

AS RUAS AINDA EM CHAMAS: CINEMA E A LUTA PELO DIREITO À CIDADE EM SÃO PAULO

Armando MANOEL NETO¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar quatro curtas-metragens produzidos na cidade de São Paulo em meados da década de 2010. A partir deles, se segue uma discussão sobre as relações entre os processos de significação de experiências pessoais dos criadores e o momento sócio-histórico que envolvia as produções em sua criação. A metodologia utilizada foi a de análise fílmica (ADAMATTI, 2020), operando em sinergia com sociologia do cinema proposta por Pierre Sorlin (1985). Trata-se de um trabalho que revela os documentários e os filmes ficcionais em seus formatos discursivos, ou seja, como representações artísticas que traduzem preocupações sensíveis á temática urbana e os ecos dos eventos políticos de 2013 na cidade. Seguimos assim no intuito de compreender o engajamento e a criação dos jovens realizadores em temas do pensamento político e social e como isso se manifesta no cinema autoral contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; política; curta-metragem; direitos humanos; cidades.

THE STREETS THAT REMAINS IN FLAMES: CINEMA AND THE STRUGGLE FOR THE RIGHT TO THE CITY IN SÃO PAULO

ABSTRACT: *This article aims to analyze four short films produced in the city of São Paulo in the mid-2010s. Based on them, follows the discussions on the relationships between the processes of establish meanings by the creators in their personal experiences and the socio-cultural moment that involved the productions in their creation. The methodology used was the film analysis (ADAMATTI, 2020), operating in synergy with the sociology of cinema proposed by Pierre Sorlin (1985). It is a work that reveals documentaries and fictional films*

¹ Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos – SP – Brasil. Mestre em Educação. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8770-4681>. armando.manoel.neto@gmail.com.

in their discursive formats, that is, as artistic representations that translate sensitive concerns about urban themes and the echoes of the political events of 2013 in the city. We continue in this way in order to understand the engagement and creation of young filmmakers as themes of political and social thought, and how all of this is manifested in contemporary authorial cinema.

KEYWORDS: *cinema; politics; short films; human rights; city.*

Amostragem e análise fílmica

No ano de 2016 foram entregues uma série de obras em formato curta-metragem pelos alunos e alunas do curso técnico em Produção de Áudio e Vídeo da Escola Técnica Estadual Jornalista Roberto Marinho, na região sul da cidade de São Paulo. Isso ocorre semestralmente desde a fundação da escola. A criação, produção e finalização de uma obra completa e autoral, na forma de um trabalho de conclusão de curso, na maioria das vezes em grupos, se dá como etapa final – e quase ritualística – para os estudantes que buscam o diploma, e a obtenção do título de técnico em produção audiovisual. Tal ritual perpassa também os currículos e projetos pedagógicos de diversos cursos e oficinas de educação em cinema e audiovisual Brasil afora. De forma mais técnica ou mais experimental, em grandes cidades ou no interior dos estados, os filmes, e as possibilidades de realização cinematográfica e audiovisual em contextos educacionais já é uma realidade entre os jovens e outros públicos diversos². Na cidade de São Paulo, há ainda marcas acentuadas dessas possibilidades de criação e realização, com algumas oportunidades únicas. Há, por exemplo, a oportunidade ofertada pela ETEC Jornalista Roberto Marinho, escola do Centro Paula Souza que oferece ensino técnico de forma pública e gratuita.

Diante deste universo, propomos uma análise das obras “Concervantes” (2016), dirigido por Giba Freitas; “Raízes que levo” (2016), dirigido por Bruno Filardi; “Á beira” (2016), dirigido por Gláucia Shiva; e “Oldstock” (2016), dirigido por Demétrio Zanini³. Sugerimos uma abordagem baseada na sociologia

² Existem hoje no Brasil diversas ações educacionais envolvendo a prática do audiovisual e o cinema em espaços e experiências institucionais (Cursos universitários, escolas técnicas, como ETEC e Pronatec); mobilizadas pelas organizações de sociedade civil (LabKumã, Vídeo nas Aldeias, Instituto Criar, Cinema Nosso) que se relacionam com o estado pelos mecanismos de editais e programas.

³ Estas obras podem ser consultadas diretamente no acervo físico dos TCCs na ETEC Jornalista Roberto Marinho, na Av. Jornalista Roberto Marinho, nº80 - Cidade Monções, São Paulo - SP, CEP: 04576-000.

do cinema de Sorlin (1985) e Menezes (2017), que considera desvendar, pela “análise interna” dos filmes, os mecanismos e as condições de interpretação de sociedade que orientam os recortes de mundo expressos de maneira clara ou, muitas vezes de maneira sutil, nas obras (MENEZES, 2017).

Nessa perspectiva, é fundamental organizar as obras em torno de amostras, ou seja, em listas de filmes. Os três documentários e a ficção aqui selecionados representam bem o desafio de construir um objeto de estudo que possibilita averiguar se um problema, do qual decorre uma hipótese, que, uma vez levantada em um dos filmes, teria expressão nos outros. Trata-se de um trabalho que visa perceber quais são as questões que se colocam como socialmente disseminadas em certa época ou certo período (MENEZES, 2017). Para Sorlin (1985), as relações possíveis entre diferentes e variados filmes, de determinada época e lugar, seriam um fator que permitiria que construções teóricas dessem conta dos entendimentos sociológicos em torno da criação e produção, além da exibição e aceitação deles.

Assim, filmes não se tornam objeto de análise por se constituírem essencialmente por uma história, nem tampouco por ser uma duplicação do “real” em celulose ou meio digital. O que mais interessa são as interações sociais que os levaram a se constituir como obras, ou seja, os processos pelos quais os criadores operam uma seleção de certos objetos, escolhidos em detrimento de outros, e que depois, por uma redistribuição e uma reorganização indicam de alguma forma os elementos tomados do universo ambiente de uma configuração social, que por certos aspectos evoca o meio do qual partiu. Assim, os filmes podem ser pensados como traduções imaginárias, seja de ideias e discursos, seja de fatos ou fenômenos, que, sobretudo, fazem refletir sobre o caráter construtivo das imagens em nossa sociedade.

O que não quer dizer que seja fundamental a mobilização de uma imensa quantidade de filmes para se entender um *estilo*, uma época, ou era cinematográfica. As listas não precisam ser exaustivamente longas e preenchidas por todos os filmes de uma era. Isso de certa forma privaria a análise de detalhes e de profundidade. Em nossa amostra, todos os filmes selecionados se relacionam por terem sido entregues ao final de 2016 como trabalhos de conclusão de curso dos estudantes da ETEC. São obras que advém, portanto, de um contexto educacional, formal e institucionalizado. Diante delas, organizadas enquanto uma lista, empenhamos também a análise fílmica particularizada e direcionada.

Em sua definição mais ampla, a análise é um tipo de discurso sobre os filmes, realizado a partir de um olhar analítico que, diferente da avaliação e

atribuição de juízos de valor próprios à crítica cinematográfica, ao contrário, busca produzir conhecimento. O analista, assim, “propõe-se descrever meticulosamente seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra”. Se analisar é também teorizar, tomando-se à obra como ponto de partida, “não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objeto, ao filme particular de que se ocupam. (ADAMATTI; UCHÔA, 2020, p. 291).

Em termos de análise fílmica, as resultantes aqui propostas sugerem um *estilo* de fazer filmes da década de 2010. Neste caso específico, observamos filmes não comerciais, estudantis ou amadores, o que poderia indicar um “estilo menor”, talvez por estar mais contextualizado. Porém, como observamos a seguir, o desejo de cinema comunicado por estes jovens realizadores se integra muito a um estilo consagrado pelos filmes do cinema comercial nacional e os documentários premiados na década. Portanto, as expectativas em buscar ao menos manifestações desse estilo seguem.

O primeiro passo para a compreensão da composição de um filme é determinar sua estrutura organizacional, as técnicas proeminentes e seu papel no efeito geral da obra. Buscando encontrar o padrão técnico audiovisual, na sequência o analista propõe funções para à recorrências observadas. A partir destas etapas, o pesquisador pode observar como se dão as escolhas técnicas em sistemas fílmicos inteiros, através destes princípios de regularidade, seja de um cineasta, conjunto de realizadores ou de um período histórico. (ADAMATTI; UCHÔA, 2020, p. 295).

Pensar sobre o *estilo*, é pensar que quando assistimos um filme imediatamente ou em reflexões posteriores somos levados em pensamento para outros filmes que já assistimos antes. Quando assistimos filmes sempre corremos o risco de nos lembrar de outros filmes presentes em nossa memória. Esse aspecto imanente das imagens, neste caso, é o que nos transporta imediatamente do nível do cinema amador ao cinema *mainstream* do premiado “Aquarius” (2016) de Kléber Mendonça Filho, ou ao universo documentário de “Limpam com Fogo”, ou à animação “O Menino e o mundo”. Estes filmes falam da cidade, mesmo não falando diretamente dela. Eles não apenas acontecem nas cidades, digamos assim. E, assim, se os filmes contaminam uns aos outros, e eles se contaminam por meio dessa realidade representacional da memória que construímos e configuramos toda vez que vivenciamos estas experiências audiovisuais. Trata-se

de um processo de educação visual da memória por meio das relações com as *imagens agentes*, proposta por Almeida (1999). As imagens sempre andam juntas. E, juntos, os filmes desta época constroem essa ideia do que é a cidade, do que ela deveria ser, das pessoas e suas vidas, da especulação imobiliária, da rua, das calçadas, e do direito à cidade. Cada filme tem sua forma, interesse, ponto de vista e orçamento.

Além disso, os filmes aqui analisados, em dado momento, já tendo sido decompostos e investigados por dentro, acabaram por solicitar que outros aspectos investigativos fossem adicionados ao processo de sua compreensão enquanto portadores desse estilo. Não basta apenas mencionar a influência da memória e da história do cinema que se construía na época, mas também dos aspectos que sejam “capazes de articular forma artística ao contexto e aos componentes sociais” (ADAMATTI; UCHÔA, 2020, p. 299) envolvidos em sua realização. Se couber pensar um conteúdo inerente a estes filmes (a ideia de cidade, por exemplo) que se viu representada na construção histórica e social das obras, este, enquanto discurso, só se faz por meio da forma, ou seja, das próprias obras. Cada um deles será abordado tendo em conta os temas que eles, por assim dizer, fazem pensar.

Nesse sentido é importante ter em mente que a proposta de sociologia do cinema aqui exercitada não se confunde com uma sociologia ou antropologia urbana, ou da cidade. Afinal, são campos teórica e metodologicamente diferenciados em suas bases. Ainda que as cidades emergem como fundamento imaginário, na forma de imagens manifestas nas obras, o que nos interessa neste artigo são, antes de tudo, a condição de representação destas cidades na forma de cinema e os processos pelos quais estas representações se constituem como tal. Trata-se, aqui, de um estudo sobre formas imaginativas, sobre processos da imaginação e da memória. Processos, portanto, interpessoais, intersubjetivos que se materializaram na forma destes filmes. Assim, na leitura que se segue propomos um olhar para um processo sociológico no qual se constroem e reconstroem as experiências de pessoas e grupos.

O foco deste artigo são as imagens, a memória em imaginação, e as práticas sociais filmados e montados como artefatos audiovisuais. Se sobre a cidade ou outras formas, o que nos interessa é menos a resultante imagética do que os processos específicos pelos quais eles podem ser constituídos. É um processo analítico que, evidentemente, se volta para a escrita sobre estes filmes, também tendo em conta sua própria autoria. A pergunta que se segue não é se é possível ver a cidade ou não, mas como um discurso trans-fílmico, um estilo (BORDWELL, 2013 *apud* ADAMATTI; UCHÔA, 2020), se manifesta em formas capilares do

universo profissional da criação e produção fílmica. Alguns filmes, podem, por exemplo, ser assistidos por outros analistas e revelarem outros temas. Isto não significa menosprezar um “conteúdo” das obras. Pelo contrário, será preciso evidenciá-los, a partir de uma descrição densa, para posteriormente emergir um entendimento. O alerta é que não se pode confundir uma proposta de estudo do cinema e do campo das representações sociais do pensamento com pretensões de análises urbanas que implicam, inclusive, outros caminhos metodológicos, como por exemplo, o uso da etnografia, bibliografia específica, etc. São os filmes, sendo assistidos por uma abordagem multidisciplinar, que envolve também escrita, leitura e imaginação que pode revelar as cidades contemporâneas brasileiras, a partir de um olhar artístico e do relato.

Nos filmes aqui analisados é a partir dos relatos e olhares que emergem as formas de representação da cidade. Entendemo-las aqui como manifestações de formas específicas e definidas do pensamento social e político dos jovens. Estes que, ao realizarem filmes no contexto específico do TCC para o curso de Produção de Áudio e Vídeo, evocam e constroem à sua maneira um debate sobre o “direito à cidade”. Trata-se de um campo consolidado teoricamente como “horizonte de luta no seio dos movimentos sociais a partir do questionamento sobre o modo como se realiza a vida urbana” (CARLOS, 2020, p. 354). Porém, sem se fazer valer do campo teórico e acadêmico, os filmes aqui analisados manifestam também práticas potentes enquanto leituras sobre a realidade nacional. Afinal eles também se debruçam sobre as diversas formas pelas quais se realiza a vida urbana, em seus projetos e leituras, na São Paulo pós-acontecimentos de 2013, onde as ruas ainda continuam em chamas.

Para a autora o espaço é produto, condição e obra da realização da vida humana (CARLOS, 2020). Nesse sentido, a cidade e as imagens da cidade surgem como trabalho materializado ao longo de um processo histórico, assim constituído pelos múltiplos processos de objetivação dos sujeitos em seus processos e experiências de vida de vida. A natureza da cidade é, sobretudo, social. E o direito à cidade, como será discutido a frente, se manifesta por meio dos diretores e diretoras. De pessoas, portanto, vivendo e construindo em suas experiências e obras, em suas relações e estruturas, diferentes e possíveis compreensões sobre o que é o direito à cidade. Trata-se, aqui, de estabelecer como problema investigativo possíveis caminhos para entender a produção cinematográfica brasileira dos anos 2010, contribuindo, assim, para o entendimento do meio cinematográfico contemporâneo. Centralmente, nosso foco serão as capilaridades dos movimentos e do pensamento social contemporâneo inspirado em Lefebvre e relido por Uchôa (2018) em suas análises.

“Concervantes” (2016): a cidade que se esconde como narrativa

“Concervantes” (2016) assume em sua cena de abertura a concepção de um filme baseado em memórias, em relatos de experiências vivenciadas, que agora são contados por alguém. As palavras são transformadas pela narrativa em verdades a serem relatadas. Verdades que, em breve, se tornarão imagens cinematográficas. A narrativa do Dom Quixote de La Mancha de Miguel de Cervantes se transforma, assim, em curta-metragem. Mais recente, urbano, moderno talvez. Trata-se de uma entrevista de um personagem que não conhecemos. Ele olha e se dirige para a câmera. Ele vai nos contar o filme. Mesmo com toda a aceitação desse contexto fílmico, dessa direção direta para com a câmera, não se trata de um documentário. Esta primeira cena pretende emular essa *mise-en-scène* documental que aparece no filme em diversos momentos. Há personagens, cenários, movimentos e cortes de câmera ensaiados. No decorrer do filme fica claro ser deliberadamente uma obra de ficção.

Porém, chama atenção um recurso documental que o diretor e a equipe constroem enquanto narrativa imagética, quase que paralela à narrativa central dos personagens Zé, Cebola e Vera. Este recurso aparece na cena da mulher de classe média em seu apartamento, e no diretor da ONG que ajuda os jovens. “Concervantes” (2016) é o único filme da nossa amostra que não é documentário. As perguntas feitas para este filme em particular se dirigem justamente para o recurso documental espalhado pela obra. Estes *inserts* constroem um ambiente humano e urbano no filme. Eles são pano de fundo para história, aparentemente se relacionando pouco com ela, mas dando uma camada de entendimento mais profundo, principalmente sobre o lugar no qual se desenrola a narrativa, e as pessoas que por ali habitam ou transitam.

Os tais *inserts* de relatos documentais consistem em entrevistas nas quais as pessoas fazem falas para o filme, e não no filme, “de dentro” do roteiro, como é composto de modo geral o tempo fílmico desta obra ficcional. Tais falas expressam opiniões duras acerca da realidade social, principalmente no sentido de invocar uma espécie de fascismo popular, que corre a boca do povo. É a cidade, os jovens e os corpos que são disputados nestas falas. Há perigo nas palavras. Muito porque elas nos fazem acreditar numa verdade, que é verdade do mundo, mas não em filme (ou será que é?). Este é um dos incômodos trazidos à tona por estas imagens agentes (ALMEIDA, 2010) – falo aqui do *close* no jovem de camisa azul que, intencionalmente, é cinematografado para esconder sua face, assimilando essa forma de mostrar culpados que a televisão desenvolveu com tarjas e efeitos sonoros. As imagens destas sequências de entrevistas se tornam

tão insuportáveis que tendemos, e buscamos nos minutos que se seguem, a tentar deixar de acreditar nelas. E o filme causa isso, concede este caminho. E nos liberta. No decorrer da narrativa, concluímos que estes *inserts* são ficcionais, no sentido de realização, o filme faz sua passagem para obra cinematográfica, ou seja, ele é construído no processo de se tornar uma obra audiovisual (MENEZES, 2017), utilizando de uma mistura de recursos audiovisuais. É triste e cômico ao mesmo tempo. Esses *inserts* nos enganam porque tiram da zona de conforto a verdade documental, e da liberdade poética do ficcional.

Estas estratégias de construção interna, especialmente por meio dos *inserts* “documentais”, nos permitem observar o “Concervantes” (2016), analiticamente falando, como habitando a categoria do falso-documentário⁴. A obra apresenta uma espécie de subversão cômica – numa linguagem que corresponde ao termo internacional em língua inglesa *mockumentary*, pensando em uma interpretação de forma literal –, tamanha a proliferação de exageros e marcas de um “bom senso” popularizado, bastante desigual e carregado de preconceito e ignorância. As cenas aqui destacadas vêm em determinado tempo do filme, “quebrando” a narrativa e a estética proposta para nos lembrar de que “independente das imagens do documentário serem falsas ou não, a tese poderia ser verdadeira, ou pelo menos convincente” (MACHADO, 2011, p. 13). O que se vê é o uso de tal recurso de forma não disciplinada, de um jeito de se pensar as estratégias dos documentários brincando com ela, buscando limites de linguagem e nos jogos de percepção que exigem uma ação frente à imagem.

O filme foi construído em estúdio – o que é perceptível no barraco de Zé e Cebola –, em contraposição ao lixão – onde Vera toma banho. Os *inserts* documentários da mulher de classe média adicionam o elemento que nos faz entender a cidade sendo construída nessa triangulação. O filme acontece numa favela, ambiente que, nesta narrativa, é ainda preenchido pela violência na vida

⁴ Bill Nichols (2009) sugere uma classificação para o gênero documentário que abarca seis subgêneros: expositivo, poético, participativo, observacional, reflexivo e performático. Cada um deles opera com base em convenções que lhe são específicas. Nossas expectativas nos levam a pensar tais subgêneros como *tipos ideais* – no sentido weberiano do termo – mais do que modelos reais. Qualquer categoria analítica, e este é o caso, se for aplicada aos filmes, encontrará desajustes. Em meados dos anos 2000, o pesquisador Arlindo Machado (2011) – em meio aos debates sobre uma expansão que em alguns casos configura até mesmo a superação do conceito de documentário para este autor – sugere alguns formatos que sugerem “desvios”, no sentido de um hibridismo ou de indefinição categórica, das formas tradicionais. Muito pelas “contaminações” estéticas, técnicas e éticas até então separadas nos gêneros documentário e ficção. Entendemos essas novas classificações da mesma forma, como *tipos ideais* eficazes para pensarmos algumas obras, e não como categorias absolutas que domesticam as obras. Machado (2011) define, assim, o documentário híbrido (que questiona justamente a pureza de cada uma das categorias definida anteriormente), o falso documentário (que tem a “cara” do documentário, mas é ficção), o meta documentário (que denuncia a ilusão documental e testa os limites do gênero num sentido muito ético), a animação documental e o documentário *machinima* (muito relacionados às formas de produção gráficas, virtuais e digitais de novas tecnologias).

dos jovens e pelas manifestações religiosas que moralmente perturbam os personagens. Ela é vista de dentro e de fora, em movimentos que vão e voltam para os personagens. Não se trata de um filme sobre a realidade urbana, mas é impossível não notar como o tema do direito à moradia digna se faz presente. Vera e Zé disputam um banheiro coletivo. Em outra cena, o barraco é invadido à noite, porque falta segurança. A mulher de sua sacada só pensa em mandar matar todo mundo. É a cidade que se coloca como disputa ao fundo da narrativa em diversos pontos chave dessa obra. Não qualquer cidade, mas a cidade da desigualdade, da violência urbana, que é negada como direito.

“Raízes que levo” (2016): os filmes e os encontros

Este filme persegue o depoimento de Jean Denis, que se apresenta como imigrante do Haiti no Brasil. O encontro da equipe com Jean ocorre por ocasião de uma gravação de um clipe na praça da Sé, por motivo externo, como nos é explicado pelo narrador em *voice off*. É esta voz que nos joga direto para um documentário no estilo cinema verdade. Jean percebe o racismo como pessoa negra no Brasil e fala disso na abertura do filme. Corte. A tela fica escura, o discurso de Jean é substituído intempestivamente pela voz em *off* novamente. O diretor Bruno Filardi narra o episódio da interrupção pelo “pessoal da feira do rolo”⁵, que passa a hostilizar Jean com falas xenófobas, acusando-o de roubar seus empregos, e a equipe, pelo ato de filmar a atividade. A fala busca construir uma contradição entre o discurso de Jean e o que aconteceu durante as gravações. O clima de verdade documental é intensamente explorado.

De repente, a cidade interrompe o filme! A câmera é abaixada, mas não desligada. “O clima tá tenso – mandaram avisar que vão queimar o centro”, a música “Convoque seu Buda” (2014) do rapper Criolo vem imediatamente à mente quando Bruno se defende, “É clipe de Rap chapa! Relaxa”. Essa abertura inicial, tensa, dialogada, entre equipe personagem e coadjuvantes é seguida das falas sobre o interesse na questão da imigração haitiana, e seus diversos atores. Voltamos para Jean, que, agora em sua casa, encerra um arco inicial do filme. Há nesses primeiros minutos uma concepção claramente expositiva, que enfrenta uma questão ética para se fazer existir. Esse é o problema central: gravar audiovisual numa metrópole, na rua, ao vivo e interagindo com as pessoas em suas vidas cotidianas, buscando construir um discurso e imagens sobre o que tudo isso

⁵ A feira do rolo remete a uma reunião de vendedores de bugigangas e produtos muitas vezes de forma ilícita e totalmente volátil. Não se trata de um lugar, mas de um fenômeno que acontece em diversas localidades da cidade.

representa num espaço muito específico como o centro de São Paulo. A cidade não interrompeu o filme. Ela o invadiu. Se fez filme em “Raízes que levo”.

E isso fica mais claro ainda quando não somos imediatamente apresentados àquilo que seria o diálogo com Jean em sua casa. Não acontece! Só vemos os *inserts* dele em sua casa, mas não suas falas, ou voz em som direto. É pela montagem que o conhecemos. O filme volta para a Praça da Sé. O diretor quer agora entrevistar as pessoas para saber o que elas achavam do acontecido com a equipe naquele episódio. Esses *inserts* de entrevista ficam vagos – nem sequer ouvimos as pessoas, que apenas ilustram a narração. O bloco é então subitamente interrompido. Um telefonema aparece na narrativa, e então a equipe vai até à casa do Jean. Uma espécie de dramatização é eficazmente construída com esse segundo arco de mudanças. O filme parece insistir nesta linguagem. De repente não estamos mais no centro, mas na periferia da cidade. Tudo muito corajosamente construído com a câmera à mão.

É quase na metade do filme que nos encontramos com Jean em sua casa, falando sobre si, sobre saudades, sobre o Haiti, rap, família, nas mesmas sequências já apresentadas. Suas falas são intercaladas com a fala de Dona Xica, que recebe a equipe no imóvel que aluga para Jean. O filme faz uma triangulação entre Jean e a equipe, e da equipe com Dona Xica, quando falam da sopa. Jean não está presente nesta parte da conversa. Corte. Jean cozinha a sopa no fogo e fala de seus entendimentos políticos e culturais. Ele conversa com o diretor enquanto é observado por dois planos que se alternam, um lateral com uma sorte de paleta de cores rosas, outro em *contra-plongée*, que, aliado a uma captação de áudio impecável, sintetiza o pouco do Jean que o filme conseguiu construir até aqui. Finalmente o filme entrega uma cena central para o entendimento desta obra: a equipe de produção jantando com Jean em sua casa. Esta cena é emblemática porque revela que não se trata de um filme sobre Jean, o imigrante Haitiano somente, mas da relação da equipe com esse personagem. “Raízes que levo” é uma frase que aparece sendo dita pelo diretor, não por Jean. Os problemas na Praça da Sé são vividos pela equipe e por Jean em sua relação, que vai se aprofundando, mesmo que esses dois lados só se encontrem via telefonemas.

O filme perde um pouco o aspecto expositivo, mas passa a se construir de modo mais participativo (NICHOLS, 2009) principalmente pelo modo e por sua organização temporal. Vemos uma última ligação do diretor para Jean, seguida de mais momentos em sua casa, daquele primeiro momento. A conversa triangulada com Dona Xica também revela essa não linearidade narrativa em torno da sopa que leva a cena final.

Nesta obra a cidade invadiu o filme. Ela invade as experiências de Jean como da equipe num momento de encontro audiovisual. A prática documental exercida no filme, da filmagem em campo, leva a pensarmos sobre a câmera em sua potência como catalisadora de relações (GONÇALVES, 2008) – e não um impeditivo condicional e estético para as imagens resultantes da interação cineasta e aqueles que são filmados. Neste filme, é o espaço destas interações que ganha destaque principalmente na abertura quando estabelece os questionamentos possíveis e impossíveis na cidade. Muitos aspectos se atravessam – e só se atravessam – porque acontecem na Praça da Sé, esse lugar de intenso fluxo de pessoas na parte central da maior cidade do país.

A relação entre estudantes de cursos de audiovisual (que não se escondem atrás das câmeras) gravando um clipe e uma pessoa querendo dar seu depoimento enquanto imigrante são moduladas por esse encontro na cidade, ou melhor com a cidade. A intervenção da feira do rolo, a viagem de carro para a periferia – os deslocamentos em São Paulo são de fato equivalentes aos *road movies* como o filme sugere –, ou a inquilina dando detalhes das idas de Jean à igreja no bairro da Luz surgem diversas vezes no filme. Esta é a ideia de cidade que é trazida a frente nesta obra: a cidade como personagem do filme, que se faz como protagonista de um lado porque como espaço, é facilitadora dos encontros. Mas também como antagonista, porque impõe regras, violência e perigo para aqueles que rompem seus limites espaciais como invasores. É na luta pela cidade que tanto Jean quanto a equipe se encontram nesse filme do qual são os personagens principais. Jean quer seu espaço digno enquanto imigrante e pessoa negra, e a equipe quer poder filmar seu clipe de rap numa praça. Desse encontro nasce o filme.

“À beira” (2016): cidadãos da cidade, cidadãos da calçada

Este filme começa com um plano emblemático para este ensaio. Através do vidro de uma estação de metrô, na cidade de São Paulo, figuras humanas descem as escadas rolantes, entrando e saindo. O vidro também reflete o lado de fora, as ruas, carros e pessoas do outro lado. Tudo se mistura visualmente, colocando-nos frente a uma crônica visual da cidade. Se observarmos novamente nossa lista de filmes, é a cidade que delinea os movimentos centrais da obra, o reflexo no espelho logo na abertura, a fusão entre pessoas e a urbe dirige uma inteligibilidade fundamental para este documentário, mesmo que o tema em si seja outro. Um personagem homem irrompe nas sequências iniciais, ele caminha inquieto pelas ruas enquanto a câmera o acompanha de perto. Uma segunda personagem

também se apresenta ao fazer um gesto de sinal da cruz cristã, ela está sentada no último banco de um ônibus. É dia, ela anda pelas ruas e é acompanhada pela câmera. Nos dois casos eles são filmados por uma câmera em *contra-plongée*. O som remete a uma produção original de ruídos que, misturados aos sons da cidade, afetam e chamam a atenção da audição, tão acostumada à ojeriza que os modelos audiovisuais padronizados impõem a qualquer tipo de ruído que se apresente em captações de áudio.

A entrevista com Walter Carvalho marca o centro gravitacional do filme. Essa consideração se dá em relação a três eixos: 1) em relação à sua minutagem, mais extensa do que a concedida à personagem Ana Valéria; 2) quanto ao seu formato, quase que uma entrevista em plano-sequência, sem cortes e edição, permitindo o balanço da câmera e os desfoques, e a participação dos insights de Waltinho, que desafiam o olhar espectador para uma disputa aberta entre transparência naturalística e opacidade cinematográfica; e 3) em relação ao próprio personagem, consciente da câmera⁶, que inclusive chama a atenção para o que deve ser mostrado e interage com esse outro grande personagem que é a cidade: a rua, outros personagens passantes e o cheiro de maconha.

A solução para os créditos aparece nos momentos finais do filme (em contraposição ao rompimento imagético e de linguagem que estamos acostumados – tela preta em que os créditos “sobem”) em uma sequência de cartelas textuais, que começa acompanhando os dois personagens Ana Valéria e Walter Carvalho. A sensação é que o filme se volta para si, incluindo a produção executiva nas sequências imagéticas e sonoras através dessas cartelas que cobrem a imagem. Sugiro a opacidade de Ismail Xavier (2005) para pensar de fato como o filme se mostra filme.

Segundo João Moreira Salles (2005), os documentários não são consequências de um tema, mas uma forma de se relacionar com aquele tema. Assim, o sentido de se propor um entendimento documentário sobre um filme não reside na “coisa” sobre a qual ele discursa. O que interessa mais, talvez, é o “como” o filme a aborda. Assim, esta obra nos convida a pensar que os documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre como documentaristas mostram os

⁶ Aspectos do documentário participativo, diria Nichols (2009). “Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que se engaja nele ativamente, e não por alguém que o observa discretamente, ou o reconfigura poeticamente, ou monta argumentativamente esse mundo. [...] Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin chamaram de *cinéma vérité* [...], como “cinema verdade”, a ideia enfatiza a verdade de um encontro e não a verdade absoluta e não manipulada. Vemos como cineasta e pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interagem, que formas de poder e controle entram em jogo, que níveis de revelações e relações nascem dessa forma específica de encontro.” (NICHOLS, 2009, p. 155).

outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, essa outra coisa criada são os personagens de Walter Carvalho e Ana Valéria Mariotto. Aqui identificamos o processo em que uma pessoa é transformada em personagem. O que nos indica, segundo Salles (2005), uma reflexão possível: a natureza do documentário não é estética, nem epistemológica, mas ética. Um documentário é todo filme cujo diretor tenha uma responsabilidade ética com seus personagens. Fazer documentário não significa o que se pode fazer com o mundo, mas, muito mais, o que não se pode fazer com um personagem.

Existem três personagens que podem ser demarcados no filme: Walter, Ana Valéria e a cidade de São Paulo. Esta última “personagem” se faz presente principalmente nas pessoas, muitas e anônimas, mas vivas e fazendo seus muitos movimentos. Impossível não pensar nos olhares que são lançados para São Paulo neste filme. Vemos os ônibus, os carros, as escadas do metrô, as ruas, as vitrines e os semáforos. Praticamente até a metade do filme a distribuição entre estes três entes ocupam de forma equilibrada o tempo fílmico. Entre Walter, Ana Valéria e a cidade, vamos às imagens de um ao outro, e depois para o terceiro, depois voltamos, em ordens diferentes, mas distribuindo igualmente o tempo na tela e suas sensações.

O relógio do Conjunto Nacional na Avenida Paulista marca 9 graus, é noite no filme quando este se fecha em Walter e Valéria, inclusive na proposta de plano fechado em *close* nos rostos. Faz frio na rua, Valter esfrega as mãos. Daí sim somos arrebatados, inclusive pelos discursos destes dois personagens para o tema da luta manicomial proposto pelo documentário. Até aqui – primeiro pelo título da obra, “À beira”, como expressão que evoca uma exclusão de algo central; e, segundo, pela contraposição deste discurso do título às imagens da região mais central da capital – é possível pensar que estes dois personagens estão envolvidos em diferentes situações, porém que em comum revelam as perspectivas de uma vida de exclusão. No caso, a especificidade se dá de forma mais visual, pelo menos enquanto narrativa, como uma exclusão da cidade, ou, pelo menos, na cidade. É somente a partir daí ser possível ver Walter e Ana Valéria como personagens que expressam o discurso da luta antimanicomial do filme. O *close* e a introspecção finalmente rompem com a cidade para construir essa visão muito íntima, que fica perceptível na escolha pelos planos próximos. Mesmo quando Valter cumprimenta alguém que passa pela cidade não vemos este outro. Resulta que este filme luta a toda hora com esta visão ampliada para tentar focar nas personagens, passar da cidade para o íntimo, o subjetivo. Seria isto possível?

Afinal, o filme é sobre Walter e Ana Valéria em suas lutas. Mas que presente e ousada se faz a urbe quando Walter diz: “Sair da rua é fácil, difícil é sair da

gente” – assumindo que ele mesmo ali faz uma reflexão de sua caminhada. Valter parece ter incorporado a cidade, como os reflexos do metrô do vidro parecem ter incorporado as pessoas. Cidade e humano se confundem nas falas. Valter olha para o espectador, que, ali na hora, é a câmera e pede “Foca a rua ali”. É ele quem devolve a voz à cidade. “Cidadãos da cidade. Cidadãos da Calçada.”

“Oldstock” (2016): os grupos e classes

Filme de carros que se apresenta a princípio como documentário observativo, mas que absorve algumas características do documentário poético em alguns momentos – os modelos puros são sempre impossíveis. Para Bill Nichols (2009), o que chamamos de documentário não é uma reprodução, mas uma representação de algum aspecto do mundo histórico-social que compartilhamos. Ele é um argumento sobre o mundo que pressupõe uma perspectiva assumida. No modo observacional o espectador é tido como observador ideal. Este formato pressupõe a não-intervenção, a invisibilidade da equipe, planos de sequências naturalistas e muitas vezes som sincrônico, sem música. A montagem de imagens de carros, motores e cenas de corridas em sinergia com uma narração exegética parece ir em direção a personagens que compõem esse universo. Mas não vai, não a princípio. Nesse sentido, a ausência da imagem visual destes narradores, que perpassam todo o filme em presença auditiva, contribuem para uma percepção mais acurada do tema, que são os carros, mais especificamente Ford Opalas, de diferentes anos e modelos.

Um universo é criado em torno deste automóvel pelas vozes, masculinas e femininas, que narram, inclusive de diversos pontos de vista, suas relações com ele. A ânsia de uma imagem visual dos narradores exige um esforço reflexivo do espectador para ser superada. E é quando ela é finalmente superada que o filme nos entrega a imagem numa espécie de epílogo reconfortante. Esta obra se constitui como narrativa cinematográfica sobre a corrida chamada “Oldstock”, em torno da qual os entusiastas do Opala se organizam, competem e, podemos pensar, se constituem enquanto grupo social. Um primeiro bloco narrativo se encarrega de construir uma preparação para a corrida, a voz narra o treino de pilotos, ao passo que as imagens são de mecânicos testando motores e apertando parafusos. O segundo bloco se constitui da corrida de fato, e aqui podemos identificar uma preocupação estética muito voltada aos moldes do formato esporte Fórmula Truck, inclusive este “êxito” televisivo que estas modalidades alcançam é citado, de forma crítica, em uma das falas do filme. Os criadores exploraram ângulos do circuito de Interlagos e acoplaram câmeras nos carros de modo muito

familiar aos que a televisão mostra. Já um terceiro bloco narrativo cuida do pós-prova, a entrega dos troféus e declarações sobre as percepções daquele universo. Este bloco final, que revela enfim os narradores, encerra a obra.

A história dos carros, em algum momento, também revela uma disputa com a cidade – que pode ser exemplificada na história da prefeitura que guincha os carros insistentemente. Esta fala, adulta e feminina, parece entregar um recorte de classe, que permeia o interesse específico nos carros dessas muitas vozes que ouvimos no filme. Ela, neste momento, não permite ao espectador um questionamento sobre a legalidade no uso desse espaço público da cidade. É a história do carro e nela a prefeitura surge como antagonista, a vilã. Em outro momento, a mesma voz revela também que, por trás das pessoas que se confundem em discursos com os carros, há uma gama de falas profissionalizadas, tanto no sentido de representar mecânicos e empresários dos carros, quanto no sentido de um reconhecimento de direitos em suas muitas possibilidades, inclusive como privilégios (caso do carro guinchado pela prefeitura), ou como possibilidade progressista, como a de uma mulher que é a piloto na de sua equipe.

Realizar pesquisas que se pretendem análises fílmicas exige que se perceba que as práticas de investigar e re-imaginar os filmes faz surgir significações particulares e múltiplas, que são muitas vezes inesperadas. Isso varia de acordo com cada obra e com as relações traçadas entre elas. Penso que neste caso é importante valorizar a estética escolhida dos carros falantes. Esconder as pessoas impede que a obra crie personagens, ao passo que mostra que mesmo esta ideia de carro falante neste sentido pode estar equivocada – é, antes de tudo, uma hipótese interpretativa. Nem mesmo os carros se identificam com suas vozes, parecendo mais um jogo aleatório. Então neste sentido o filme não tem personagens, o que o torna bastante diferente em termos de linguagem, mas que nos afasta da figura da personagem central, tão cara às narrativas burguesas herdadas e ressignificadas pelo cinema (BAZIN, 2018). Assim, não faria sentido pensar na cidade em termos de personagens como proposto anteriormente.

Porém, o que se configura é um grupo. Aparentemente, os tempos de fala são distribuídos de forma democrática entre os participantes. O que este filme faz pensar é justamente como a ideia de grupo remete a uma ideia de classe. Principalmente porque neste filme este grupo não é construído como um grupo específico, poderíamos pensar próximos, ou conhecidos, mas como grupo que se relaciona por um interesse. É um interesse de classe, como bem de consumo, empresarial, das equipes esportivas, que justamente configuram muito mais a ideia de classe do que de grupo homogêneo. De qualquer forma, o recorte é impreciso em seus limites, mas ajuda a pensar: sem um personagem central,

tendo falas distribuídas, é natural que pensamos no filme como discurso coletivo. O *habitus* e os *ethos* ali compartilhado – que gira em torno dos carros, bens de consumo – revelam o recorte de classe.

Mas, em termos de obra, como em um quadro geral, o filme permite entrever também a relação do grupo com o espaço único, de equipamento cultural público do autódromo de Interlagos. Viajamos neste filme para outro espaço na cidade de São Paulo. Um espaço que é, por sua vez, no jogo de espelhos cinematográfico, construído como espaço que também informa o grupo como classe. Média, média alta talvez, mas marcadamente diferentes enquanto classe de Valter, e os “cidadãos das calçadas”, e Jean e os imigrantes haitianos do centro. O autódromo de Interlagos revela aqui outra cidade, e, conseqüentemente, outras pessoas, de outras classes sociais. Entre estas pessoas a disputa pelo espaço da cidade é constantemente vencida, já tendo sido inclusive pacificada enquanto arquitetura direcionada, especificamente para a corrida de carros. Um espaço disciplinado, ou pacificado, por enquanto, em seus usos sociais. O autódromo é mundialmente conhecido, necessário e importante para a economia da cidade. O filme mostra o grupo que ocupa este espaço. E eles são todas pessoas brancas, em sua maioria homens, numa faixa bastante adulta. Eles aparecem somente no final do filme. Sendo impossível relacionar as falas – que acontecem durante grande parte do tempo fílmico – às pessoas que aparecem por alguns segundos no final.

Cidades, território e cinematografia nos anos 2010

Dos filmes da amostra indicada percebe-se uma preocupação que dialoga diretamente com as condições locais de produção: a cidade de São Paulo. Esta cidade surge enquanto metrópole e experiência a ser significada pela narrativa cinematográfica, seja como favela, autódromo, rua e calçadas ou feira do rolo. Para além do determinismo geográfico, aparecem nestas obras uma preocupação específica dentro das possibilidades inumeráveis que a maior cidade da América do Sul poderia oferecer como tema cinematográfico: a luta pela moradia digna, ou, vista do outro lado, os problemas da exclusão territorial impostos pelas lógicas de especulação imobiliária às pessoas, em suas mais diversas e perversas formas. Temas os quais agrupamos e chamaremos de temática do direito à cidade, pensando nos termos de Lefebvre (UCHÔA, 2018). Buscamos discutir, por meio destas obras, que são menores em termos de audiência e alcance – pois se trata de filmes não comerciais – um discurso potente sobre o contexto político e social na cidade de São Paulo. Mostrar as formas e representações da realização da vida urbana, como estes curta metragens fazem, é evidenciar a força simbólica

significada e significante da história do cinema e do audiovisual em meados dos anos 2010.

Fábio Raddi Uchôa (2018) nos indica alguns caminhos para pensar como o direito à cidade aparece em outras obras do cinema do meio da década de 2010. O autor cita a animação “O menino e o mundo (2013)” de Alê Abreu e propõe um viés de análise interna e ao mesmo tempo interpretativa do filme. Neste percurso, são mapeados três passos inter-relacionados, como ele mesmo explica. O primeiro diz respeito às configurações do confronto campo e cidade na obra, no qual o autor toma os estudos sobre a questão de Jean Claude Bernardet, e a visão sociológica negativa da cidade forjada no cinema dos anos 1960-70. O segundo passo trata do empenho do estilo indireto livre⁷, categoria de Pasolini e das influências do gênero musical na narrativa fílmica que são construídas pelo diretor Alê Abreu em seu filme. O terceiro aspecto – e este nos interessa mais, analiticamente falando – consiste na “interpretação de tais traços, inserindo-se ‘O menino e o mundo’ entre outros discursos que, coincidentemente, retomam a noção do direito à cidade, no contexto dos eventos de junho de 2013” (UCHÔA, 2018, p. 2).

Os filmes aqui analisados são, de certa forma, também afluentes dessa coincidência que o autor aponta. Ora, basta pensar que os diretores e produtores eram, na época das produções, estudantes. Jovens em sua maioria, muito provavelmente integrantes de grupos relacionados com tantos outros que tiveram ampla participação nas manifestações nas ruas em junho de 2013. Interessava a estes grupos estudantis o passe livre estudantil, por exemplo. Esta era uma das pautas de luta. É intrínseca, portanto, a relação entre ser estudante numa cidade em luta por questões estudantis. Evidentemente que estas marcas seriam manifestas enquanto imagens de um contexto efervescente em torno do *direito a cidade*.

O que Uchôa sinaliza é um encontro, coexistências entre formas de viver a cidade como experiência. Inclusive como experiência cinematográfica “unindo as heranças de uma visão sociologicamente negativa e as possibilidades utópicas” (UCHÔA, 2018, p. 3), no bojo dos debates sobre o direito à cidade em 2013. Por possibilidades utópicas podemos entender o urbano como possibilidade de realização da humanização constantemente represada pela experiência da cidade. Há aqui uma inspiração vinda de *O direito à cidade*, obra de Lefebvre na qual o autor nos sinaliza o embate complexo e contraditório entre os termos atribuídos

⁷ “O termo é originalmente pensado na literatura, para casos nos quais o narrador apropria-se da linguagem do personagem, gerando ambiguidades de enunciação, que serão tomadas por Pasolini como coexistências de estilo, classes ou estruturas sociais. Pelo estudo dos polos em jogo, em cada caso particular, seria possível identificar a transposição de tensões próprias ao contexto histórico de cada obra.” (UCHÔA, 2018, p. 7). Fica como nota pela objetividade explicativa dada ao conceito.

ao urbano. De um lado, há a cidade como obra, com valor de uso, de ocupação de praças, ruas e monumentos pelo encontro e pela festa; de outro, a cidade como produto, industrial sobretudo, valor de troca, pensada de acordo com a racionalidade do capital e do mercado (LEFVEBRE, 1991 *apud* UCHÔA, 2018). É na reivindicação do urbano, no embate entre a cidade *obra* e cidade *produto*, que reside a potência do estilo fílmico naquele contexto histórico do pós 2013 – tanto em “O menino e o mundo” quanto nas obras aqui analisadas. Além disso,

De maneira não gratuita, no contexto da produção do filme de Abreu, identifica-se um conjunto de discursos, escritos e audiovisuais, que retomam a noção de direito à cidade, à luz das assim chamadas jornadas de junho de 2013. O menino e o mundo (2013), vale assim destacar, em nenhum momento refere-se explicitamente às jornadas. A retomada de tais discursos, porém, possibilita aproximações conceituais, bem como a identificação de singularidades. (UCHÔA, 2018, p. 3).

Da mesma forma, nenhuma das obras aqui analisadas faz menção explícita às jornadas de junho de 2013. Ainda assim, o tema do direito à cidade é visível na fala de Waltinho em “À beira”, ou nos *inserts* à senhora de meia idade em “Concervantes”, que se incomoda com a favela que se instalou nos arredores. O que não é o filme “Raízes que levo”, senão a história de Jean Denis, o imigrante haitiano no Brasil que gentilmente oferece uma sopa aos produtores do filme, movido por um profundo e sensível desejo desse direito à cidade. Que potente é o documentário: invadido pela cidade, pelo ser humano que ali há, é que nela se torna em imagem! O cinema de coragem de Jean Rouch em “Caçada ao leão com arco” (1965), e de Coutinho em “Santa Marta: duas semanas no morro” (1987) são, também, perigosos, desfocados e mesmo violentos. Talvez porque revelam tanto das coisas que muitas vezes não queremos ver. É nisso, talvez, que estes filmes destoam dessa grande sina historicista que as jornadas de 2013 parecem indicar. O direito à cidade, a visualidade que tal tema ganha em nossa era, não pode ser confundida com luta das jornadas de junho de 2013 apenas. Estes filmes vêm para nos mostrar que a luta é também de Jean Denis, de Walter, de Ana Valéria, Dona Xica, do Cebola. Trata-se de um tema que, no cinema nacional da época, em diferentes escalas e formatos, foi habitado por um estilo de luta, do direito pela cidade. Desde “Limpam com fogo” a “Aquarius”. Do “O menino e o mundo” a “Raízes que levo”, “Concervantes”, “À beira”.

Até mesmo os outros filmes que aqui citamos dessa amostra, mesmo talvez por uma lógica de contraposição, também confirmam de alguma maneira nossa sugestão. Em “Oldstock” não há uma luta, uma disputa clara pela cidade, pois trata de cidade já pacificada, aparelho público. O autódromo é um elemento natural do filme, o que faz com que os personagens apontem muito mais os usos dele sem, por exemplo, pensar se algum dia ele seria talvez privatizado ou demolido. Em São Paulo isso acontece com os aparelhos públicos. Por isso mesmo, o efeito do filme neste sentido é valorizar a cidade, não disputar o direito, mas conservá-lo, em sua importância de classe talvez, ou arquitetônica, como política pública, motor comercial, enfim.

Neste cinema que vamos chamar de estudantil, o direito à cidade equivale ao potencial de resistência, em termos de grupos humanos organizados, e à presença do cinegrafista como parte constituinte de tal ação (UCHÔA, 2018). Talvez o que muda são os grupos organizados: há em nossa mostra uma preocupação maior com as pessoas em lutas muitas vezes solitárias, o que é sugerido pela faceta mais individual, intimista e particular dos personagens. As jornadas na rua se deram como experiência política presencial e corpórea. Enquanto talvez as resultantes imaginativas daqueles dias focaram muito mais nas pessoas que lutam pela cidade. Estes filmes imaginam uma cidade de pessoas, e pessoas numa cidade, e não só desse direito à cidade conceitual e talvez até mesmo abstrato no sentido jurídico, ou de política pública, de se possuir ou não por parte de um grupo como parecia ser uma reivindicação do MPL. Estas pessoas parecem não possuir esse direito. O problema do documentário pensando neste momento imediatamente *a posteriori* das jornadas de 2013, é de um direito à cidade em crise, que se desfalece e está sendo segurado por um fio para não desabar, como em “Era o Hotel Cambridge” (2017) (que não à toa também guia a um final documental). Estes filmes são sobre moradores de calçadas, não grandes grupos organizados nas avenidas. Falar de um abriu caminho para falar do outro, que é também um outro de classe (BERNARDET, 2003), mas que coincidentemente também luta pela cidade – e desse encontro vem estes filmes.

É fundamental para este estudo pensar que “as imagens do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo” (BERNARDET, 2003, p. 9). talvez essa relação seja mais opaca, utilizando aqui as noções de Xavier (2005) em “Raízes que levo”, mas ela sem dúvida perpassa todas as outras obras. Nesse sentido, é importante salientar que a construção da cidade – e de uma representação fílmica do direito à cidade, como estes filmes sugerem –, envolve a “renegociação da partilha, reinscrição incessante dos lugares de poder e autori-

dade, explicitando, nas estratégias fílmicas, o fosso entre mundos, mas também permitindo que mundos comuns sejam imaginados e fabricados com as imagens” (PIPANO, 2021, p. 344).

Um último aspecto deste estudo remete aos desafios e perspectivas da pesquisa histórica em cinema na era digital. Sorlin (1985) apontava certos “problemas” quando se empenhava à análise de filmes com pouco sucesso de público, característica inerente ao cinema não comercial. Segundo este autor, tal proposta poderia incorrer num afastamento de uma relação social que o filme deveria estabelecer com seu ambiente, digamos assim. Corria-se, bem sabemos, de se falar de filmes que ninguém havia assistido. Tal situação passa por uma revisão em nossos tempos. O cinema digital hoje apresenta uma série de alternativas de exibição, simplesmente inexistentes na era de Sorlin. Se as telas grandes eram ocupadas apenas por grandes obras, e os cineclubes se encarregaram do resto, hoje a internet propicia um acesso ampliado a obras que usualmente não ocupariam tais lugares de exibição.

De certa forma, o aspecto fundamental que essas novas formas de acesso, e o entendimento de um cinema amador ou estudantil (não comercial, em suma), permitem é o de se repensar as potências do cinema e da imagem como projeto de conhecimento e de experiência histórica. O que fica evidente é um movimento de deslocamento e descentramento que estes filmes sugerem. Ou seja, mesmo se tratando de um tema que já foi trabalhado em outras instâncias acadêmicas ou cinematográficas, é possível também os assistir, com a devida distância temporal e analítica, como leituras e manifestações do pensamento social e político naquele contexto. Se nos tempos das películas ou *vídeo tapes* o acesso às cópias dificultava a análise, hoje, com a internet, muitos mergulhos e navegações no sentido da exposição e fruição são possíveis. A participação do jovem na construção do pensamento social e político dos lugares, sejam cidades ou em relação ao país, é extremamente sensível. Isso sem contar as possibilidades de criação e realização, que no fundo tornam os realizadores dos filmes aqui descritos como uma espécie de historiadores amadores. Ou seja, como pessoas que deixaram suas representações históricas sobre a época em artefatos materializados na forma de filmes. Mesmo que o compromisso, digamos assim, tenha sido em relação a uma proposta audiovisual, e não acadêmica, o valor de interseção para os entendimentos políticos e sociais de um determinado lugar e tempo têm seu valor. Assim (e talvez por isso mesmo) com grande potencial para criar entendimentos acerca da realidade social nos idos dos anos 2010. O crescente interesse pelo estudo de filmes não comerciais, aqui representado pelos filmes estudantis, vem na esteira de se pensar as produções em cinema e audiovisual fora de um

eixo até então sobrecarregado pelo peso do público, do orçamento e da bilheteria. Esse cinema em processo de formação não deixa de ser cinema, pois retém olhares e subjetividades, que em certos aspectos se oferece muito mais à análise social do que os grandes títulos repetitivos e ultra comerciais dos *blockbusters*. É contra esse esgotamento que avançamos. É para os outros cinemas que olhamos, inclusive aquele que está se formando.

Nos alinhamos à proposta de leitura de Uchôa (2018), em sua inspiração lefebvriana, e sugerimos mais uma camada de entendimentos: a da cidade e do direto a cidade sendo pensados e remontados enquanto discursos e representações audiovisuais dos jovens que viveram as cidades em seus tempos. Trata-se de colher os discursos das capilaridades pela cidade afora, tanto como espaço quanto discurso. Não foram etnógrafos, sociólogos ou historiadores da cidade que construíram estas imagens e as obras como um todo. Foram jovens, atravessando um processo de formação em cinema, muito característico enquanto espaço de construção do pensamento social sobre a cidade.

[...] os jovens experimentam uma empatia feita não só de facilidade para relacionar-se com as tecnologias audiovisuais e informáticas, mas também de cumplicidade expressiva: é em seus relatos e imagens, em suas sonoridades, fragmentações e velocidades que eles encontram seu idioma e seu ritmo. Pois, frente às culturas letradas, ligadas à língua e ao território, as eletrônicas, audiovisuais, musicais, ultrapassam essa limitação, produzindo comunidades hermenêuticas que respondem a novos modos de perceber e narrar a identidade. Identidades de temporalidades menos extensas, mais precárias, mas também mais flexíveis, capazes de amalgamar e fazer conviver ingredientes de universos culturais muito diversos. (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 58).

O conhecimento, nestes casos formativos de cinema, se dá como processo que prevê a condição de reelaborar, remontar e reorganizar o que os grupos assimilam em suas experiências. Um domínio técnico e da linguagem cinematográfica possibilita que os criadores não sejam meros reprodutores, mas desenvolvam a capacidade de elaboração de novas linguagens. Este é um caminho possível para reconhecer, trazer à superfície o que ainda é virtual, e, como diria Martín-Barbero, o que, na sociedade, está ainda mal desenhado, com contornos borrados dentro de uma formação social e momento histórico. É nesse sentido que pensamos a construção possível de mais preenchimentos de sentido, mais pensamentos sociais sistematizados sobre o que é e como se manifesta o direito

à cidade, com foco no cinema estudantil pós manifestações urbanas de 2013 em São Paulo.

REFERÊNCIAS

- ADAMATTI, M.; UCHÔA, F. Cinema, estilo e análise fílmica. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 22, n. 40, jan./jun. 2020, p. 289-308.
- ALMEIDA, M. J. A. A educação visual da memória: Imagens agentes do cinema e da televisão. **Pró-posições**, Campinas, v. 10, n. 2, p. 9-25, 29 jul. 1999.
- BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BERNARDET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- CARLOS, A. F. A. Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o direito à cidade. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 349-369, 2020.
- GONÇALVES, M. A. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- MACHADO, A. Novos territórios do documentário. DOC On-line n. 11, 2011. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf. Acesso em: 07 jul. 2022.
- MARTÍN-BARBERO, J. Cidade virtual: novos cenários da comunicação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v.11, p.53-67, 1998.
- MENEZES, P. Sociologia e cinema - aproximações teórico-metodológicas. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 12, p. 17-36, 2017.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2009.
- PIPANO, I. Saber que o outro me pensa: comentários sobre estética e política do documentário e educação. *In*: LEITE, C.; OMELCZUK, F.; REZENDE, L. A. (org.) **Cinema-Educação: políticas e poéticas**. Macaé: Ed. NUPEM, 2021. p.329-352.
- SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. *In*: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; CAIUBY NOVAES, S. (org.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005. p. 57-72.
- SORLIN, P. **Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

UCHOA, F. O menino e o mundo (2013) de Alê Abreu: campo-cidade, estilo indireto livre e o direito à cidade. **E-Compós**, [S. l.], v. 21, n. 3, 2018. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1419>. Acesso em: 7 jul. 2022.

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

Filmes:

À BEIRA. Direção: Gláucia Shiva. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (20 min).

A CIDADE É UMA SÓ. Direção: Adirley Queiroz. [S. l.: *Vitrine Filmes*], 2013. 1 vídeo (73 min).

AQUARIUS. Direção: Kléber Mendonça Filho. [S. l.: *Vitrine Filmes*], 2016. 1 vídeo.

CONCERVANTES. Direção: Giba Freitas. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (15 min). <https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=IZs02sHwPUs&app=desktop>

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Direção: Eliana Caffé. [S. l.: *Vitrine Filmes*], 2017. 1 vídeo (93 min).

LA CHASSE AU LION À L'ARC. Direção: Jean Rouch. [S. l.: s. n.], 1965. 1 vídeo (88 min).

LIMPAM COM FOGO. Direção: Rafael Crespo, Conrado Ferrato e César Vieira. [S. l.]: A.H.F, 2016. 1 vídeo (85 min).

OLDSTOCK. Direção: Demétrio Zanini. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EWxITuFX34Y&feature=youtu.be>. Acesso em: 12 set. 2022.

RAÍZES QUE LEVO. Direção: Bruno Filarde. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo

Recebido em: 05 de novembro de 2021.

Aprovado em: 02 de maio de 2022.