras gravações, já cantava sobre o que significava ser jovem e morar em Fortaleza (*Sobre Meninos Elétricos, Amigos Libertinos*), ou descrevia personagens marginalizados (*Mucambo Cafundó, Patrícia Narcisista*). Enfim, acho que foi a forma que a gente encontrou de ser nós mesmos nas letras e de dar vazão à nossa personalidade na composição. Acho que essa essência continua na gente, mas, como não gostamos de nos repetir, ela vem sob pontos de vista diferentes...Seja com raiva (*Brasileiro*), com ironia (*Sangue Bom*) ou com outros personagens (*Sr. Coronel*). Tenho certeza que esse lado sempre vai estar em nós, mas eu não vejo Selvagens como uma banda que só tem o discurso político. Somos muito mais do que isso. Miramos no futuro. Nossa essência é mutante. Pra mim, Selvagens hoje, assim como ontem, é algo que busca o novo, que olha pra frente e que não tem medo de mudar (ARAGÃO, 2017).

²⁰ Entrevista: Selvagens À Procura de Lei. Música Pavê. Disponível em <<https://musicapave.com/artigos/entrevista-selvagens-a-procura-de-lei/>>. Acesso em 20 de junho de 2018.

Importante perceber que a trajetória da banda e o seu *modus operandi* não se resume ao universo político-social. Cabe a este texto tentar desvendar, ainda que minimamente, como esse desejo se deu e como a tarefa de falar sobre o Serviluz e não somente, já que a letra da música é também retrato de várias realidades na cidade, foi executada através do videoclipe. Para comemorar seu lançamento, a comunidade recebeu no dia 26 de março de 2017 o Selvagens para um show gratuito e um dia de intervenções artísticas e sociais.

No dia 05 de maio de 2019, o vídeo publicado na plataforma do Youtube contava com 109.752 visualizações. Observando o número de curtidas, temos 6.200 pessoas que aprovaram o vídeo e outras 41 que marcaram insatisfação por meio do botão “dislike”.

É tão difícil não gostar de um filme, quando você vai vê-lo com uma alta expectativa, quando há uma simpatia prévia por tal filme, uma vontade de apreciá-lo e entusiasmar-se com ele. É tão difícil não gostar de um filme quando este filme é recifense, e você é recifense, e se reconhece na tela, vê-se refletido nas referências, nas locações, nas águas e areias de Boa Viagem (...) É tão difícil não gostar de um filme quando você é estudante de cinema, e consegue ver tal película para além do olhar de alguém que vai despreziosamente ao cinema, apenas para se divertir ou matar o tempo, e enxerga o preciosismo e plasticidade de alguns enquadramentos e planos, movimento de câmeras e distribuição de atores e objetos na “mise-en-scène”, tão bem trabalhados que beiram o esnobismo e aparente necessidade de se evidenciar o quanto se conhece de cinema e da arte de filmar, o que leva o filme a ter alguns desnecessários minutos a mais de duração, tornando-o ao espectador um pouco enfadonho e cansativo, mas permitindo ao realizador o pleno exercício estético e estilístico, deixando ao fim do filme bem evidente suas digitais e assinatura do que é um “filme de autor” (SOUZA, 2016).

Tanto o documentário como o videoclipe nos dão a ver o subalterno do Serviluz. Formatos e discursos distintos colocados em comparação para extrair as singularidades do fazer cinematográfico. As micropolíticas de enfrentamento sob a tutela da experimentação no exercício do audiovisual. Não há regras formais para o confronto. O encanto está justamente nesse entre.

4.2. ‘Areia’ e ‘Guetos’

O videoclipe *Guetos Urbanos*, da banda Selvagens à Procura de Lei, aparece atrevidamente neste trabalho que trata de cinema político. A banda não se conceitua sob a luz dessa vertente, e a produção musical foi fruto de um momento específico em conformidade com o álbum *Praieiro*, concebido com o auxílio de financiamento coletivo na plataforma Catarse. São 11 faixas que passeiam entre uma nostalgia à cidade de Fortaleza – na época, a banda mudou-se para São Paulo – e uma pitada de teor político e crítica social. Ao abrigo dos preceitos de Rancière (2007), tomamos o clipe como essa “experiência estética que traz consigo a promessa de uma nova arte de

viver dos indivíduos e da comunidade, a promessa de uma nova humanidade” (2007, p. 134). No que tange ao formato de videoclipe, entendemos que:

Não é uma destruição total da narrativa - ela não some, mas é deslocada. Ocupa espaços que dizem muito mais respeito à sensibilidade e à plasticidade das imagens e potências do som do que meramente o discorrer uma história. Sua construção acontece muitas vezes em segundo plano e através do choque entre imagens e som - um ritmo visual que desvela pequenas histórias e fluxos de sensibilidade (MONTEIRO; FILHO, 2015).

A banda aprofundou bastante as canções de protesto, que, de certa forma, marcaram sua carreira. Em trabalhos anteriores, o grupo trouxe letras como “Brasileiro” e “Bem-Vindo ao Brasil”, que apresentavam um discurso que pode ser categorizado como raso no comparativo às faixas atuais do álbum *Praiero* e pareciam ter apenas a intenção de classificar o quarteto como “questionador” por meio de críticas ácidas. Mais maduros, ampliaram a lírica dessas canções até mesmo na discussão pública e política que em nada se aproxima de um encorajamento ao ódio.

Os exemplos dessa evolução são as faixas “Sangue Bom”, “Projeto de Vida” e, em especial, “Guetos Urbanos”, uma das melhores do disco e a escolhida para o debate travado aqui. As doses de cunho político e social chegam em um misto de reggae, rock e baião, com direito a zabumba e triângulo, e a música disserta sobre a realidade dura da população e emenda um (irônico) pedido de “calma”.

Quando, ao longo do texto, crio essa aproximação da política com o cinema, seja como uma espécie de amálgama, parceira ou definição, não a temos como acessório.

Nesse caminho, a política não será um socorro prestado à arte, mas uma modalidade mesma de produzir mundos sensíveis. A ficção, retomando Rancière (2005), não é proposição de engodos, mas elaboração de estruturas inteligíveis (DE PAULA, OLIVEIRA, LOPES, 2013, p.53).

Sobre o documentário *Areia Loteada*, do Coletivo Nigéria, proposto em parceria com o Núcleo Fortaleza do Observatório das Metrôpoles, percebemos a revelação da luta pelo direito à moradia e à cidade em Fortaleza, no estado do Ceará, de uma maneira mais acentuada. O “doc.” acompanha a resistência de três comunidades populares que moram de frente para o mar, numa região valorizada de Fortaleza, e que são pressionadas pelo poder público para deixarem o local. Um dos desfechos é o processo de remoção da comunidade do Alto da Paz, que é despejada de forma violenta pelo poder público municipal.

A produção parte do projeto “Estratégias e instrumentos de planejamento e regulação urbanística voltados a implementação do direito à moradia e à cidade no Brasil – avanços e bloqueios”, que obteve financiamento da Fundação Ford e teve como objetivo conduzir uma pesquisa advocacy²¹ para monitorar e influenciar a implementação de políticas, projetos e programas estabelecidos pelas municipalidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Fortaleza. A intenção é que sejam cumpridos os instrumentos do Estatuto da Cidade e abordando o cumprimento da função social da propriedade, a inclusão socioterritorial da população de baixa renda, ampliação do acesso e permanência à moradia, ao solo e aos serviços urbanos.

O Nigéria contribuiu em muito para o projeto sobre direito à cidade através da produção de uma plataforma de informação, na qual é contada a história de Fortaleza a partir das remoções e reassentamentos em curso. É a história relatada pela perspectiva de quem foi removido de suas casas, ou seja, o subalterno.

De imediato, percebo certas diferenças no que é proposto em cada um. *Guetos Urbanos* traz uma atmosfera leve de protagonismo ao bairro, com verdadeiro orgulho por suas maravilhas. Vejo no *Areia Loteada* um grito ao poder público, quando seus 26 minutos sugerem um tom muito menos amistoso que em “Guetos”.

Em texto sobre a violência e pobreza no cinema brasileiro recente, Esther Hamburger propõe reflexões sobre filmes diversos como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Palace II* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *O invasor* (2003), *Ônibus 174* (2003), *Cidade dos homens* (2003), e *Falcão, meninos do tráfico* (2006). Esses são alguns exemplos de obras de ficção ou documentário que acentuaram a presença visual de cidadãos pobres, negros, moradores de favelas e bairros de periferia no cinema e na televisão brasileiros.

Ao trazer esse universo à atenção pública, esses filmes intensificaram e estimularam o que chamo de disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde, elemento estratégico na definição da ordem,e/ou da desordem, contemporânea (HAMBURGER, 2007, p.114).

O Coletivo Nigéria tem em sua formação muitos jornalistas, jovens da classe média que possuem uma articulação muito forte com a Universidade. É de se esperar que busquem essa

²¹ Advocacy, na atualidade, é utilizado como sinônimo de defesa e argumentação em favor de uma causa. É um processo de reivindicação de direitos que tem por objetivo influir na formulação e implementação de políticas públicas que atendam às necessidades da população

aproximação com a Gestão Pública, visando medidas resolutivas por meio de denúncias. A respeito do vínculo político no contexto das novas produções, Rancière reflete que:

Um regime policial estabelece hierarquias, estipula temas e espaços destinados à experiência. Na política, estamos em outra perspectiva de relação com o sensível, a da rotura. A ampliação de possíveis na experiência estética se coloca como prática política na medida em que faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir o que só era considerado ruído, passa a contar o que era sem-parte (RANCIÈRE, 1996).

Já o videoclipe, que não anula seu viés comercial, traz uma letra politizada sob um ritmo dançante que tocou muito nas rádios, a nível nacional inclusive. A felicidade presente nas imagens, apesar dos tristes versos que reiteram as questões de exclusão social, passam essa ideia de autovalorização e chamam a atenção do público. Visibilizam a região e seus contratempos e mostram um povo que, para além de todas as adversidades, consegue viver bem.

Nessa periferia pouco acostumada à exposição, a visibilidade estimulou uma reação crítica contundente. Para isso, Bentes (2003) reconhece que:

Vivemos um momento de fascínio por esse outro social, em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado: na literatura, na música (funk, hip-hop), discursos que refletem o cotidiano de favelados, desempregados, presidiários, sub-empregados, drogados, uma marginalidade "difusa" que ascendeu à mídia e aparece nessa mesma mídia de forma ambígua. Pobreza e violência que conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente (BENTES, 2003, p.88).

Dialogando com a forma de dar a ver que o Coletivo Nigéria emprega, trazemos Comolli para elucidar questões importantes sobre essa postura de enfrentamento do cinema político.

Descrever para denunciar não é mais suficiente. Forçar o traço para denunciar, também não. Denunciar para preservar nossa boa consciência e nos colocarmos ao lado dos bons? Denunciar não é mais suficiente. Falemos de luta. Luta política, isto é, corpo-a-corpo cinematográfico – expor, explicar, colocar as palavras e os corpos em perspectivas, e não mais chapados. Filmar com profundidade (de campo, de cena). Campo e fora-de-campo. Visível e invisível. Em relevo, colocar em relevo. [...] (COMOLLI, 2008, p.134).

A circunscrição política do cinema no mundo, para Comolli, é entendida como algo além de um meio de compreendê-lo. Ele avança na percepção de cinema quando afirma que:

O cinema não existe apenas - isto já é muito - para tratar do mundo e da realidade que nos define. Ele deve também inscrever cinematograficamente sua potência e complexidade. O monumental e o ínfimo (COMOLLI, 2008, p.170).

Dada a carga de apreensão do mundo (seja de maneira fantasiosa ou não) injetada no e pelo cinema, partimos em busca de analisar a relação praticamente intrínseca entre sua forma de dar a ver e sua existência política.

5. O SUBALTERNO QUE NOS SALTA AOS OLHOS

Em *Areia Loteada*, ilustrando a fala de uma moradora do Serviluz, a figura 3 reafirma a ideia de gentrificação como emblema representativo da narração em off que a acompanha no filme: “Não ‘é só os ricos’ [*sic*] que podem morar na praia não. O pobre também tem o direito!” Pela fresta de um buraco em um tapume de madeira, surge o rosto de uma criança. O olhar acuado, assustado e curioso. A palavra “Brasil” traçada em tinta branca sobre um fundo azul claro.

Figura 3 - Cena do filme *Areia Loteada*



Fonte: Audiovisual, 2015.

Como se experimenta o comum na obra audiovisual, como noções de comunidade podem ser formuladas como um problema estético e político no campo do cinema? Trata-se aqui de pensar essa questão que passa por uma discussão conceitual – e nessa dimensão, tem a perspectiva da operação de um campo teórico – numa imbricação com os problemas que as formas dos filmes constituem. É preciso pensar, nesse sentido, de que maneira o comum pode ser um problema cinematográfico e, então, um problema de como cortar e enquadrar, de como elaborar um plano, pensar a montagem, articular tempos e espaços, inventar dramaturgias dos corpos, e ainda de como também elaborar novos processos de criação, já distantes de lógicas esquemáticas e industriais de produção (ARAÚJO, 2016, no prelo).

O morador da região de remoção é cartografado na sua dor e sofrimento. O desenrolar do filme confronta discursos e promessas do poder público. Com entrevistas gravadas na porta da casa dos entrevistados ou em seu interior, o jogo de sombra e luz em que se deixa a iluminação entrar pela janela. É um extracampo de esperança. A escuridão que os recobre é o medo da perda.

Figura 4 – Sequência que apresenta a situação de uma das famílias entrevistadas em *Areia Loteada*



Fonte: Audiovisual, 2015.

As condições escassas de subsistência como provas concretas do descaso. Famílias grandes em pequenos cômodos; colchão descoberto, sem lençol para embalar o sono das crianças; o pão e o café sem mesa para recebê-los, restando apenas o chão.

O filme vai além de expor apenas a situação de miséria ali instaurada, mas a contextualiza em uma tentativa de situar o espectador, aproximando-se pouco a pouco daquela realidade por meio dos relatos. Cria “um personagem que é e não é estranho a nossas vidas” (RANCIÈRE, 2012, p.162).

Essa nova figuração do homem ordinário no cinema contrapõe-se à intensificação - por parte de diferentes gêneros televisivos e do discurso publicitário em particular - das estratégias de espetacularização da vida banal e cotidiana. Nosso principal objetivo é descrever e analisar as novas figurações que o homem ordinário adquiriu no filme documentário desde meados da década de 90 no Brasil. Ao longo desse período, a noção de povo, até então utilizada para recobrir diferentes formas de manifestação de alteridade (como é o caso do admirável Cineastas e imagens do povo de Jean-Claude Bernadet) parece revelar dificuldades em abrigar certos termos que se tornaram correntes a partir de então, tais como excluído, marginal, anônimo, pessoas comuns ou subalterno, utilizados para denominar esse outro diante do qual o cineasta arma seu dispositivo de sons e imagens. (GUIMARÃES, 2005).

Humanizar o sujeito filmado ao identificar e exhibir suas fragilidades. Um dos grandes protagonistas do cinema é o choro em cena. No cinema político de “Areia”, as lágrimas do senhor na cena figurada abaixo nos transpõe ao suor que escorreu do seu rosto para garantir aquele pedaço de terra como morada. Ali, ele já antecipa o sentimento de tristeza que irá se sobrepor quando perder o pouco que construiu com tanto esforço e o olhar que mira a incerteza de seu futuro. Mais uma vez, a subalternidade que vitimiza.

Figura 5 – Entrevistado chorando em *Areia Loteada*



Fonte: Audiovisual, 2015.

Na primeira metade do curta, as fotos em preto e branco dispostas a seguir se inserem no documentário por 30 segundos sob a narração *off* que relata a chegada da ocupação do Alto da Paz. Dali, parte para imagens de arquivo de visitas do prefeito, senador e deputado estadual. Reforça a ideia de abandono e descaso em tom denunciatório que emprega visualmente.

Figura 6 - Fotogramas em preto e branco

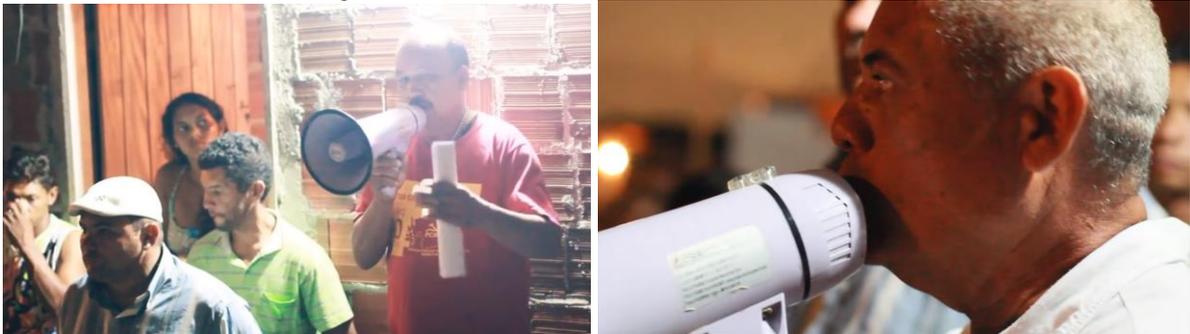


Fonte: Audiovisual, 2015.

A seguir, o megafone na mão é retrato metafórico da voz que a população do Serviluz intenciona. Ser ouvida e intervir na realidade daqueles que ali residem. O filme utiliza seu caráter

político para potencializar essa voz. O subalterno reage às importunações que sofre e passa de vítima do sistema a atuante feroz na luta pelos seus direitos.

Figura 7 - Moradores do Serviluz em reunião interna



Fonte: Audiovisual, 2015.

O confronto direto com a polícia nos indica tomar partido ideológico. O filme evoca a defesa dos despejados e as cenas nos condicionam a isso. Em meio ao confronto, a pausa da ação de remoção em andamento e a transformação dela em fotograma sem saturação e com o som das balas e dos gritos ainda em curso denota o perigo que transcorre plano a plano. Indo além, as fotografias retiradas do vídeo rememoram até a fotografias da ditadura de 64.

Figura 8 – Imagens da remoção



Fonte: Audiovisual, 2015.

Já perto do fim, imagens positivas de um povo sofrido que ainda leva a vida com um sorriso no rosto. Trechos de falas sobre as dificuldades de se manter por ali são ilustradas por crianças brincando na rua, surfando, imagens do mar. Chama a atenção a imagem que se segue, em que uma criança, sorrindo, encontra-se sentada em um sofá no meio da rua. Muito simbólica, a cena casa perfeitamente com a fala que a entrevistada pronuncia “Aqui é um lugar de origem e todos que moram aqui criaram uma raiz nesse pedaço. Todo mundo se recusa a sair daqui.”

Figura 9 - Garoto sorrindo sentado em sofá no meio do Serviluz



Fonte: Audiovisual, 2015

Ao longo do filme, nos são apresentadas diferentes histórias de vida de moradores e ocupantes dessa região praiana que sofre com as remoções. Atento para o fato que, estando com o olhar mais apurado, vibrou em minha direção. Os ditos subalternos, mediante termo com o qual os tratamos aqui, têm rosto, mas não tem identidade. Sem nome descrito ao espectador, formam uma grande massa que representa um só, talvez a voz da comunidade. Como um dos recursos cinematográficos de que dispõe, os flashes rápidos, com inúmeros rostos e retratos familiares apresentados, para compor a unidade do grupo.

Todos assolados pelo mesmo problema, com a mesma vontade de lutar e com condições socioeconômicas semelhantes. Esse processo identitário passa, também, por uma forma de figuração que não individualiza os sujeitos anônimos. A não singularidade das experiências, mas o seu universo compartilhado.

Em *Pode o Subalterno Falar?*, Spivak (2010) discute profundamente a representação do sujeito no âmbito do discurso ocidentalizado. Ao subalterno, cabem as questões da representação política e social que estão diretamente relacionadas à experiência da opressão e à invisibilidade diante dos interesses hegemônicos direcionados a determinados grupos sociais. Para o novo cenário de resistência, a teórica indiana deixa claro que é preciso uma aquisição de um caráter dialógico na fala, criação de espaço onde o subalterno possa ser ouvido no reconhecimento que torne real suas aspirações e que a sua história não seja negada.

Figura 10 – Cenas de *Areia Loteada*



Fonte: Audiovisual, 2015.

O filme tem alguns trechos bem definidos. Abre com imagens aéreas e em plano geral da cidade de Fortaleza, em especial o contraste entre os grandes arranha-céus, as casas mais populares e tapumes e o mar que circunda os dois. Tudo isso sob uma narração em off que nos oferece dados quantitativos, preços e outras informações, já tendendo a deixar claro que o filme ali assume uma posição política favorável justamente aos menos favorecidos pelo sistema público.

Logo após esse breve início, se dão as entrevistas, entrecortadas umas pelas outras, afinal, o que é dito ali anda de comum acordo com a linha de pensamento exposta na narração inicial, em que o processo de gentrificação e especulação imobiliária é notório. O gancho para a chegada das forças armadas na região em busca da desocupação daquelas terras é dada por uma

das entrevistadas, que convoca o entrevistador a sanar suas dúvidas e, diante do medo que sente, o questiona: “a gente corre esse risco deles chegarem derrubando aqui?”

Era o que a montagem precisava para conectar os fatos. O incômodo que relatei no início do tópico aparece à medida em que autoridades que falam em nome da prefeitura e estudiosos da área são colocados em evidência com rosto e com nome. O único que foge a essa lógica é Igor Moreira, um dos representantes do Movimento dos Conselhos Populares.

Figura 11 - Entrevistados em *Areia Loteada*



Fonte: Audiovisual, 2015.

Seria, então, uma ferramenta para elencar ainda mais o papel de subalternidade que ocupam na sociedade? Uma voz uníssona da luta por moradia? Suas histórias nos atravessam como se montássemos um personagem-cidade. Costurados, eles formam Fortaleza e suas feridas; a resistência e a remoção. Estão ali para contar a história que se desenha no bairro e não a própria.

Ainda sobre “Areia”, notamos, em alguns trechos, cenas que realçam gestos, seja o de chorar ou que remetam ao desespero, agonia e aflição.

Como uma “imagem cristal” deleuziana, o gesto das mãos que atravessa a história do cinema militante é a sedimentação de experiências de luta acumuladas. A estética de urgência desse cinema produz uma imagem temporalmente densa, que retém o presente que passa, na esperança de poder projetá-lo no futuro como uma prova dos crimes do passado, uma evidência da história [HARTOG, 2005]. O gesto das mãos, última imagem do último filme dos Medvedkine, é o que resta do passado operário, sua imagem simbólica, como o engrama que percorre o atlas Mnemosyne de Aby Warburg [MICHAUD, 1998: 75, 117 e 138]. O gesto é o sopro de vida que faz pulsar as formas.

Num ensaio sobre o método de Warburg, Agamben vai dizer que nas imagens se cristalizam “uma carga energética e uma experiência emotiva, que sobrevivem como uma herança transmitida pela memória social” [AGAMBEN, 1998b]. Os filmes dos Medvedkine têm alguma coisa a dizer sobre essa experiência emotiva acumulada que se manifesta, às vezes, em forma de um leve tremor das mãos ou da voz. (LEANDRO, 2010, p. 115-116)

Figura 12 - Moradora fazendo uso do celular durante a remoção



Fonte: Audiovisual, 2015.

A figura 13 nos invoca a entender o acontecimento anterior, em que a força armada adentra a comunidade e anuncia a remoção. Em tom de desespero, a moça da cena corre entre os corredores estreitos do Serviluz e faz uma ligação para partilhar com alguém próximo a ela o acontecido, a fim, talvez, de buscar uma solução ou, minimamente, um alento. Esconder-se virou sinônimo de se proteger.

Já o videoclipe dos Selvagens propõe um tom mais leve para a discussão. Embalado por um reggae dançante, a letra política encontra espaço para existir em consonância com imagens alegres e vibrantes dos moradores e do seu dia a dia na comunidade. As atividades de lazer e até mesmo os meios de subsistência são pautados à luz de toda a positividade e reconhecimento de si perante o resto da cidade.

Assim como em *Areia Loteada*, cortes rápidos e muitos rostos na tela. Como quem vê na história política do bairro a realidade da história de muitos. Todos dançando e cantando um trecho do refrão em diversos espaços da região.

Figura 13 – Cenas de *Guetos Urbanos*

Fonte: Selvagens, 2017.

Referindo-se aos filmes *Europa* (2011), *Mauro em Caiena* (2012), *Lagoa Remix* (2013) e *Lição de Esqui* (2013), Érico Araújo afirma em seu *Figuras do Comum no Cinema Brasileiro Recente* que:

Nessas travessias, há um desejo marcante de elaborar figuras plásticas e sonoras que fabriquem uma experiência de cidade e que possam constituir um modo de viver no mundo. Existe uma rítmica, uma pesquisa que deseja fazer do filme uma festa, um espaço em que os corpos se liberam, em que os gestos desconcertam, em que a montagem estabelece curvas, batimentos e pulsações (ARAÚJO, 2016, no prelo).

A citação posicionada acima revela uma similaridade de pensamento com o videoclipe discutido nessa dissertação. A semelhança circunda a relação personagem-cidade e a sua colocação como figura subalterna. As figuras do comum se vêem ali, retratadas pelos realizadores, ressoando

umas nas outras e também explorando veredas singulares. São as imagens e os sons reconfigurando os territórios sensíveis e inventariando formas de vida.

Travo o comparativo entre um documentário e um videoclipe porque a ficção de “Guetos” parte da ordem do real, assim como o documentário propõe transpor o real, mas acaba por apenas representá-lo na sua tentativa mais pura de fazê-lo. A arte da música, que une imagem e som, trabalha a serviço desse desencadeamento político.

Há uma potência do trabalho ficcional na elaboração das cenas e na pesquisa de dramaturgias. Essa capacidade da ficção diz respeito ao trabalho de forjar situações em que o aparelho cinematográfico dispara um encontro, na dupla dinâmica do realizador que recorta e indica movimentos e dos atores que modulam no corpo as orientações, elaboram gestos e exprimem outras derivações do que estava, em alguma medida, combinado. E os corpos não estão presos a marcações, mas estão forjando também um jogo de relações. (ARAÚJO, no prelo)

Há ainda que destacar as mudanças pelas quais os videoclipes passaram para chegar ao que conhecemos hoje.

O videoclipe passou, nos últimos 30 anos, por mudanças na suas formas de criação e consumo – de peças publicitárias à elementos chave na constituição de discursos midiáticos que gravitam a figura do artista e sua obra. Originado em um fluxo de experimentações entre videoarte, publicidade televisiva e cinema, o videoclipe se mostra como uma obra sinestésica e produz questionamentos sobre a natureza de suas narrativas, a relação imagem-som e a constituição da imagem do artista – tensionando performance, presença, ausência e a constituição de um corpo audiovisual (MONTEIRO; FILHO, 2015).

Para demarcar melhor a territorialidade de cada obra, a representação de subalterno que o “Areia” traz é aquela que Spivak nos ensinou como o “falar por”, no qual o filme possui o sentido político de representar um grupo por meio dos que estão ali retratados. Quem o produz assume o conhecimento sobre a realidade do representado. Juntos estão quem conta a história e quem ajuda a contar. Já em *Guetos Urbanos*, notamos facilmente o sentido de “re-presentação” ligado à arte e à encenação até mesmo pelo imbricamento da proposta, formato e gênero. Ambos os subalternos não são excludentes, mas parecem coexistir na prática e dinâmica do bairro.

Nos próximos tópicos, aprofundaremos algumas questões tomando cada produção individualmente, tratando seus escopos sob a luz de tudo que discutimos até então. São obras que, a todo momento, se fazem pensar.

6. NA GINGA SE VIRA, NO PEITO ANSEIA UM NOVO AMANHECER

O videoclipe *Guetos Urbanos*, como já é sabido, encontra-se no canal da banda na plataforma do Youtube. Com 59.064 inscritos, o clipe consta com 109.752 visualizações, 6.200 *likes* e 41 *dislikes*. Esses são dados referentes ao dia 05 de maio de 2019, como já foi exposto na página 67. No comparativo com a última vez que observei os mesmos dados, podemos notar exponencial crescimento. Há aproximadamente 11 meses, mais precisamente no dia 30 de junho de 2018, o número de visualizações era de 86.292, com 5.300 pessoas que aprovaram o vídeo e outras 37 que marcaram insatisfação com seu “dislike”. Entre os atuais 308 comentários, temos:

Figura 14 – Comentários retirados do *youtube* no vídeo *Guetos Urbanos*



Anderson Sousa 1 ano atrás (editado)

AMO MINHA FORTALEZA, eles não representaram um lugar não, nós, do Bom Jardim e adjacências também sentimos representados, viva o Gueto

👍 26 🗨️ RESPONDER



Mateus Verdú 1 ano atrás

Adorei a iniciativa, juntando arte e cultura para problematizar a sociedade. Boa, Selvagens!!!

👍 4 🗨️ RESPONDER



Iago Barreto 1 ano atrás

Trabalho incrível, não me canso de assistir! Parabéns a todos os envolvidos nesse projeto audiovisual fantástico. A crítica da música é inerente a tudo que vivemos e a intervenção social na região do Serviluz foi simplesmente fantástica. A naturalidade na qual os moradores interagiram com vocês e com a música é simplesmente linda! A música é uma maneira de mostrar que apesar das adversidades e tristezas da vida, ainda existe esperança! E ela está no simples acordar todos os dias! Parabéns, garotos selvagens! Vocês vão muito mais longe do que já estão!

Mostrar menos

👍 7 🗨️ RESPONDER



Guilherme Santos Lima 1 ano atrás

Esse clipe tá lindo demais! Esses rostos invisibilizados expostos num vídeo com essa letra foi foda!

👍 🗨️ RESPONDER



Felipe Moreira 1 ano atrás

Que ótima intervenção de vocês nessa comunidade, galera! Perfeito para quebrar muitos estereótipos e mostrar que Fortaleza é linda em todos os cantos, que Fortaleza não é só a tal “área nobre”.

👍 🗨️ RESPONDER



feracdl 1 ano atrás

Muito legal! Eu surfava nesse lugar, na paria “Titanzinho”, no bairro do Farol, em Fortaleza. Ótimas memórias. Parabéns!

👍 🗨️ RESPONDER

-  **Agenor Miranda Neto** 1 ano atrás
cara que genial a ideia de abraçar a comunidade , selvagens tem muita consciência social..e sem falar que guetos urbanos é uma baita musica
- 👍 🗨️ RESPONDER
-  **Gabriella Braga** 1 ano atrás
Clipe simplesmente verdadeiro e lindo! Chorei de orgulho por representarem tão bem o nosso povo cearense. Me fez ter esperança, de que um dia esse bairro tão lindo e tantos outros de Fortaleza tenha mais a atenção do Sr. prefeito. Enfim amei demais!
- 👍 🗨️ RESPONDER
-  **Bruno Martinez** 1 ano atrás
Incrível! me emocionei muito! parabéns, caras!
Por isso considero vocês uma das grandes bandas da atualidade. Não são todos os artistas quem tem a sensibilidade de olhar pra parte que pra muitos é esquecida e fazer um projeto tão bonito como esse! Parabéns pela ideia e realização, vocês são incríveis!
- 👍 🗨️ RESPONDER
-  **Thais Stevin** 9 meses atrás
Isso é tão legal, ver tantos rostos conhecidos, pessoas queridas! Saudades dos meus amigos do Titanzinho! O vídeo ficou lindo! Parabens e obrigda pela mensagem e imagens lindas!
- 👍 🗨️ RESPONDER
-  **Francisco San Diego** 1 ano atrás
Que representatividade!!! Que música!!! Grande trabalho, eu me vi pulando da beliche para mais um dia de aula. ADOREI.
- 👍 🗨️ RESPONDER

Fonte: Selvagens, 2017.

Em meio a muitos comentários positivos sobre a composição do clipe e o retrato do local, um me chamou maior atenção ao comparar o Titanzinho, pelo que foi apresentado nas imagens, com o bairro de Brasília Teimosa, em Recife.

Figura 15 - Comentário do *youtube* comparando a Comunidade do Serviluz, de Fortaleza, com o bairro Brasília Teimosa, de Recife

-  **Danilo Araújo** 5 meses atrás
Essa comunidade lembra muito a Brasília Teimosa, na praia do Pina, aqui no Recife. Seria massa se tivesse um projeto desse tipo por lá
- 👍 🗨️ RESPONDER

Fonte: Selvagens, 2017.

A quem assistiu o filme *Aquarius* (2016), é possível imediato comparativo com uma cena em que Clara, a personagem de Sônia Braga, passeia pela praia com o sobrinho e a namorada e relata a divisão entre a área pobre e a rica da zona sul, delimitada por uma corrente de esgoto. Na

ocasião, são utilizados planos abertos que evidenciam a diferenciação dos espaços. Interessante perceber que o bairro foi locação de filmes como *Aquarius*, *Deus É Brasileiro* (2003), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *Olhos Azuis* (2010), entre outros.

Figura 16: Cena do filme “Aquarius” em que os prédios do bairro Pina aparecem ao fundo no registro do bairro Brasília Formosa



Fonte: Diário de Pernambuco, 2016²².

O paralelo entre os bairros feito no comentário foi muito bem colocado, pois a região está diretamente vinculada às questões de remoção e gentrificação. O histórico é de resistência e seus moradores possuem forte identidade simbólica. Uma grande avenida foi construída na área e fez com que muitos fossem realojados. A situação no Serviluz não é diferente. A região é muito visada por ser à beira mar e próxima a áreas supervalorizadas como Mucuripe, por exemplo. A presença do Terminal Marítimo de Passageiros também é fator que põe em risco os moradores do bairro.

Perceber essas similitudes entre bairros de diferentes cidades e como eles chamam a atenção do cinema como fontes narrativas na apresentação dessas questões sociais, seja em ficção ou documentário, prova como quem consome também se afeta pela proximidade do que é posto ali. De certo modo, quem assiste acaba se condicionando a gostar à medida que concorda com seu conteúdo e o entende em realidade, deixando, por vezes, a parte técnica em segundo plano.

²² Disponível em: <www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/09/22/internas_viver,666205/brasilia-teimosa-e-um-dos-lugares-do-recife-mais-retratados-no-cinema.shtml>. Acesso em 29 de junho de 2018.

Sobre o formato de videoclipe que até então pouco se debateu, o cineasta Duda Leite, diretor de *Serial Clubber Killer* (1994) e do documentário *Tikimentary - Em Busca do Paraíso Perdido* (2010), declara que:

É importante lembrar que essa narrativa não linear, normalmente identificada com a linguagem dos videoclipes, surgiu na verdade do cinema experimental, ou seja, o cinema e o videoclipe estiveram interligados desde seus primórdios. Enquanto características estéticas, uma das principais influências dos videoclipes no cinema tem a ver com a edição com cortes rápidos, que foi algo que veio dos clipes para o cinema, com resultados variados. Hoje em dia é muito comum vermos filmes que parecem videoclipes e videoclipes que parecem filmes. (LEITE *apud* GUEDES, 2013).

Tratando, então, da estética colocada no clipe de *Guetos Urbanos*, nota-se um vídeo totalmente diurno, em que as cores são fortes e saturadas, revelando a atmosfera alegre do registro. Uma presença muito forte do sol passeia pelo clipe, colaborando ainda mais para a beleza da direção de fotografia.

Apesar da letra mais politizada em que se evidencia a desigualdade social, as imagens dão o tom de resistência da comunidade que, em meio às adversidades, acorda cedo para pescar e conquistar o sustento da casa, as crianças se rendem ao surf, alternando com cenas em que a banda se posiciona no meio de uma rua do Serviluz.

Voltando ao comparativo com o bairro de Brasília Teimosa, em Recife, associa o videoclipe ao belíssimo ensaio *Brasília Teimosa* da fotógrafa Bárbara Wagner. A série é composta por 22 fotografias, fruto de dois anos de visitas ao bairro – sempre aos domingos – contrapondo a natureza estigmatizada constantemente reforçada pela mídia em que o gosto, consumo e comportamento dos moradores do bairro são colocados à prova.

Figura 17 - “Brasília Teimosa” da Fotógrafa Bárbara Wagner²³



Fonte: Bárbara Wagner.

Cito esse trabalho porque Bárbara (2015) declarou que, durante o processo, o que mais a atraiu foi “perceber uma sabedoria particular por trás de toda aquela energia e vulgaridade, que tem tudo, menos pena de si própria”. Subverter o lugar de protagonismo em uma esfera social outra. Tratar o problema pelo viés da reinvenção.

É por aí que imagino caminhar o videoclipe aqui mencionado, visto que a proposta segue dentro da postura que os moradores assumem perante o bairro em que moram, as relações interpessoais e as oportunidades que se apresentam a eles para uma vida digna, mesmo que sem apoio municipal.

Figura 18 - Banda Selvagens à Procura de Lei tocando no meio de uma estreita rua do bairro Serviluz



Fonte: Selvagens, 2017.

²³ Disponível em: <<http://www.barbarawagner.com.br/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>>. Acesso em 29 de junho de 2018.

A naturalidade com a qual o clipe se propõe a ser gravado é evidente ao exibir cenas em que um cachorro passeia entre a banda, crianças assistem ao fundo, pessoas observam das janelas de suas casas e garotos jogam bola por perto. O clima de espontaneidade também auxilia na mensagem visual de otimismo.

Trabalho, estudo, lazer e descanso ficam nesse limite geográfico em que ali se tem tudo que precisa. As janelas abertas, cadeiras na calçada, pequeno aglomerado de pessoas conversando na porta de casa, tudo colabora para a impressão de calma e tranquilidade. A letra, que tanto repete “o mundo inteiro vem pedindo calma”, encontra lugar para existir ali mesmo.

O vídeo segue com cortes rápidos e acompanha o percurso do senhor que se veste, providencia o equipamento de pesca e caminha até seu lugar de trabalho: o mar.

Figura 19 - Primeira cena do videoclipe, em que um morador acorda para trabalhar.



Fonte: Selvagens, 2017.

Figura 20 - Sequência do trajeto do pescador em direção ao mar





Fonte: Selvagens, 2017.

A sequência do pescador nos denota uma rotina em que ele acorda, se arruma, come uma tapioca, toma um café na rua e segue para pescar ali nas redondezas. Tão perto que vai a pé. O vídeo, pouco a pouco, nos apresenta todas as práticas comuns da região, sendo as principais a pesca e o surf.

Em montagem paralela, nos apresenta uma criança acordando e saindo para estudar e o dono de uma lojinha de pranchas atendendo uma outra criança que vai surfar.

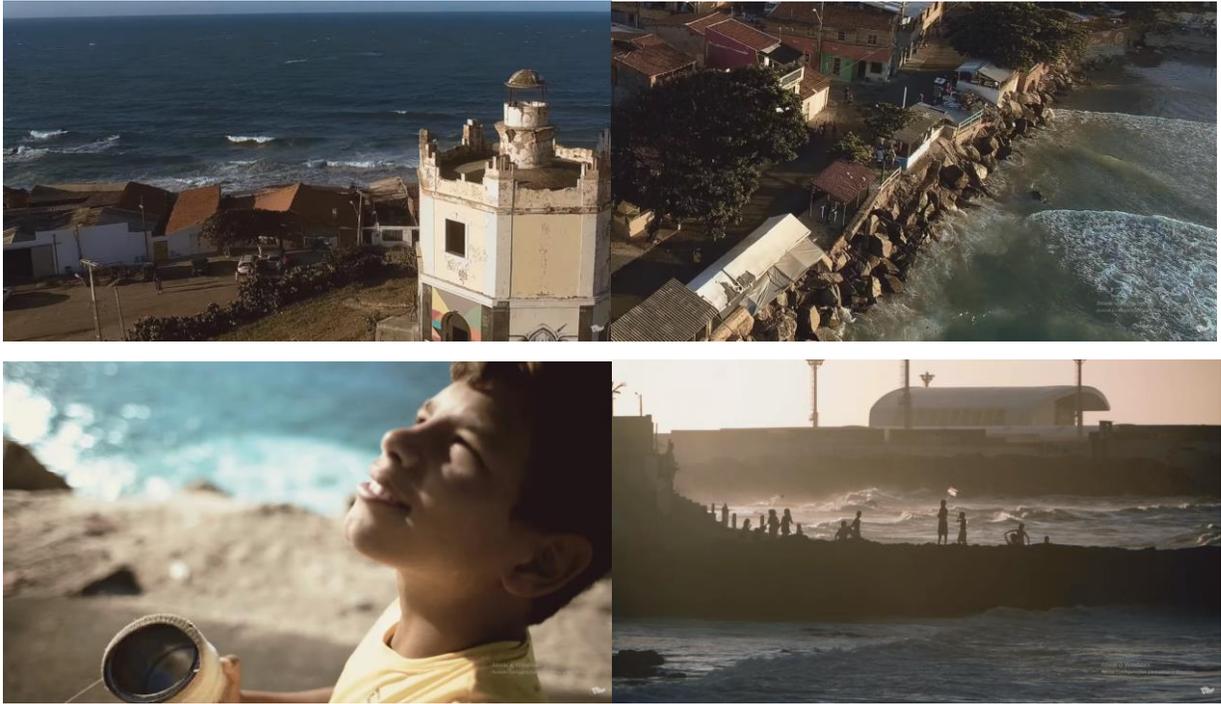
Figura 21 - Montagem paralela que nos apresenta uma criança acordando e saindo para estudar e o dono de uma lojinha de pranchas atendendo uma outra criança que vai surfar



Fonte: Selvagens, 2017.

De modo geral, a banda dividiu bem o protagonismo entre o show de planos utilizados ao longo do clipe, que já começa em contra plongée com o senhor dormindo na rede e acordando para pescar. Plano esse muito usado no cinema para engrandecer o personagem e reforçar a ideia de liderança, afinal, ali, em sua casa, é a autoridade máxima e o seu trabalho também tem importância máxima.

O vídeo abusou de imagens aéreas, alternando entre primeiros planos e planos gerais nos mais diversos ângulos. A afetividade com a qual todos parecem desempenhar suas funções ali na comunidade aparece em tons quentes e alegres, sempre com a ajuda do sol.

Figura 22 – Cenas de *Guetos Urbanos*

Fonte: Selvagens, 2017.

As imagens aéreas reforçam a ideia de grandiosidade do bairro, como faixa de areia importante dessa cidade que tanto é conhecida pelo mar. Argumenta a favor da existência de quem mora, reside e ocupa aquele espaço e não de quem é externo e alheio àquela realidade.

O contra-plongée mais uma vez é utilizado na figura 24. Com a câmera abaixo do nível dos olhos e voltada para cima, assume tentativa de colocá-los em uma posição confortável, de engrandecimento do objeto na tela, gerando uma sensação de grandiosidade e superioridade.

Figura 23 - Contra-plongée do baterista junto às crianças próximos ao Farol



Fonte: Selvagens, 2017.

A figura 25 nos dá um plano fechado (close-up) do guitarrista e vocalista Gabriel Aragão tocando sua guitarra em um dos momentos que mostra a banda se apresentando em uma rua do Serviluz. O destaque dado ao instrumento musical é válido para lembrar que trata-se, ali, de um videoclipe.

Figura 24 - Plano fechado de um membro da banda tocando sua guitarra



Fonte: Selvagens, 2017.

O ângulo plongée somado a uma plano geral nos dá a dimensão da interação entre a banda, agora completa, com inúmeras crianças do IPOM à beira-mar. O clima de festividade é tema principal da cena e recorre ao Serviluz como um ambiente de acolhimento e extrema beleza.

Figura 25 - Cena da interação entre a banda com inúmeras crianças do IPOM à beira-mar



Fonte: Selvagens, 2017.

O primeiro plano é, a todo momento, colocado aqui em uma interpelação com planos gerais da banda. A ideia é apresentar, um a um, seus integrantes. Torna ainda mais explícito os participantes externos ao bairro (a banda), os diferenciando de seus moradores.

Figura 26 – Integrantes de Selvagens à Procura da Lei



Fonte: Selvagens, 2017

A presença física das paredes de concreto, do que também consideramos por casa, não foi muito explorada ao longo do videoclipe. Aparece internamente em alguns poucos momentos, em que os personagens acordam e seguem para cumprir as obrigações do dia a dia. A casa é local de pausa, repouso e descanso.

O mar assume um protagonismo muito maior na ideia de lar, porque é de onde tiram seu sustento e lazer; e onde acontecem os encontros. Esse espaço marítimo partilhado do Titanzinho evoca a sensação de pertencimento. Aquelas águas banham os moradores e os tornam um só, uma comunidade como são de fato. A topografia da alma dita em Bachelard encontra morada nessa relação do mar com os moradores. A proximidade a ele também nos leva a pensar os processos de gentrificação e remoções, em que a região é visada financeiramente por deter um espaço hiper valorizado em função desse mesmo mar.

Figura 27 - Plano geral do mar do Titanzinho com banhistas e surfistas



Fonte: Selvagens, 2017.

Para fazer pensar esse imbricamento de que tanto falamos entre estética e política, o posicionamento de Rancière é bem claro em relação ao que se entende por modernidade estética no mundo das artes. A emancipação e quebra de amarras, tanto de quem produz quanto de quem consome. Sua crítica é tecida em função de uma distorção que por vezes é postulada ao considerar o processo totalmente autônomo, em que a linguagem se fecha nela mesma. Para o francês, é algo que vai além. É justamente não se deixar prender nem mesmo pela técnica e meios produtivos, mas abrir margem para conceitos em que não se dissociam estética e política.

Atuar artisticamente já é uma manifestação política por si só. Para Rancière (2012), é equivocado “pensar no modernismo e nas vanguardas como momentos em que arte tentou se separar da vida”. Vinculando esse momento estético à linguagem cinematográfica, relata em entrevista concedida ao Jornal O GLOBO que:

Uma experiência definitiva na minha formação, nos anos 60, foi o movimento da “cinefilia” na França. Foi um momento de grande revisão das hierarquias artísticas. O debate sobre o cinema estava em plena efervescência, alguns viam nele uma vocação para ser a arte moderna por excelência, outros apenas um passatempo para as massas, comparável ao circo ou a uma quermesse. A “cinefilia” francesa dos anos 50 e 60 foi uma espécie de intervenção nesse debate, afirmando, por um lado, que um grande filme não era apenas aquele composto por imagens requintadas e ambições metafísicas, e, por outro lado, que também havia grande arte nos filmes populares. Grande não era só um filme de

Antonioni, também podia ser uma comédia de Vincente Minnelli ou um western de Anthony Mann. Historicamente, o cinema se aproveitou dessa ambiguidade para se tornar uma arte que é difícil classificar no espectro estético, e mesmo no seu interior é difícil classificar os filmes numa cadeia de valor. Basta pensar em alguém como Chaplin, que foi ao mesmo tempo um clown popular e o grande ícone da modernidade, mais até do que Mondrian, Kandinsky ou Schoenberg. (RANCIÈRE, 2012).

Desses tempos modernos (não os de Chaplin), é que o cinema se expande e legitima novas formas e devires. O videoclipe aqui posto também conta uma história, narra, têm personagens. Sua inserção social é evidente apesar de não considerá-lo o exemplo mais comum de ativismo político. Pensando mais uma vez com Rancière:

O modelo da arte que assume um compromisso político teve em Brecht uma referência. Brecht almejava desestabilizar a percepção do espectador para que, no espaço da obra, ele visse como absurdo aquilo que considerava normal, produzindo assim alguma transformação em seu espírito, que poderia ser canalizada em energia para ações transformadoras. Esse raciocínio é muito problemático, claro. “Desestabilizar a percepção” era um princípio surrealista que Brecht tentou transmutar em pedagogia política. Isso nunca produziu efeitos políticos verificáveis, só produziu uma certa concepção do que uma “arte política” deveria ser. Mas há outro modelo de compromisso político, que está um pouco esgotado mas precisa ser renovado, que concebe o trabalho político do artista como a investigação de determinado aspecto da realidade que está enquadrado, estereotipado ou formatado pelo senso comum, na tentativa de devolvê-lo à realidade sensível. Esse modelo é importante para pensarmos na arte não como uma pedagogia ou explicação do mundo, e sim como uma reconfiguração do mundo sensível. Vejo isso no trabalho do cineasta português Pedro Costa, por exemplo. Em seus filmes com comunidades de imigrantes em Portugal (como “Juventude em marcha” e “O quarto de Vanda”), ele não está interessado apenas em descrever a miséria ou denunciar a exploração, mas sim em tornar sensível esse universo, em restituir a força da experiência e da palavra aos excluídos (RANCIÈRE, 2012).

Tendo em vista essa percepção, nota-se uma proposta aberta do clipe em tornar sensível o universo do Serviluz. Não apenas retratá-lo do alto de seus problemas, mas insurgir referências positivas ao bairro sem parecer correlacionar a uma possível eficiência de administração pública.

Ainda sobre a relação que Rancière trava entre política e estética, o filósofo entende política como atividade que “dá a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e que permite escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído” (1995, p.53).

A poética da mensagem vem à medida que se formam “novas linguagens que permitem a redescritção da experiência comum, por meio de novas metáforas que, mais tarde, podem fazer parte do domínio das ferramentas linguísticas comuns e da racionalidade consensual” (RANCIÈRE, 1995, p.91).

Pode parecer presunçoso colocar o videoclipe nesse patamar, mas, muitas vezes, uma produção cinematográfica é concebida sem os objetivos que lhe são conferidos posteriormente.

Interesses comerciais permeiam a realidade da banda, como: tocar na rádio, aumentar o número de visualizações no Youtube e downloads no Spotify, vender CDs, fazer shows etc. Isso é óbvio! Agora, o exercício de atrelar a identidade do álbum, do grupo musical e da letra ao bairro do Serviluz e, em especial, ao morador do Serviluz como foco dessa narrativa, para que juntos possam produzir um discurso uníssono, é que vem sendo o foco até aqui.

7. CADA VEZ MAIS GENTE, CADA VEZ MAIS RARO, CADA VEZ MAIS CARO

Esta é Fortaleza! A parte mais conhecida dela pelo menos. O litoral, a orla, a praia. Tem muito mais gente pra lá, sertão a dentro. Não dá pra 3 milhões de pessoas morarem de frente pro mar, mesmo que elas se espremam ou se amontoem o quanto podem. Bem que tentamos! Fortaleza é a cidade mais densamente povoada do país. Aqui no Bom Jardim, por exemplo, tem gente que mora na beira da água doce, na beira de córregos e rios. O aluguel tá pela hora da morte e quem não consegue pagar vai pra rua e ocupa o que não tinha uso. Fortaleza tem um déficit habitacional de 120 mil unidades e é o quarto maior do Brasil. Uma coincidência: o metro quadrado na Beira-Mar também é o quarto mais caro do país. Desde os anos 40 do século passado, quando descobriram que morar na praia era uma dádiva, tem ficado mais custoso morar por aqui. Um apartamento destes, dos menores, não vale menos de 1 milhão. A oferta é limitada! No entanto, Fortaleza tem 25 km de praia e há muito o que se conquistar. Cada vez mais gente, cada vez mais raro, cada vez mais caro. E assim sucessivamente. Este documentário é sobre esse movimento incessante. Sobre a resistência de três comunidades, que nem são ricas, nem turistas, mas moram de frente pro mar... e gostam dessa ideia. (PEDRO ROCHA, ex-integrante do Coletivo Nigéria, 2015).

É assim, com essa fala provocativa, que começa o documentário *Areia Loteada*, produção do Coletivo Nigéria. Para relembrar, o filme, de 2015, pertence também ao Núcleo Fortaleza do Observatório das Metrôpoles, sendo um dos resultados do projeto “Estratégias e instrumentos de planejamento e regulação urbanística voltados a implementação do direito à moradia e à cidade no Brasil – avanços e bloqueios”, que conta com financiamento da Fundação Ford e carrega como objetivo conduzir uma pesquisa *advocacy* para monitorar e influenciar a implementação de políticas, projetos e programas estabelecidos pelas municipalidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Fortaleza.

Na região metropolitana de Fortaleza, o projeto é coordenado pelo professor Renato Pequeno (UFC) e tem como foco a violação do direito à cidade e direito à moradia. Pequeno ainda, surge na coordenação do Laboratório de Estudos em Habitação (LEHAB), do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará.

A luta pela moradia e direito à cidade fica evidente em seus 26 minutos de duração. Fruto de um edital da TV Câmara de Brasília, o curta-metragem teve que ser realizado sob uma lógica própria, a serviço da identidade visual solicitada e em formato pensado especialmente para a televisão. Segundo Yargo Gurjão, membro do Nigéria, logo que Eduardo Cunha assumiu a presidência da Câmara, em fevereiro de 2015, tratou de retirar todos os documentários de cunho social da grade da TV Câmara. Hoje, o curta pode ser acessado apenas pela plataforma do YouTube

No filme, são ouvidas pessoas da comunidade do Serviluz e membros do poder público. As imagens, além de retratar as condições de vida daqueles que reclamam por seu direito à moradia, também retratam o processo de remoção da comunidade do Alto da Paz com imagens fortes da ação do Batalhão Policial, em que tiros de bala de borracha eram disparados diante do desespero daqueles moradores, que corriam para tentar salvar os poucos móveis de que tinham posse. Havia colchões por todo lado numa singela tentativa de garantir o sono.

Em alguns momentos, o vídeo é congelado em imagem estática e retirado de saturação ao se encontrar com o preto e branco. O tom de denúncia fica cada vez mais evidente, e o posicionamento ideológico caminha para isso.

No tópico “Almas heroicas buscam corpos eróticos”, do texto “Homens ordinários, a ficção documentária”, Comolli (2007) aponta:

Como passar do indivíduo à massa? Questão política. Como passar da coletividade ao sujeito? Questão cinematográfica. Os dois movimentos – para o único, para o múltiplo – se cruzam e descruzam, oscilação sem fim. (p.129)

Nesse jogo de cena em que habitam individualismos e coletivismos, a câmera age de acordo com a narrativa. A *raccord* é elemento primordial para a concretude da dicotomia. A história das famílias retratada se mistura com a história do bairro. As imagens de praia, de céu, de sol são montadas com imagens produzidas sob os fios de luz que entram pelas frestas das casas e barracos protegidos por PVC e outros frágeis materiais.

Para tomarmos de exemplo, perto dos 12 minutos de filme, a entrevista passa a ser dada por uma mulher enquanto produz chocolate nas dependências da própria casa²⁴.

²⁴ *Areia Loteada*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X2EGPbKAOkQ>>. Acesso em 28 de abril de 2018.

Figura 28 - Plano detalhe da produção de chocolate de uma moradora



Fonte: Audiovisual, 2015.

Ela afirma não saber qual será sua situação em três dias e anuncia seu medo. Declara que tem um contato que mora ali perto e pensa em já arrumar as coisas e se mudar, por receio “deles” chegarem derrubando. É interessante quando, logo após esse relato, ela faz uma pergunta como em um ato de colocar a produção em cena e se dirige para quem filma ou entrevista (não dá para saber ao certo): “A gente corre esse risco deles chegarem derrubando?”

O *raccord* é feito e o que se vê é a ausência: uma tela preta ao som do que parecem ser tiros, buzinas, carros e muito barulho. A tela preta se segue por 10 segundos e, na sequência, temos acesso às imagens da ação policial relatada anteriormente neste texto.

A mise-en-scène retrata essas histórias de vida que reinventam a realidade daquele cotidiano, compondo os elementos da vida coletiva por meio de personagens que transpõem essas questões pelas próprias vivências. A deixa colocada pela pergunta da moradora trouxe a possibilidade de exploração de uma nova realidade dentro daquela mesma: uma realidade compartilhada.

Aproximando-se da crítica do filme *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes, Rodrigo Pinto discorre em seu texto algo que podemos perfeitamente aplicar à situação apresentada pelo *Areia Loteada*:

O movimento vai em direção ao múltiplo, explorando como a tragicidade da vida social interrompe as experiências dos indivíduos e outorga imperativos de ação. Tal como enunciado por Jean-Louis Comolli: a “questão política” envergando a “questão

cinematográfica”, como se as condições críticas do presente exigissem que a narrativa assumisse esta disposição desigual das forças, não sem antes ter explorado as latências do singular que o gesto cinematográfico mobiliza, evitando um olhar condescendente e o consequente anestesiamiento da política que marcou anteriormente um conjunto de filmes brasileiros realizados principalmente entre 2008 e 2013 e envolvidos nas circunstâncias do “*cinema do afeto*” (PINTO, 2017).

Para além disso, mergulha-se aqui no postulado de Rancière:

A experiência dos pobres não é apenas a das deslocções e das trocas, dos empréstimos, dos roubos e das restituições. É também a da fratura que interrompe a justiça das trocas e a circulação das experiências (2009, p. 61).

É ficcionalizar a realidade para então torná-la real nesse impasse entre o vivido e o imaginado. As temáticas de cunho social, especificamente nesse caso, em que tratamos do direito à moradia na comunidade do Serviluz em Fortaleza, trazem o cinema como esse conector social. É a vida acontecendo que sugere o objeto estético. Uma narrativa esboçada para chamar atenção de quem não compartilha aquele universo. A câmara posta dentro do cotidiano e, como dissemos no começo, dando a ver ao irromper essa fronteira do tempo e do espaço.

Morin (2014) também alerta para esse embate clássico ao afirmar que o cinema reflete a realidade e se comunica com o sonho. Dentro desse paradoxo, encontramos o sentido latente desse cinema:

Se sua irrealidade é ilusão, é evidente que essa ilusão é ainda assim a sua realidade. Mas ao mesmo tempo sabemos que o objetivo é desnudado diante da subjetividade, e que nenhuma fantasia chega a perturbar o olhar que ele fixa ao rés do real (p. 25).

O cinema de militância nada mais é que esse eterno jogo ideológico, em que a câmara se faz de megafone e as imagens produzidas e montadas têm o papel de dizer algo, de se colocar. Para isso, claro, as técnicas cinematográficas são ferramentas para direcionar o olhar do espectador ao que se pretende apresentar. O poder que o cinema possibilita ao dar certa liberdade a quem comumente não a tem.

Em “Que lugar para a militância no cinema contemporâneo? Interpelação, visibilidade e conhecimento”, temos a seguinte passagem que diz:

No presente do assalto: René Vautier nomeou “cinema de intervenção social” um tal trabalho de imediaticidade 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 contra informação e agitar as energias. A longo termo, trata-se de filmar para conservar os fatos à luz da história, constituir documentos, legar

um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras (BRENEZ *apud* CESAR, 2017, p. 107).

Já as noções de verdade e não verdade, visível e invisível, representação e não-representação são muito bem expostas pelo crítico e teórico de cinema Ismael Xavier. Logo no início do primeiro capítulo do livro “O olhar e a cena”, Xavier (2003) alerta para essas duas concepções de cinema. Estamos sempre passeando entre o cinema de revelação e o cinema de estratégia. Penso eu que eles podem funcionar juntos e não com a pretensão de se realizarem em si mesmos.

O poder revelatório como correspondente da verdade é colocado em oposição a essa verdade estratégica. Para o cineasta, a recapitulação histórica diante do binômio revelação-engano é importante ao entender a fase de surgimento de cada um deles. O surgimento do documentário no século XX e os anos 1970/80 como o início provocador de um possível desencantamento com a imagem no que diz respeito a sua concepção de real.

A produção de um filme deve ser pensada e apreendida para além do processo tecnicista de coleta de imagens, áudio, decupagem, edição, montagem etc. Por trás das câmeras sempre há um olhar apurado; por trás das ilhas de edição sempre há um ser pensante; por trás do entrevistado sempre há o entrevistador. Acho, inclusive, inocente pensar em uma produção livre de subjetividades.

O que se passa em *Areia Loteada* se faz novidade para todos aqueles que não estão habituados àquela rotina e condições de vida. E o interesse que a história provoca não quer dizer que o espectador deseja fazer parte daquilo, mas, muitas vezes, a distância segura da tela de cinema parece conveniente. Como bem diz Comolli (2008, p. 56), “o filme já está em curso, antes de nós, que ‘entramos’ nele.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como prometido no capítulo 1, chegamos ao final deste passeio pelo Serviluz. Ainda há muito a percorrer, mas nossa jornada se encerra aqui.

Ao longo dessas páginas que nos antecedem, pudemos perceber a cidade que invade o cinema e o recria, tomando-o de ânimo através de *Areia Loteada* e *Guetos Urbanos*, obras importantes e reflexo do seu tempo. Dentro de suas particularidades, apresentam a cidade e o cinema imbricados como um dever político e necessário.

O cinema político e o direito à cidade têm relação de longa data. O ano de 1968 marcou uma época de grande revolução de classes na França, que se alastrou por todo o continente europeu e, coincidentemente, simboliza também o nascimento do conceito de direito à cidade, cunhado pelo filósofo marxista e sociólogo francês Henri Lefebvre para significar o conjunto de exigências legítimas para a existência de condições de vida satisfatórias, dignas e seguras nas cidades, quer para os indivíduos, quer para os grupos sociais.

O espaço não é um objeto científico livre de ideologia ou política. Sempre foi político e estratégico. Existe uma ideologia do espaço. Porque o espaço, que parece homogêneo, que aparece como um todo em sua objetividade, em sua forma pura, como a determinamos, é um produto social (LEFEBVRE, 1976, p.31, *tradução nossa*).

Para o cinema, era preciso mudar tudo radicalmente: desaburguesar o teatro, romper com sistema de produção cinematográfica vigente, reavaliar seu papel no capitalismo pós-industrial, reinventar uma nova maneira de filmar, distribuir e ver os filmes. Abrir espaço ao cinema do antipoder.

Não obstante, trata-se de um cinema que acompanha seu tempo. Ideia semelhante é expressa por Giorgio Agamben a respeito da contemporaneidade:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões (...) mas precisamente através desse deslocamento e desse anacronismo, é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu próprio tempo. Essa não-coincidência, essa discronia, não significa naturalmente, que o contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo, um nostálgico (...). [Ele] pode odiar seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente (...) (AGAMBEN, 2009, p.58-59).

Retomando a estrutura adotada aqui, a primeira etapa teve como função primordial nos apresentar a história do bairro. Além de entender os autores, conceitos e metodologia que seriam

empregados ao longo do texto, desvendar o histórico de lutas e remoções que cerca a região. Bachelard sustentou a discussão travada em torno da relação com a casa. Para o bairro, essa palavra de apenas quatro letras se agiganta na afetividade.

Em paralelo, dados estatísticos nos ajudaram a compreender as dificuldades enfrentadas pelo Serviluz nos confrontos com a prefeitura nas tentativas recorrentes dos moradores de se manter sob o mesmo teto. Afetividade e política foram costuradas para dar a ver, sob a guarida de notícias, dados e vivências, sua relação com o audiovisual, mediante interpelação entre cidade e cinema. Os filmes e o bairro coexistem, em uma espécie de amálgama alencarino.

Na segunda etapa do texto, chegamos ao foco e coração da pesquisa: o subalterno que nos é apresentado por “Areia” e “Guetos”. Partindo para um estudo minucioso do subalterno, apontamos desde a definição e conceito, sob a luz da filósofa indiana Spivak, até sua configuração inserida nos filmes. Subalternidade e cinema político discutidos de modo orgânico, em que Jacques Rancière e Comolli formaram, ao lado de Gayatri Spivak, a tríade fundamental para a pesquisa traçada aqui. Estética e política para fazer pensar a união entre Serviluz, subalternidade e cinema.

Por fim, sentamos à praça pra ver seus filmes, referindo-me à analogia feita logo no início do texto. Nos aproximamos do Coletivo Nigéria, da banda Selvagens à Procura de Lei e da obra de ambos, *Areia Loteada* e *Guetos Urbanos*, respectivamente. A análise comparativa passou a dominar o estudo, destacando a imagem do subalterno e as questões que o cercam.

Uma das grandes contribuições que surgem desta pesquisa para a academia é a reafirmação da importância da interdisciplinaridade. Partimos essencialmente do subalterno que nos foi apresentado pelos filmes, mas em alto grau, nos valem de premissas dos direitos humanos, em específico do direito à cidade e moradia. As linhas 1 e 2 do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFC coexistiram sob a égide de autores e conceitos que, naturalmente, em muito dialogam entre si.

Para nós, o elo que une cinema e direito à cidade é a possibilidade de se apropriar das imagens produzidas sobre o seu cotidiano. Em meio a revelações e ocultamentos, o campo e o extracampo entram em cena, determinando o que a câmera efetivamente irá mostrar. Sob todos os efeitos, a linguagem cinematográfica expressa e recria as relações e as visões sobre um determinado lugar e seus ocupantes.

A figura do subalterno ganha vida para além da potência geográfica do Serviluz, por meio dos seus desdobramentos afetivos e políticos. Ao dar a ver um subalterno que a grande mídia

prefere esconder, os filmes possibilitam uma outra experiência sensível – e, obviamente, estética. Assim, pode-se pensar que o atravessamento entre a arte e a cidade se dá pela partilha do sensível. Uma troca que só é possível quando se toma o poder de feitura das imagens e das narrativas.

Como ressaltado ao longo de toda a dissertação, os formatos dos filmes, no que se refere à proposta desta pesquisa, não foram protagonistas do estudo. Entender brevemente o processo de um documentário e de um videoclipe sim, mas em nada reduzi-los a isso. O que nos interessa é o modo como o subalterno foi figurado nas produções.

Em *Areia Loteada* e *Guetos Urbanos*, retrata-se a vida do morador do litoral de Fortaleza, mas não o que estamos acostumados a imaginar (como o empresário da cobertura à beira-mar). A fala de uma das entrevistadas em “Areia” também reafirma o que as imagens revelam: “Não ‘é só os ricos’ [sic] que podem morar na praia não. O pobre também tem o direito!”

O ponto de partida que lhes é comum é o próprio Serviluz e traçam, sobre a mesma história, a perspectiva de suas narrativas. O “doc.” *Areia Loteada* possui evidentemente uma postura mais agressiva de confronto. Gera embate direto com o poder público entre as falas dos moradores e dos representantes da prefeitura (mesmo que em menor número), além de fazer uso de entrevistas com estudiosos da área, como Raquel Rolnik, para se valer de respaldo teórico na defesa da comunidade. Um curta que se propõe a enfrentar e a servir como documento, em que elucida informações cruciais sobre o processo de remoção, leis de proteção e postura pública frente às questões. O medo toma grande parte do filme e assola todos os moradores entrevistados pela equipe de produção.

O videoclipe *Guetos Urbanos* adota uma abordagem mais leve e sutil. Em imagem, não toca individualmente nas questões de remoção. Em áudio, evoca a “guerra” que não só o Serviluz enfrenta, mas inúmeras regiões à margem social. Prova disso é o filme *O Lugar das Perdas* exibido em uma das Assembleias de Moradores do bairro, que apresentou o histórico de lutas da comunidade do Pirambu. O Serviluz é um entre tantos que acorda com a incerteza do dia que vem a seguir. Cheio de cores e saturação, o clipe acontece sob a luz do dia entre os becos e travessas do bairro e destaca, em especial, sua praia. Os moradores também têm direito ao mar, abrir a janela e sentir a brisa tocar seus rostos. A subalternidade que carrega a letra política de resistência é apresentada em imagens que redescobrem o bairro e seus usos.

O subalterno de “Areia” é notadamente um subalterno vítima. Vítima de promessas, vítima de remoções, vítima de invisibilidade e vítima dessa sociedade de hierarquia vertical que se

apresenta, em que o poder do Estado se faz presente, mesmo que à força de balas de borracha e batalhões policiais. Já o de “Guetos” propõe uma apresentação mais conformista com a vida que leva sem, necessariamente, se ater às problemáticas de remoção que rondam a sua permanência no bairro. Ele vive o presente e dele tira seu sustento e satisfação profissional e pessoal.

A montagem de “Areia” oscila em um tom mais dramático por meio de *hard cut*. É feito uso de *freeze frame*, telas monocromáticas, narração em off e presença do silêncio que ecoa e passeia em algumas cenas, evocando o olhar dos entrevistados engasgado pelo sofrimento. Todas as ferramentas usadas em prol de sensibilizar o público e apoiar a comunidade contra as agressões sofridas frequentemente nessa ferrenha luta por seu direito à moradia. Benjamin (1996) declara sobre essa “experiência do inconsciente ótico” promovida pelos recursos de montagem que:

O cinema tem como função social das mais importantes promover o equilíbrio entre o homem e o aparelho. As imagens provocam efeitos na percepção dos atos cotidianos. Os gestos, incluindo o de pegar uma colher ou um isqueiro, são familiares, mas não sabemos nada sobre as elaborações psíquicas contidas neste processo. No entanto, através da câmera e seus recursos, a montagem pode provocar imersões, emersões, interrupções, isolamentos, extensões, acelerações, ampliações, miniaturizações, abrindo, pela primeira vez, para nós, a “experiência do inconsciente ótico”, assim como a psicanálise revelou o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1996, p.189).

“Guetos” priorizou a festividade. Apesar da letra de caráter político, o ritmo de reggae dançante fez pensar o Serviluz como uma potência cultural. A montagem fez uso do *hard cut* para a sucessão de imagens dentro do enredo, em que o pescador acorda para trabalhar, o menino para estudar e a menina para surfar. Apresentou um bom número de troca de planos (geral, médio e primeiro plano), que exibiam a banda tocando em uma das travessas do bairro e intercalavam com cenas em que os integrantes interagiam com as crianças do IPOM ao longo das ruas e da praia. O contra-plongée também foi usado diversas vezes, demonstrando que a ideia de subalterno do clipe não era de vítima, mas em um contexto de autoaceitação nesse contra mergulho da câmera, apresentando os personagens em altivez, agigantados. Além disso, belas imagens aéreas nos serviram para ressaltar ainda mais a dimensão do Serviluz perante Fortaleza.

Avizinhando *Areia Loteada* e *Guetos Urbanos*, a intimidade com o espectador é trabalhada quando nos colocam para dentro das casas, dentro do bairro, dentro daquele cenário que lhes é comum.

De tanto filmá-las, o cinema não só revela alguma coisa do destino cinematográfico das cidades (a gênese urbana do cinema), mas o transforma: pouco a pouco, a cidade filmada

substitui toda cidade real, ou melhor, se torna o real de toda cidade (COMOLLI, 2008, p.179).

A pesquisa não nasceu com a intenção de desvendar todas as obras propostas para o estudo, mas como um convite para que se conheça e se descubra com um novo olhar a perspectiva do fazer cinema e a sua implicação social e os interesses pessoais e coletivos que ele envolve.

No pensamento, a experiência estética se coloca numa zona de indeterminação em que não se apreende o visível como um conjunto orgânico e entregue a uma interpretação, mas como uma região de probabilidades que se enrolam e se interpenetram, para formar imagens inquietas situadas menos na perspectiva de soluções e adequações que na perda e na suspensão (DE PAULA; OLIVEIRA; LOPES, 2013, p.14)

Como pesquisadora, encerro este texto com a felicidade de ter me aproximado dessa faixa de areia da capital, através dos filmes, visitas e conversas. O cinema como retrato social da vida, potência política e estética, nos mostra a força da comunicação de Terceiro Setor pautada pelo diálogo que se faz presente e intervém.

Há pouco estive na comunidade do Serviluz junto ao grupo Gratidão, realizando uma ação social e, para mim, concluir esse importante ciclo da escrita movida pela energia recebida ao longo do dia por todos aqueles moradores que ali estavam só assegura que eu fiz a escolha certa nesse processo de dois anos e três meses de mestrado. Feliz em poder estar perto e me fazer presente e igualmente grata ao cinema por possibilitar que, mesmo à distância, qualquer pessoa possa sentir essa vibração que o bairro emana.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ARAÚJO, Érico. **Figuras do Comum no Cinema Brasileiro Recente.** Projeto de Doutorado em Comunicação (no prelo).

ALVES, Giovanni. **Tela Crítica - A metodologia.** São Paulo: Práxis, 2010.

_____. **Trabalho e Cinema: O Mundo do Trabalho Através do Cinema.** Volume 1. São Paulo: Práxis, 2006.

AUDIOVISUAL, Nigeria. **Areia Loteada.** 2015. (26m01s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=X2EGPbKAOkQ>>. Acesso em 20 de julho de 2018.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** Trad. Antonio de Pádua; revisão de tradução Rosemary C. Abílio. São Paulo: Martins e Fontes, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.** São Paulo: Cortez, 1996.

BENTES, Ivana (2003). **O copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão,** in *Cinemas d'Amérique Latine*, 11/2003, pp. 83-93.

BOGGS, Joseph; PETRIE, Dennis. **The Art Of Watching Films.** ed. 8. Nova York. Mc-Graw Hill, 1056 p. 2011.

BRASIL, André. Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em “A cidade é uma só?”. **Revista Negativo - Cineclube Beijoca,** Brasília, UnB, v. 1, n. 1, 2015, pp. 87 – 99.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 2017, p. 107.

CARNEIRO, Neri de Paula. **Uma antropologia da cultura.** Disponível em: <http://facsapaulo.edu.br/media/files/58/58_152.pdf>. Acesso em 09 de julho de 2016.

CESAR, Amaranta. **Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo?** Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 2017, p. 107.

CHAIA, Miguel. **Cinema: político desde o nascimento.** Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, n.5, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis; RANCIERE, Jacques. **Arrêt sur l'histoire**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários, a ficção documentária. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César e OTTE, Georg (Orgs.). **O comum e a linguagem**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 372 p.

DANEY, Serge. **A rampa**: Cahier critique 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.42.

DE PAULA, Silas; OLIVEIRA, Araújo; LOPES, Leila. Imagens que pensam, gestos que libertam: apontamentos sobre estética e política na fotografia. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício (Org.). **Visualidades Hoje** – Livro Compos. Salvador: Edufba, 2013. pp. 263-282.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed.34, 1998. 260p.

DOSSE, François. **Espaço habitado segundo Michel de Certeau**. ArtCultura, Uberlândia-MG, n. 9, jul-dez. de 2004.

ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. da. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

FILHO, Manuel Ferreira Lima. **O tempo e a cidade**. Habitus, Goiânia, v. 4, n.1, pp. 613-616, jan./jun. 2006.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**: edição n. 7. Tradução de Helena Maria Mello. 2009.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Ed. Veja, 2009.

FREIRE, Marcelino. **Contos negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FREITAS, Artur. **O Sensível Partilhado**: Estética e Política em Jacques Rancière. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 44, pp. 215-220, 2006. Editora UFPR.

SELVAGENS à Procura da Lei. **Guetos Urbanos**. (4m49s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z_kugAR7a8M>. Acesso em 20 de junho de 2017.

GODARD, Jean-Luc: entrevista em **Cinema, Arte e Ideologia**, pp. 257-265, ed. Afrontamento, Lisboa, 1975.

GORCZEWSKI, Deisimer (org.). **Arte que inventa afetos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015. 376 p.

- GUIMARÃES, C; OTTE, G. (orgs). **O Comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. **Revista Contemporânea**, Salvador, n.2, v.3, 2º semestre de 2005.
- GUIMARÃES, Victor. **Da cosmética da fome à gentrificação da violência**. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/nova/da-cosmetica-da-fome-a-gentrificacao-da-violencia/>>. Acesso em: 07 de agosto de 2018.
- HAMBURGER, Esther. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente**: reflexões sobre a idéia de espetáculo. *Novos estud. – CEBRAP* [online]. 2007, n.78, pp.113-128.
- IKEDA, Rodolfo Nonose. **Interfaces Científicas - Humanas e Sociais**, Aracaju, V.4, Edição Especial - Contextos da Cultura, p. 63 - 72, nov. 2015.
- IMANIISHI, Raquel. **Entrevista Claire Angelini**. *Negativo*, Brasília, DF, v. 1, n. 1, p. 100-135, 2013.
- LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, jul/dez, 2010. Disponível em <<http://chronos.fafich.ufmg.br/~devires/index.php/Devires/article/viewFile/318/179>>. Acesso em 28 de janeiro de 2019.
- JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2009.
- LEFREBVRE, Henri. **The Survival of Capitalism**. London: Alisson and Busby, 1976.
- _____. **O Direito à Cidade**. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- MACHADO, Arlindo. **A ideologia do cinema militante**. *Cine-Olho*, nº 8-9, out.nov.dez, 1979.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada à sério**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000
- MACHADO, Irene. **Linguagem e militância**: o cine-documentário de Dziga Vertov. *Revista Olhar*, v, 03, n.5-6, 2011.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Sociologia**: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP, Vol. XX, 2010, pp. 13-38
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Tradução: Fidelina Gonzáles. Coleção Comunicação Contemporânea 3, São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MESQUITA, Cláudia. **“Um drama documentário? Atualidade e história em A cidade é uma só?”**. *Negativo*, Brasília, DF, v. 1, n. 1, p. 70-85, 2013.

MONTEIRO, Júlio Pio; FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis. **O corpo do videoclipe**: uma análise de Pagan Poetry, de Björk. In: XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Natal, RN; jul., 2015. 12p.

MORIN, E. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. **O Método 6: Ética**. Trad. Juremir M. da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NUNES, Marcela. **A Análise Fílmica como Metodologia de Ensino**. Disponível em: <https://prezi.com/2kvml_7ejv4a/a-analise-filmica-como-metodologia-de-ensino/>. Acesso em: 05 de dezembro de 2017.

OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. **'Aquarius' e a regressão do cinema político**. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/aquarius-e-a-regressao-do-cinema-politico/>>. Acesso em: 01 de agosto de 2018.

ORMOND, Andrea. **O país do cinismo**. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/o-pais-do-cinismo/>>. Acesso em: 01 de agosto de 2018.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. Anais... Lisboa: Escola de Comunicação, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona, 2009. 10p.

PINTO, Rodrigo. **Baronesa, de Juliana Antunes**. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/criticas/baronesa-de-juliana-antunes>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2017.

PREGER, Guilherme. **Drops da Sétima Arte**. Disponível em: <<http://diversosafins.com.br/diversos/drops-da-setima-arte-27/>>. Acesso em: 05 de agosto de 2018.

PRYSTHON, Ângela. **O subalterno na tela**: um novo cânone para o cinema brasileiro? In: XIII Encontro Anual da COMPOS, 2004, São Bernardo do Campo, pp.1-13.

RANCIÈRE, Jacques. Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. [Entrevista concedida a] Guilherme Freitas. **Jornal O GLOBO**, Rio de Janeiro, 08 dez. 2012.

_____. A Estética como Política. In: **Revista Devires**: cinema e humanidades (UFMG). V.7, n.2, jul/dez. 2010. pp. 14-37.

_____. **A política de Pedro Costa**. In: Cabo, R (Coord.) *Cem mil cigarros*: os filhos de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

_____. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** In: LINS, Daniel (org.). Nietzsche/Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007, pp. 126-140.

_____. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

_____. **O desentendimento.** São Paulo: Ed.34, 1996

_____. **La Méésentente** – politique et philosophie. Paris: Galilée, 1995.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. 2a edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFGRS, 2016

SONTAG, Susan, **Against Interpretation**, New York, Dell Publishing, 1961.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

WAGNER, Bárbara. **Brasília Teimosa.** Disponível em: <<http://cargocollective.com/barbarawagner/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>>. Acesso em: 30 junho de 2018.

WOLLEN, Peter. “Cinema e Política”. In XAVIER, Ismail (org.) **O Cinema no Século.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

XAVIER, I. “Cinema: revelação e engano”. In **O Olhar e a Cena.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

APÊNDICE A - Imagens do Serviluz (arquivo pessoal)



**APÊNDICE B - Ação realizada com o grupo *Gratidão* na comunidade do Serviluz
(05.05.2019)**





**APÊNDICE C - Exibição do filme “ O lugar das perdas” e assembleia com moradores
(26.02.2019)**



APÊNDICE D - Sessão Mulheres organizada pelo Cine Ser Ver Luz (29.03.2019)



APÊNDICE E - Entrevista cedida por Maria Fabíola Gomes, ex-aluna do curso de Cinema da UFC, moradora do Serviluz e integrante do Coletivo Audiovisual do Titanzinho.

[Eu] A história de resistência do bairro e as constantes tentativas de remoção datam de quando? A organização interna de moradores para interromper a empreitada da Prefeitura foram iniciadas por quem e quando? Como o movimento e a associação ganhou força e uniu ainda mais os moradores?

[Fabíola] A resistência é uma atitude que sempre acompanhou os moradores do Serviluz. Começa com a própria ocupação do bairro, que envolve muitos processos, dentre eles o da vinda dos moradores da Praia Mansa que saíram de lá e vieram juntos para onde vivemos hoje. Existe um documentário de um dos realizadores do bairro, o Yuris Viana, que se chama O Povo da Praia Proibida. Nele você pode entender melhor como essa mudança aconteceu, porque nessa produção o Yuris fez uma investigação aprofundada sobre essa migração. Depois, vimos a resistência ao projeto do Estaleiro e hoje, resistimos ao Projeto Aldeia da Praia\ Fortaleza 2040. O tempo inteiro há algo a que se resistir, inclusive às ações prejudiciais dos órgãos e agentes públicos, que tentam desvalorizar o bairro através do descaso (temos problemas simples que persistem há décadas, como saneamento, por exemplo). As associações são importantes quando se unem e se fortalecem. Temos muitas associações no bairro e tentamos nos aliar com os que também procuram a melhoria do lugar onde vivemos. A Associação de Moradores do Titanzinho tem 30 anos de história e passou por várias formas de gestão, então estabelecer uma data é um pouco difícil porque, de certa forma, o que há é um contínuo, mas o modo como ela se organiza hoje vem sendo composto a, pelo menos, 10 anos. Atualmente ela é composta por jovens que trabalham com arte e cultura atravessando outros temas, como sustentabilidade, e acreditam que essas são forças que colaboram para a mudança. Acredito que o movimento ganhou mais força quando a associação passou a ir para a rua com as ações, que são cineclube, saraus, reggaes, e hoje também as questões de remoção e conscientização de que o Serviluz é ZEIS. Foi tudo isso junto que fortaleceu o modo político como nos vemos hoje.

Como se deu a primeira aproximação do bairro com o cinema? Quero saber um pouco mais sobre o surgimento do Coletivo Audiovisual do Titanzinho, do Cine Ser Ver Luz e as

parcerias com o LEHAB, Nigéria, LAMUR e outros movimentos e coletivos com os quais vocês criaram vínculos.

O processo do bairro com o cinema já se dá tem alguns anos. Muitos projetos sociais se utilizaram do audiovisual como “ferramenta” para construir um diálogo com a comunidade. Eu, quando cheguei na Associação, era bolsista do curso de Letras da UECE, mas os meninos – Pedro e Gleison, que me lembro mais agora, já faziam os cursos que vinham para construir com, como por exemplo, com a rádio comunitária (que foi o primeiro lugar – quando comecei a fazer pesquisa dentro do Cinema e Audiovisual - por onde quis pesquisar, já que nesse segundo momento eu me interessava pela paisagem sonora). Outros também participaram de outros projetos de formação em fotografia... Então o que a gente fez foi se encontrar, pois dentro do percurso de cada um já havia algum conhecimento ou contato com o audiovisual.

Os outros coletivos se articularam com a gente e juntos pudemos fazer todos os eventos dos últimos anos fortalecendo as questões conforme o momento pedia. Com o LEHAB, se fortaleceu a questão da moradia digna. Além da proximidade da Associação (principalmente com o Pedro e o Bruno), colocamos nas ruas filmes que colaboravam para a promoção do debate. Os filmes do Nigéria também fortaleciam essas e outras questões importantes da nossa cidade, então também sempre eram lembrados pelos colaboradores quando pedíamos sugestões de filmes. O LAMUR colabora com as reflexões sobre a arte, ocupação e resistência e temos tido nos últimos anos muito apoio dos membros. Além desses, os coletivos do bairro também estão sempre com a gente, como o Servilost, o Projeto de Vida e o Núcleo de Base do Serviluz,

Como se dá o seu vínculo entre Universidade e Serviluz? Como os seus estudos atuam no e com o bairro?

O meu vínculo foi se transformando a todo momento. Entendo meu percurso na Universidade como um tempo em que me deparei com outros modos de olhar para minha história, da minha família e para os lugares por onde passei, incluindo o lugar onde moro. Fiz o curso de Letras na UECE e depois o de Cinema na UFC e hoje percebo melhor como esse cursos colaboraram não só para um aprendizado de conteúdos, mas também para a criação de uma vivência consciente, o que é, de fato, a função da universidade.

Meus estudos no cinema foram todos, praticamente, dentro da pesquisa do cinema com o Serviluz, da experiência do fazer com. Na escrita da monografia, analisamos o trabalho que desenvolvi enquanto membro do Coletivo AudioVisual do Titanzinho e escolhemos 3 produções que são atravessadas por questões muito presentes no cotidiano de quem mora no bairro, como migração (que foi resultado de outro processo de remoção, anterior ao atual), amizade e relação com a cidade, falando também de memória e da história do bairro, da força que pode haver na partilha dos sentimentos e dos gestos. Foi um exercício de contar o nosso processo de produção e criação de cinema com a rua para que assim possamos, quem sabe, multiplicar essas experiências em outros lugares.

Você acompanhou de perto a produção do documentário *Areia Loteada* do Coletivo Nigéria? Como a ideia chegou junto ao bairro e como se deu a gravação? As pautas do filme foram conversadas anteriormente com os moradores? Houve algum pré-acordo sobre o direito das imagens e sobre a montagem e posterior exibição do filme?

Não acompanhei essa produção... Mas estive na sessão onde o filme foi exibido e fiquei muito comovida com o modo como o público recebeu o vídeo. Lembro que as pessoas se colocavam no lugar dos que passavam na tela com muita facilidade, houve muita empatia com quem relatava suas experiências.

E em relação ao videoclipe *Guetos Urbanos dos Selvagens*? Como foi a abordagem da banda? E a negociação de como, onde e com quem seria gravado?

Também não estive junto na produção, mas posso falar um pouco de como foi recebido pelo pessoal. O vídeo viralizou muito rapidamente e as pessoas se viam e, de um modo geral, pode-se dizer que elas aprovaram o videoclipe. Nas sessões ele também sempre foi bem recebido.

As duas produções citadas nas questões anteriores tratam, de maneira explícita ou não, de situações vinculadas ao direito à moradia. Percebi a presença dos filmes em eventos de cinema propostos pelo bairro e até mesmo em meio digital. A curadoria é feita por quem? O

que os levou a optar pela exibição dessas produções em eventos do bairro, principalmente nos eventos que levantam a bandeira de direito à cidade?

A curadoria é composta por um ou dois membros do coletivo e um ou dois convidados que desenvolvam trabalhos que conversem com o tema. Sempre tentamos ter no mínimo 3 curadores para garantir uma variedade interessante. De algum modo, como as duas produções contemplaram as questões de moradia, e também por temos no Nigéria um aliado e vemos o filme tratar com muita clareza o tema, e ainda, percebermos muita leveza na maneira como o videoclipe também aborda a importância dessa moradia e a relação com a praia e o mar para todas essas pessoas, acredito que por tudo isso eles sempre estão girando com a gente.

Você, como moradora, se vê bem retratado em ambos os produtos audiovisuais? Quais as diferenças que percebe entre os dois na maneira com a qual expõem o morador do Serviluz e sua luta e resistência contra as remoções?

Bárbara, vou confessar que tem um tempo que vi os filmes... mas acredito que acabei falando um pouquinho sobre o que foi a experiência da exibição deles no cineclube ao longo das outras questões. ;)

Como vê a questão da produção interna de filmes e demais obras feitas pelos moradores do bairro no comparativo a filmes feitos por pessoas de fora? Isso incomoda em certo ponto ou você entende como uma contribuição bem vinda?

Enquanto cineclube, não fazemos distinção dos filmes, mas temos alguns critérios para a curadoria onde tentamos fortalecer as potencialidades ao invés das fragilidades, por isso alguns filmes acabam não entrando. O que incomoda um pouco é ver que algumas vezes a pessoa teve uma proximidade com a gente e em seu trabalho acaba justamente, voltando a fortalecer as fragilidades.

Priorizam produções internas ou não fazem distinção no momento da curadoria?

Temos alguns critérios para fazer as curadorias que, de maneira geral, abrangem produções internas e externas. Vamos do local ao mundial. Mas temos um momento onde o foco são as produções do bairro, que é nas Mostras AudioVisuais, aí sim, as produções são todas feitas com os moradores do Serviluz, ou seja, ou eles fizeram, ou alguém de outro bairro e fez com pessoas que moram aqui.

Já houve algum caso em que o produto final fruto de produção externa não passou uma mensagem condizente com a atuação do bairro e com a imagem dos moradores? Se sim, qual?

Já. Trabalhamos muito a ideia de que algumas imagens já são bastante divulgadas pela mídia, de um modo geral e que, em nossos fazeres, queremos priorizar imagens que não são tão trabalhadas assim. Já aconteceu de vermos algumas produções que acabam fortalecendo esteriótipos do bairro sim...

Como o IPOM atua nas questões de direito à moradia? E a Associação?

Não acompanho muito o trabalho do IPOM nesse quesito. Mas posso falar um pouco sobre a Associação. Da parte da Associação o que tenho percebido é que, justamente, continuar o trabalho de ir ao encontro das pessoas e tentar perceber como elas recebem dá mais força à luta pela causa. Sempre procuramos trabalhar com caminhadas para ter essa conversa pessoalmente e chamar para os eventos que tratam do tema, e percebemos que essa proximidade a mais das pessoas gera confiança nelas sobre os trabalhos que estamos realizando.