

A Produção Audiovisual do Movimento Ocupe Estelita e sua Relação com o Cinema Militante Latino-americano¹

Rafael de Amorim Albuquerque e MELLO²
Cristina Teixeira Viera de MELO³
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

A seguinte pesquisa se debruça sobre a produção militante audiovisual vinculada ao Movimento Ocupe Estelita em comparação com o cinema político brasileiro e latino-americano das décadas de 1960-1970. Busca-se um paralelo entre as duas produções na medida que o videoativismo político tem papel ativo na esfera pública da atualidade, de forma similar ao cinema militante na América Latina de outrora. Vê-se nessas produções um contínuo processo de disputa narrativa pelo sentido da história entre as mídias alternativas e as hegemônicas. O trabalho foi realizado dentro do Projeto de Iniciação Científica –Pibic/CNPq, entre 2015-2016.

PALAVRAS-CHAVE: Mídia Alternativa; Documentário; Narrativa; Autoria; Cinema Militante

Introdução

A crença no audiovisual como instrumento de mobilização social ressurgiu de maneira intensa nos movimentos militantes contemporâneos. No Recife, o Movimento Ocupe Estelita é um dos principais representantes dessa corrente no Brasil. É inegável a relação desse fenômeno com a produção audiovisual política da América Latina nos anos 1960. Esse cenário de volta ao cinema como linguagem de luta justifica esse projeto. Num momento que tanto se discute questões urbanas e participação social, é fundamental o estudo das novas formas de funcionamento da comunicação e suas tensões implicadas. O projeto em questão busca compreender o surgimento dessas novas frentes de combate, bem como suas características narrativas, produtivas e suas relações com o contexto sociopolítico vigente. Para tal, foi feito um mapeamento da produção audiovisual do Movimento Ocupe Estelita e do contexto de produção de cinema militante latino-americano (com ênfase no Brasil) dos anos 1960 e 1970, para daí tecer comparações quanto a narratividade, temática e modos de produção.

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Graduando do Curso de Jornalismo da UFPE, email: rafamello57@hotmail.com

³ Professora do Departamento de Comunicação Social da UFPE, email: cristinateixeiravm@gmail.com

Nesse ponto, a obra de Jean Claude-Bernardet “Cineastas e Imagens do Povo” (1985) nos serviu de apoio. O livro investiga a produção documentária brasileira das décadas de 1960 e 1970 numa amostra de 22 produções, entre curtas e longa metragens, se debruçando no contexto histórico, social e narrativo das obras. A crítica de Bernardet a produção da época impulsiona discussões quanto ao papel do documentarista, representação popular e relação do documentário com o público no Brasil.

Já o Movimento Ocupe Estelita é uma resposta ao Projeto Novo Recife que consiste, em sua versão original, na construção de 12 torres de alto padrão com até 40 andares (oito prédios residenciais, dois empresariais e dois flats, com valores variando entre R\$400 mil e R\$1 milhão), além de estacionamentos para aproximadamente cinco mil veículos numa área de cerca de 101,7 mil metros quadrados no Cais José Estelita, região estratégica que liga o bairro de Boa Viagem ao centro da cidade na vizinhança do histórico bairro de São José. Assim que o projeto, encabeçado pelo consórcio imobiliário formado pelas construtoras Moura Dubeux, Queiroz Galvão, Ara Empreendimentos e GL Empreendimentos, foi divulgado, parte da sociedade civil organizada deu início a um movimento de resistência. O Ocupe Estelita denuncia essa relação entre a especulação imobiliária e as gestões neoliberais por parte do estado. Uma das estratégias que o movimento usa para divulgar suas ideias e registrar os acontecimentos em torno da peleja do Estelita é a produção de peças audiovisuais.

Assim como o cinema militante do passado, a produção audiovisual do Ocupe Estelita também se coloca em posição alternativa às formas clássicas de comunicação. Mas, por condições históricas, o “inimigo” não está mais concentrado em figuras únicas, os alvos são dispersos e suas conexões não são óbvias. Nos cabe compreender as estruturas e formas dessas narrativas para entender a produção audiovisual contemporânea.

A urgência do Terceiro Cinema

Na década de 1960 a América Latina vivia uma intensa efervescência cultural e política. O mundo estava polarizado entre países de modo de produção capitalista e comunista. As nações capitalistas, consideradas desenvolvidas, eram chamadas de Primeiro Mundo, as comunistas de Segundo Mundo e os países capitalistas subdesenvolvidos de Terceiro Mundo, caso da América Latina. A indignação com as

mazelas sociais e a luta contra a ordem hegemônica catalisou boa parte da produção cultural da época, incluindo o cinema. A revolta contra a pobreza e a marginalização oriundas do sistema econômico levou ao surgimento de movimentos sociais que viam no cinema um instrumento político. Esses grupos comumente eram chamados de Terceiro Cinema (PHRYSTHON, 2012).

O termo Terceiro Cinema foi cunhado pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octávio Getino, pertencentes ao grupo Cine Liberación, quando publicaram o texto “Rumo al Tercer Cine” na Revista Tricontinental em Cuba no ano 1969 (2012). O continente viu na opressão, pobreza e exploração uma unidade política. A tendência do Terceiro Cinema formou uma rede integrada de cineastas na Américas, unidos para representar uma situação de domínio, colonização e exploração. No Brasil, o Terceiro Cinema esteve alinhado com o Cinema Novo, que buscava uma forma de produção independente e marcada pela denúncia social. Um dos principais nomes do Cinema Novo brasileiro, Glauber Rocha, lançou em 1965 o manifesto “Eztetyka da Fome”, indicando a fome como “nervo unificador” da sociedade latino-americana.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de dato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. (...) A fome latina, por isso, não somente alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome, sendo sentida, não é compreendida (..) onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo (...) A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. (ROCHA. 1965, p.32)

Portanto, a conjuntura política do Brasil e da América Latina somada as possibilidades técnicas e estéticas proporcionou o apogeu do cinema militante nesses locais. Mas depois da década de 1980, o documentário passou por uma mudança de viesamento. Com a transformação do cenário geopolítico⁴, o cinema militante caiu em processo de descrença para dar a vez a uma guinada subjetiva na produção dos filmes. A saída de um mundo bipolarizado aliada a um processo de descrença/desilusão com a esquerda política clássica multifacetou a produção cultural cinematográfica. O cinema político, aos moldes do cinema militante de 1960/1970, perdeu espaço.

⁴ O fim da Guerra Fria que encerrou a divisão de mundo ancorada em dois centros de poder (EUA e URSS) e deu origem a uma multipolarização. O mundo passava por essa multipolarização ao mesmo tempo que via a globalização crescer exponencialmente graças ao avanço tecnológico e a derrubada de barreiras culturais.

O não-alinhamento às grandes potências se esgotou como estratégia de resistência e oposição ideológica. Por isto também, a estética terceiro-mundista radical pereceu e outras “terceiras margens” foram buscadas, já que não parecia funcionar mais a apologia do oprimido. Talvez tenha acontecido a desilusão final do Terceiro Mundo como categoria unificada e indivisível (PRYSTHON, 2012. p.5)

Mas o cinema militante atual se rearranjou de uma nova forma. Mais dispersa, altamente ligada à cultura digital, contudo não menos sintonizadas com a crítica ao dominante. Nesse aspecto, constrói lutas não muito distantes do cinema político de 1960/1970. Esses novos tipos de contradiscursos se denominam “mídias independentes”, e entre elas podemos citar o Indymedia, Ojo Obrero, Contraimagen, Cine Insurgente, na América Latina, e Vídeo nas Aldeias, Mídia Ninja, FavelaNews, além do próprio Ocupe Estelita, no Brasil. Vive-se um momento de ampliação das possibilidades de comunicação e o cinema militante aparece dentro desse sistema de enunciação que valoriza o plural e o subjetivo.

Enquanto o Terceiro Cinema está muito apegado a uma tradição de conceitos marxistas, como luta de classes e alienação, hoje percebe-se uma preocupação temática mais específica, no caso o uso e gestão dos espaços públicos na cidade, por exemplo. Mas o Terceiro Cinema também aparece como contraponto a um sistema de informação hegemônico, a uma violência silenciadora e castradora, que naquele momento eram concretizados em regimes ditatoriais. Essa oposição guarda semelhanças com a produção audiovisual militante contemporânea do Ocupe Estelita, que também se coloca em posição alternativa às formas clássicas de comunicação, ainda que com suas especificidades. No ano de 1969, o cineasta cubano Julio Garcia Espinosa publicou um texto denominado “Por um cine imperfecto”. O ensaio foi divulgado durante a Sexta Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, Itália, em junho de 1970; e se difundiu pela América Latina⁵ (AVELLAR, 1995, p. 209.). Em seu argumento, Espinosa elabora uma crítica ao mito da “qualidade” cinematográfica e diz que o cinema regado de técnica é considerado um cinema reacionário, ou um “cine perfecto”. O cinema perfeito simbolizaria uma linguagem do poder e o cinema imperfeito figura sobre a crítica a esse modo de significação, numa associação onde forma e conteúdo estariam ainda mais indissociáveis.

⁵ Publicado em *Hablemos de Cine* nº 55/56, Lima, setembro/dezembro de 1970; em *Cine del Tercer Mundo*, nº 2, Montevideu, novembro de 1970; em *Cine Cubano*, nº 66/67, Havana, janeiro/março de 1971 e em *Comunicación y Cultura* nº 1, Santiago do Chile, julho de 1973, entre outros periódicos (Avellar, 1995, p209)

Quando nos perguntamos por que nós somos diretores de cinema e não os outros, ou seja, os espectadores, a pergunta não motiva somente uma preocupação de ordem ética. Sabemos que somos diretores de cinema porque temos pertencido a uma minoria que teve o tempo e as circunstâncias necessárias para desenvolver, nela mesma, uma cultura artística; e porque os recursos materiais da técnica cinematográfica são limitados e, portanto, ao alcance de alguns e não de todos (ESPINOSA, 1969⁶, tradução nossa)

Espinosa critica a figura do artista como entidade apartada do resto da sociedade. O cinema militante do MOE (Movimento Ocupe Estelita) tende a assimilar essa ideia na medida que a produção é pautada pela horizontalidade e na pulverização das vozes dos autores unidos por uma causa. Espinosa já preconizava a potência democrática do fazer audiovisual (impulsionada pela era digital), ainda que se referisse ao videotape.

Mas o que acontece se no futuro, (...) se a evolução da técnica cinematográfica (como já há sinais evidentes) faz possível que esta deixe de ser privilégio de uns poucos, o que acontece se o desenvolvimento do videotape soluciona a capacidade inevitavelmente limitada dos laboratórios, se os aparelhos de televisão e sua possibilidade de “projetar” com independência da planta matriz, fazem desnecessária a construção ao infinito de salas cinematográficas? Então acontece não só um ato de justiça social: a possibilidade de que todos possam fazer filmes; mas um fato de extrema importância para a cultura artística: a possibilidade de resgate, sem remorsos, nem sentimento de culpa de nenhuma classe, o verdadeiro sentido da atividade artística. Acontece então que podemos entender que a arte é uma atividade “desinteressada” do homem. Que a arte não é um trabalho. (ESPINOSA, 1969, tradução nossa)

O cineasta fala de televisão como poderíamos falar da internet, como meio de propagação de uma produção difusa, diversificada de filmes que tecnologicamente poderiam ser feitos por “qualquer pessoa” com facilidade de exibição. Indo mais além, Garcia enxergou o futuro da arte como o “folclore”, numa visão marxista onde o fim da sociedade de classes e o desenvolvimento produza uma camada única que não distingue produtores e consumidores de arte, um “cinema popular”, que substituiria o cinema imperfeito, pois para Espinosa, esse cinema só faria sentido no domínio do imperialismo (1969).

Décadas seguintes, o MOE, contraditoriamente, produz cinema militante utilizando algo próximo ao que Espinosa chamaria de “cinema perfeito”, como é o caso dos vídeos *Cidade Roubada* e *Novo Apocalipse Recife*, enquadrados como documentário clássico e videoclipe, respectivamente. Por outro lado o aparecimento de

⁶ Disponível em: <http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/julio-garcia-espinoza-por-un-cine-imperfecto/>

novos sujeitos se concretiza. Essa diferença de percepção revela um novo panorama das disputas narrativas contemporâneas, mais disposto a mediações com estéticas ditas “mainstream”. Um dos fatores que podem explicar esse processo é a fragmentação ideológica que o mundo passou. Se antes os inimigos estavam bastante claros e a comunidade terceiromundista via unidade no subdesenvolvimento, as mazelas sociais continuam, só que as formas narrativas foram repensadas. A popularização das narrativas audiovisuais proporcionadas pelo crescimento das tecnologias de comunicação acionam outros arranjos de linguagem.

Narratividade, Produção e Difusão do MOE

A partir do mapeamento e análise dos 24 filmes disponíveis no canal do movimento no Youtube⁷, percebe-se que o tema dos vídeos obedece um encadeamento cronológico que acompanha o desenrolar dos fatos do Cais José Estelita. Os filmes formam um apanhado histórico que, quando postos em conjunto, funcionam como um registro alternativo de uma história. O que cria uma narrativa seriada, ou seja, os vídeos atuam de forma interdependente sob uma unidade política e heterogeneidade estética.

Vale ressaltar que a temática urbana e a crítica à especulação imobiliária já eram temas da produção cinematográfica de Pernambuco antes do anúncio do Projeto Novo Recife.⁸ Os filmes do MOE narram para as gerações futuras de uma forma diferente do que pode vir a ser registrado da história institucional sobre o que aconteceu com o terreno. A produção de memória é uma arma política poderosa.

Enfim, a memória é algo sempre vivo, ela acaba quando não tem mais um grupo como suporte. No instante em que o grupo desaparece, a única forma de salvar as lembranças é fixá-las por inscrito em uma narrativa (...) Ao servir como um “lugar de memória” dos acampados, Vida Estelita [filme] configura-se como uma espécie de contradiscurso à ordem discursiva do poder, formada pelo Governo Estadual, Prefeitura, Consórcio Novo Recife e mídia hegemônica (MELO, 2015, p. 3)

A tabela abaixo mostra a cronologia dos eventos relacionados ao Projeto Novo Recife e ao Movimento Ocupe Estelita e alguns dos filmes que foram feitos a época de cada acontecimento:

⁷ Última visitação 26/04/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/ocupeestelita>

⁸ Alguns filmes que tematizaram o urbanismo antes do Ocupe Estelita: Elfeel (Luiz Joaquim, 2010), Projeto Vurto (Coletivo, 2012), Recife Frio (Kleber Mendonça Filho, 2012), Um Lugar ao Sol (Gabriel Mascaro, 2013).

Tabela I

MOMENTO	OCUPAÇÃO DO CAIS	REINTEGRAÇÃO	OCUPAÇÃO DO VIADUTO	AUDIÊNCIA PÚBLICA	APROVAÇÃO DO PLANO DIRETOR	OCUPAÇÃO DA CASA DO PREFEITO
FILME	As margens do trilho	Braço Armado das empreiteiras	Sangue no Cais	Novo Recife: Redesenho de uma mentira	Recife, Cidade Roubada	
		Ação e Reação	Vida Estelita	Ocupe Audiência	Rolezão no	Riomar
		Ocupar, Resistir avançar		Audiência Pública?		Novo Apocalypse Recide

Além dos 24 vídeos, o canal do Ocupe Estelita tem uma playlist de autores variados com 233 peças. Embora mantenham diferenças significativas entre si, todos são considerados como “vídeos de urgência” ou “vídeos de combate”. Essa urgência é condicionada pelo fluxo dos acontecimentos.

Buscamos investigar quais características estéticas e discursivas os aproximam e distanciam bem como as condições de sua produção. A fim de facilitar o entendimento do contexto histórico de elaboração, os filmes foram relacionados segundo sua função comunicativa, recurso de linguagem e imagem de destaque:

Com relação à função comunicativa, percebe-se que os filmes militantes passam, em geral, por três instâncias mínimas podendo tender para um ou outro lado, sendo elas a denúncia, explicação/contextualização e proposição. Se diz que algo está errado, se explica porque algo está errado e propõe uma alternativa. Como se todos os filmes tecessem uma grande produção mais ou menos coesa nela mesma.

Percebemos que existem muito mais vídeos preocupados em denunciar do que propor. O que é natural, pois como diz um dos entrevistados de “Vida Estelita”: “a última coisa que esse lugar deve ser é um condomínio de luxo”; ao mesmo tempo que o Movimento não propõe uma saída única, e sim um debate popular ao redor da área

(“devemos perguntar ao Estelita o que ele quer ser”, diz o mesmo entrevistado). Afinal, essas funções não devem ser entendidas como a fórmula do filme militante, mas como uma espécie de modelo ideal que atua indiretamente sobre os filmes.

Com relação aos recursos de linguagem, fica clara a variedade narrativa usada pelo Movimento. Essa ampla gama de recursos de linguagem mostra como o movimento parte de uma unidade política para uma diversidade estética.

Com relação às Imagens de Destaque, existem dois eixos principais nessa categoria. Uma imagem de “dentro” do Movimento (militantes, palestrantes, acampamentos, shows, aulas, debates, entrevistas), e uma imagem de “fora” (violência policial, especulação imobiliária, verticalização). Operando discursos sobre esses dois tipos de imagem, o Ocupe Estelita elabora sua significação.

Autor Militante

Sobre a autoria, a linguagem audiovisual em si carrega algumas especificidades. Mesmo que os vídeos políticos militantes tenham a tendência de assumir uma unicidade em seu discurso, algo como uma voz de sabedoria única, como já dissemos, as vozes contidas estão pulverizadas dentro das possibilidades estéticas de se fazer o filme para o Movimento. Relacionado a essa pulverização de vozes, Roland Barthes defende a diminuição da importância do autor, figurada no que ele chama de “morte do autor”, ou seja, considera o ato da escrita como a destruição da voz e critica a explicação da obra baseada na confiança de um segredo de uma pessoa única. Para o filósofo, quem fala é a linguagem, entendida como um sistema de códigos onde não existe comunicação fora dela, mas sempre em relação a ela.

Linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como "eu" é outra coisa senão aquele que diz "eu": a linguagem conhece um "sujeito", não uma "pessoa", e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para "sustentar" a linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2004, p.60)

Essa valorização da linguagem se conecta com a produção do MOE por ancorar a premissa do documentário militante de “apagar” uma subjetividade e privilegiar a linguagem quase como uma tática de guerrilha. A autoria pode estar afastada enquanto “senhor da mensagem”, mas não enquanto sujeito que se relaciona com outros sujeitos por meio e com uma linguagem. O vídeo “A reintegração de posse da forma mais crua”⁹ nos faz refletir sobre isso. O filme é uma tentativa de registro da violência na

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gth04IrEDC4>

desocupação de posse do terreno do acampamento no Cais José Estelita. A imortalização do ato enunciativo é marcado pela temporalidade particular do instantâneo, “urgente”, e reafirmando o caráter interrelacional da autoria. Voltando a Barthes:

Considera-se que o Autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Bem ao contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora. (BARTHES, 2004, p.68)

É certo que no caso específico do cinema militante existe uma vontade de ausência de vozes pessoais, mesmo sendo registros marcados por uma subjetividade. As demandas são coletivas e, em decorrência, as vozes subjetivas são pulverizadas (mas não anuladas). De certa forma isso é uma consequência das tendências contemporâneas dos movimentos sociais em prezarem por uma organização horizontal evitando as figuras de lideranças centralizadoras.

Além disso, a autoria muitas vezes é entendida erroneamente como algo fixo, “que sempre existiu”. Porém, o concito de autor é muito apegado à modernidade.

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato - um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. (FOUCAULT, 2002, p. 957)

Portanto, os atos discursivos podem se colocar dentro ou fora de lei, e a autoria funciona como uma variável dentro do contexto histórico e/ou genérico. Propor um modo de produção “desprendido” da autoria é uma forma de subverter esse sistema de vigilância. Já foram relatados vários casos de perseguições a figuras específicas com atuação intensa no MOE. Creditar um vídeo a uma única figura centralizada é expô-la ao inimigo, afinal a nova dinâmica de produção e disseminação de conteúdo cria, por um lado, novas formas de veiculação, mas também formas sofisticadas de vigilância.

Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o status que ele recebia, re-encontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual,

por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade. (FOUCAUL, 2002, p. 960)

Curioso é que na contemporaneidade o declínio da autoria parece estar intimamente relacionado com as novas formas de tecnologia. Na época onde criam-se imagens como nunca antes na humanidade, as estratégias de comunicação caminham sofisticadamente num sentido de fragmentação de suas formas de atuação e descentralização de vozes únicas. Isso se articula em vários setores da sociedade; da cultura do consumo até a mobilização social. Num mundo onde nunca se produziu tanta imagem, sendo essas imagens grande parte mimeses de outras imagens, é cada vez mais difícil crer num sistema fechado de autoria. Coincidência ou não, por mais que haja uma convergência na militância audiovisual do Terceiro Cinema com a do Estelita, a figura do autor nas duas correntes varia.¹⁰

Se, para o MOE, a voz no cinema está diluída em favor de uma finalidade social, no Terceiro Cinema há uma valorização do aspecto autoral ou um “cinema de autor”.

além de buscar os temas nas esferas marginalizadas da sociedade, estes cineastas demonstram laços estilísticos estreitos com o neo-realismo italiano e a Nouvelle Vague francesa. Tais influências vão ser sentidas em dois níveis principais: o neo-realismo italiano serve como proposta similar de abordagem formal que pode ser aproveitada por sua simplicidade, baixo custo e linguagem direta; e a Nouvelle Vague enquanto afirmação do “cinema de autor”, o que possibilita a consolidação das linguagens individuais dos principais expoentes do movimento. (PHRYSTHON, 2012, p. 4)

Na realidade sociopolítica das décadas de 1960-1970, as correntes de cinema político marginais combatiam expressamente uma forma de organização econômica. É verdade que o cinema do MOE também, mas os vídeos só surgiram como unidade a partir de um fato “individual”, que é Projeto Novo Recife¹¹. No cinema político anterior esse sistema de valorização de vozes “singulares” e “coletivas” também funciona de uma forma diferente, como explicamos.

Modelo Sociológico e o Risco do Real

Na primeira análise de Bernardet (1985), sobre o filme Viramundo (Geraldo Sarno, 1965), é introduzido um conceito chave. Bernardet analisa as vozes, os locutores principais e auxiliares, a montagem, entre outros principais instrumentos de significação

¹⁰ Vale lembrar que mesmo um documentário observacional pode ser um “cinema de autor”, na medida em que o filme é valorizado pela assinatura do diretor (algo mais disperso em cinema vinculados a movimentos sociais).

¹¹ O urbanismo e a crítica a gestão neoliberal da cidade já eram tema da produção recifense antes da divulgação do Projeto Novo Recife. O MOE deu amálgama aos vídeos tendo o Cais José Estelita como representante de todo Recife

e elabora sua ideia de sistema fechado de significação, que dá origem ao Modelo Sociológico.

Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual. É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação do filme: a relação particular/geral. (...) Essa limpeza do real condicionada pela fala da ciência permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência. (...) Essa *coesão interna* tem uma função: ela não nos dá folga. A linguagem de Viramundo não tem dúvidas de que é a expressão do real, não se coloca como representação ou como uma elaboração particular desse real. (...) Viramundo esconde esse caráter de discurso e evita qualquer problematização nesse sentido. (BERNARDET, 1985, p. 19, 32-33)

A limpeza do real, sugerida por Bernardet, é um instrumento de projeção de poder. Podemos falar então, de um tipo de linguagem do poder que nos acompanha. Mas esses mecanismos discursivos não são exclusivos a forças hegemônicas (Estado e grande mídia, por exemplo). Inclusive as mídias alternativas muitas vezes se apropriam dessa pedagogia. No MOE, dois casos chamam atenção: “Recife Cidade Roubada”¹² e “Novo Apocalipse Recife”¹³, um documentário clássico e um videoclipe, que curiosamente foram os vídeos com mais repercussão do canal.

Em Cidade Roubada percebemos o uso de gráficos explicativos, falas de especialistas e uso do *off* como fio condutor da interpretação entre os recursos. Ao final do vídeo, percebemos várias pessoas em o plano fechado no rosto, dizendo “Sou contra o projeto Novo Recife, eu sou a favor do projeto Recife”. Nesse momento, indivíduos separados por raça, gênero ou classe social falam exatamente as mesmas palavras, objetivando transmitir um sentimento a coesão interna referida. Já em Novo Apocalipse Recife, a paródia de uma música do cantor Reginaldo Rossi é usado como arma de combate através da personalização na figura do prefeito do Recife, Geraldo Júlio. A relação entre poder e narrativa audiovisual é profunda e histórica. Em “Triunfo da Vontade” (Isabelle Werner, 1935), obra emblemática do cinema nazista, impulsionado pela Teoria Hipodérmica (ou Bala Mágica)¹⁴, já se pensavam determinados enquadramentos, trilhas sonoras, personificações como um grande projeto de poder.

¹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk&t=121s>

¹³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uE0wJi6xNBk>

¹⁴ Teoria da Comunicação forte no começo do século que supunha que uma mensagem transmitida pela mídia é aceita e espalhada imediatamente e igualmente entre todos os receptores, provocando um efeito rápido e poderoso entre eles Essa teoria foi uma das primeiras tentativas de se explicar os efeitos da comunicação de massa na opinião pública (Martino, Luís Mauro Sá, 2013)

Aprofundando a questão, no ensaio “Sob o risco do real”, Comolli analisa as formas contemporâneas de narrativa. Ele fala de um caminho da sociedade rumo a era das programações, da cena ao roteiro. A racionalidade pragmática nos rodeia e cria narrativas como uma forma de domar os acontecimentos. Tudo é “roteirizável”.

Hoje em dia os roteiros não se contentam mais em organizar o cinema de ficção, os filmes de televisão, os jogos de vídeo, as agências matrimoniais, os simuladores de vôo. A ambição deles ultrapassa o domínio das produções do imaginário para colocar em sua responsabilidade as linhas de ordem que enquadram aquilo que se deve precisamente nomear “nossas” realidades: da bolsa de valores às pesquisas, passando pela publicidade, meteorologia e comércio. (COMOLLI, 2001, p. 2)

Essa ideologia baseada na previsibilidade funciona como um mecanismo institucional de controle. Eles são totalizantes e totalitários. O documentário, para Comolli, funciona como contra partida a essa forma de pensamento e construção social. O documentário está “fissurado” de acontecimento. O gênero não tem outra forma senão estar sob o risco do real. Comolli diz que o dilema do documentário não é “como filmar”, mas “como fazer para que haja filme”. Esse dilema é totalmente associado aos filmes do movimento Ocupe Estelita que combatem as narrativas pragmáticas. A contradição acontece quando os realizadores usam recursos comuns ao do “mundo roteirizado” para manifestar sua oposição. Um ponto importante é que a sociedade reconhece determinados modos de contar uma história como cabíveis de credibilidade.

o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita. (...) À sua maneira modesta, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável dos constrangimentos e das ordens. (COMOLLI, 2001, p. 2-3)

Os roteiros de ficção são frequentemente (cada vez mais) fóbicos: eles temem aquilo que provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se curvam sobre si mesmos. Fechados. (COMOLLI, 2001, p. 4-5-6)

Um caso bastante emblemático é a produção “Vida Estelita”¹⁵. No filme, cerca de oito jovens que participaram da ocupação do Cais dão seu depoimento acerca da experiência do movimento político. Vida Estelita foi concebido num momento onde já houvera a primeira reintegração de posse da área interna do Cais e o acampamento estava debaixo do viaduto da parte externa. Era um momento de muitas incertezas. Os jovens conversam sobre o que pensam acerca da situação urbana da cidade e, se eles

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bbvKuKutH9w>

pudessem escolher, o que fariam no Cais José Estelita, ou “o que o cais quer ser? “, como diz um dos entrevistados. Vida Estelita é, em resumo, um filme sobre a construção de uma utopia. Que se não é possível agora, que sobreviva em cada uma dessas pessoas. Apesar dele fornecer ao final, algumas imagens com dados históricos da ocupação e o nome dos participantes, eles nos dão experiência e sentidos.

Mesmo assim, há depoimentos em que a bandeira de luta, ou seja, a necessidade de se brigar pela cidade, mostra-se enredada à uma experiência de vida marcada pelo sentimento de exclusão, violência e preconceito. É por este viés que parte dos sujeitos se subjetivam (...) Os pronomes e verbos em 1ª pessoa bem como o uso de modalizadores de intensidade (“muito”, “sempre”, “todos os dias”) acentuam a forma como estes sujeitos estão implicados naquilo que falam. (MELO. 2015, p. 5)

O vídeo funciona no sentido de desmitificar o senso comum de que o Ocupe Estelita é formado por um bando de “vagabundos desocupados”, além de criar uma experiência coletiva. Diferente do sistema particular/geral, Vida Estelita assume seu caráter de discurso. O que nas palavras de Bernardet significa:

Este Movimento de exacerbação do caráter discursivo mira na impossibilidade do cinema documentário de reprodução do real, desenvolvem uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição de elementos imagéticos e sonoros, e trabalham na ambiguidade, ao contrário da univocidade presente no discurso do saber (BERNARDET, 1985, p. 46)

Considerações finais

A militância coloca sempre os filmes com um olhar para frente, filma-se uma revolta com o presente e vontade de futuro. Daí surge a ideia de um “cinema urgente”, onde a temporalidade é fundamental na construção do sentido e do processo. Na produção de filmes do Ocupe Estelita, mesmo que observemos o mesmo processo nos documentários de 1960, a rua aparece como alegoria da cidade, do espaço urbano e como local simbólico da reivindicação. Tanto a produção do MOE como a da época analisada por Bernardet se caracterizam fortemente por questões urbanas e figuram na rua seus principais símbolos. Esse é o local de uma disputa narrativa, que na verdade é uma disputa pelo real. O que o cinema militante batalha é pelo direito de significar, através de sua narrativa, o próprio presente e construir o futuro dentro de uma lógica de produção coletiva e exibição alternativa. Essa disputa narrativa inverte a posição dos sujeitos no embate pela cidade, que se torna o objeto-valor. O cinema militante ressignifica o espaço da rua, vinculando-o à noção de resistência, revolta e revolução. Tal marcação funciona como um olhar da rua (e não sobre a rua), numa linguagem que segue um fluxo do inacabamento.

O inacabamento, através do discurso, faz do filme o processo. Essa é a urgência contemporânea. Todo esse processo coloca a rua como lugar de tensionamentos da verdade. Temos a narrativa da rua e a narrativa sobre a rua: o primeiro espaço ocupado pela mídia alternativa e o segundo pela mídia hegemônica tradicional. A narrativa da rua é a que vem de iniciativa de um indivíduo ou de um grupo deles, que manifestam uma insatisfação com a representação que a narrativa sobre a rua constrói. Já a narrativa sobre a rua é a que vem de um olhar externo, das grandes redações, aparadas e ancoradas em interesses econômicos que representam vontades individuais que não é raro conflitarem com o restante da cidade. É justamente isso que dá fôlego às formas marginais de comunicação, num processo de agenciamento da liberdade de ter um discurso diferente das empresas de comunicação. Essa disputa narrativa coloca em jogo, no documentário contemporâneo, um combate pela visibilidade, pela memória, pela sensibilidade e pelo sentido.

Retomando Comolli, as mídias hegemônicas funcionam a partir da formulação de roteiros incorruptíveis, projetando poder. Projetam poder porque não abrem fissuras a algo do real que fuja a imagem de suas lentes. É uma forma de contra-projetar poder.

A crítica maior que nós devemos dirigir à mídia, agentes da informação, se refere à crença na chamada “objetividade”, por meio da qual ela mascara frequentemente o caráter eminentemente precário, fragmentário e, por fim, subjetivo, do que é tão somente o seu trabalho. Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. (...) Ele converge para o jornalismo, para o mundo dos acontecimentos, dos fatos, das relações, elaborando a partir deles ou com eles as narrativas filmadas; e se separa do jornalismo na medida em que não dissimula estas narrativas, não as nega, mas, ao contrário, afirma seu gesto, que é o de rescrever os acontecimentos (COMOLLI, 2001, p. 3)

As mídias alternativas operam no sentido de reivindicação dos direitos desses movimentos. Se a narrativa sobre a rua lança um olhar totalizante, que projeta poder, a narrativa da rua é sobre um “corpo-câmera” vulnerável numa estética do inacabamento (BENTES, 2015)

É nesse campo que transita o cineasta militante (ou militante cineasta?), que contraditoriamente tem seu caráter subjetivo potencializado e cortado ao mesmo tempo, pois se ele tem a liberdade de construir sua narrativa, sua voz se confunde com a do próprio movimento social em questão. Mas essa produção é um cinema eminentemente político, militante e, principalmente, urgente. Entre essas questões, o cinema militante está permeado pelo desejo em seu contexto de produção. Um desejo de filmar para fora, de mudar a realidade e também de filmar o próprio desejo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Aléa – Teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Edusp, 1995
- BARTHES, Roland. A morte do autor In: **O rumor da língua**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984
- BAVARESCO, Dalva. **Relações Entre Narrativa Oral e Ficcionalidade no Filme Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011
- BENTES, Ivana. **Mídia-Multidão: estética da comunicação e biopolíticas**. Mauad, Rio de Janeiro, 2015.
- BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagem do povo**, Brasiliense. São Paulo, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987
- COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. In: *In: Catálogo Forumdoc.bh.2001*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentários**. Belo Horizonte, Editora UFMG. 2008
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Portugal: Veja/Passagens, 2002
- LEANRO, Anita. **O tremor das imagens: Notas sobre o cinema militante..** Devires, v. 7, n. Belo Horizonte, 2010
- MELO, Cristina. **Cinema Militante, a experiência do #OcupeEstelita**. Anais do XIII Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual Socine). Universidade de Fortaleza (UNIFOR), Fortaleza – Ceará, 2013
- MELO, Cristina. **O Cinema Militante da Brigada Audiovisual Ocupe Estelita**. Anais do XXIII Encontro Anual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação). Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém (PA), 2014.
- MELO, Cristina. **Ética, Estética e Política no Vídeo Vida Estelita**. Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2015
- MIGLORIN, Cezar. **O Dispositivo como estratégia narrativa**. Revista Digitagrama, Estácio, n 3, 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>
- PRYTHON, Angela. **Do Terceiro Cinema ao Cinema Periférico**. Periferia, vol. 1, n.1.
- SILVA, Michel. **Um Novo Cinema Militante**. O Olho da História, ano 12, n9. Salvador. 2006.