



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Tatiane Mendes Pinto

ABRACADABRA:

O cinema na rua entre Bordas e Brechas na cidade do Rio de Janeiro

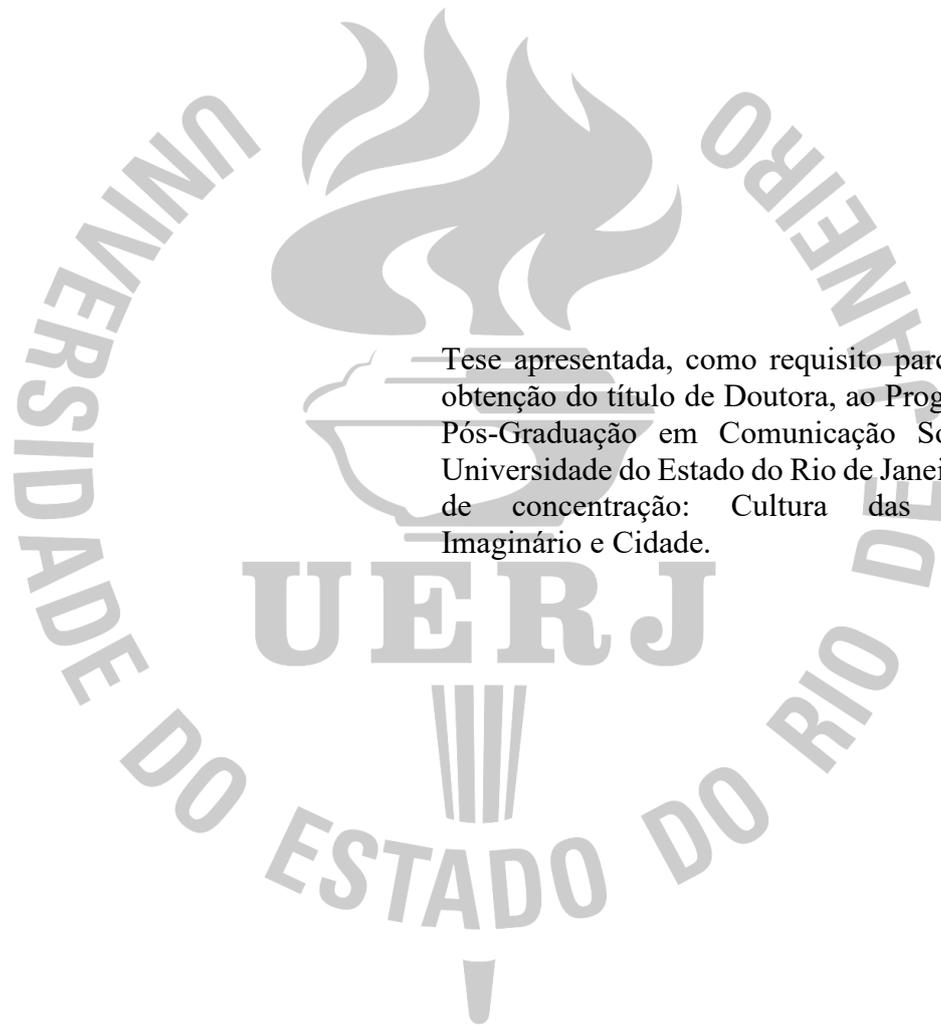
Rio de Janeiro

2020

Tatiane Mendes Pinto

ABRACADABRA:

O Cinema na rua entre Bordas e Brechas na cidade do Rio de Janeiro



—Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura das Mídias, Imaginário e Cidade.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/A

P659

Pinto, Tatiane Mendes

ABRACADABRA :o cinema na rua entre Bordas e Brechas na cidade do Rio de Janeiro / Tatiane Mendes Pinto. – 2020.

209 f.

Orientadora: Cintia Sanmartin Fernandes.

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cinema de rua – Teses. 3. Teoria Ator-Rede – Teses. I. Fernandes, Cintia Sanmartin. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

mvf

CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Tatiane Mendes Pinto

ABRACADABRA:

O Cinema na rua entre Bordas e Brechas na cidade do Rio de Janeiro

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cultura das Mídias, Imaginário e Cidade.

Aprovada em 19 de fevereiro de 2020.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes (Orientadora)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Dr. Leonardo Gabriel De Marchi
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof.^a Dra. Talitha Gomes Ferraz
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dra. Patrícia Gonçalves Saldanha
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Para Kauã, o pequeno cineasta.

Para minha avó, que entendia de tantas sabedorias que entendeu de ser eterna e segue comigo por toda a vida.

AGRADECIMENTOS

Quando comecei o doutorado, logo após a defesa do mestrado, tinha consciência de que seria um compromisso que demandaria um esforço inimaginável e que eu não sairia, quatro anos depois, da mesma forma que iniciei. O que eu não imaginava era a quantidade de gente que me ajudaria a alcançar esse objetivo, pessoas que, com palavras, toques, dicas, abraços e cafés conseguiram me manter em pé todo esse tempo.

Agradeço primeiramente ao Universo, pela conjunção de fatores que me permitiram estar na UERJ, meu sonho alcançado, cursando doutorado, cercada de pessoas tão queridas.

À minha mãe e meu pai, pelas primeiras aulas de ciências sociais no chão da sala, o amor incondicional, abraços, colo e palavras, pela compreensão de tanto tempo, tantas provas, textos e dias de silêncio e reclusão, sem que em nenhum momento houvesse dúvidas sobre a importância do processo. O tanto de amor que reside nessa frase curta, não caberia aqui explicar: Amo vocês!

À minha filha Carol, pelo amor desmedido de todos os dias e por ter trazido ao mundo mais uma mulher, nossa linda Helena, que fez com que eu me tornasse, antes de doutora, avó, nesse círculo feminino que me protege e abençoa.

À minha tia Vanda, minha segunda mãe, pelo afeto de todos os dias e pelas orações que iluminam meu caminho. Amo você!

Ao meu Tio Sérgio, pelo amor profundo e por me levar pela mão para conhecer meus primeiros cinemas.

A Paulo Cruz, companheiro incrível, que percorreu todas as etapas desta formação, desde 2007, em aulas, seminários, vídeos, fotos, afeto, afeto, afeto, convivendo com silêncios, livros, textos, dúvidas. Por doze anos e muitas noites, abençoado seja você e seu caminho por toda a vida! Obrigada por tudo!

À Adelaide Chao, minha querida baiana, minha “irmã de páginas” na UERJ, pelo afeto de todos os dias, pelas lágrimas e risos, cafés, livros e áudios, horas e horas de conversa e afeto, bênçãos tão profundas que considero impossível ter chegado até aqui sem você. Amo você!

À Tatiana Couto, pelo afeto de sempre, pela honra de dividir os bancos de sala de aula na UERJ com você, pelos conselhos e risadas.

Às minhas calimicas mais amadas, pelo percurso compartilhado agora no doutorado, nas tramas dos nossos afetos. Abençoadas sejam! Porque “desistir nunca foi opção” (COUTO, 2012).

À minha irmã “gêmea” Debora Restum, pela existência compartilhada em afeto, amor, filosofias e descobertas. Por estar sempre aqui, do lado de dentro, me curando e me protegendo, sempre. Amo você!

À minha Flavy, pela companhia de décadas, o colo de sempre, o amor e as risadas que me mantêm de pé até hoje. Amo você!

Às minhas bailaoras queridas, por sustentarem minha alma no girar dos leques flamencos, em todos os anos da minha vida e nos muitos mais que ainda virão. Optchá!

Aos meus amigos do Cineclubes Paradiso, pelas longas conversas, pelo afeto aprofundado em tantos anos, por compartilhar meu amor pelo cinema.

À Dra. Tereza Machado, querida amiga abençoada, mulher fantástica e sábia, que me recebeu com bênçãos e afeto, com a ciência do cuidar e da compreensão, curou meu corpo e minha alma e me ensinou a renascer quando eu mesma não acreditava. Gratidão profunda!

À Dra. Dayse Serra, abençoada seja sua presença na minha vida! A palavra exata, o abraço certo, a fé em meu percurso...

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes, por todo o percurso, pelo afeto profundo, por reencantar meus olhos para o mundo, em ciência e afeto, magia e razão. Por guiar minha trajetória com sabedoria, encantamento e respeito.

À Prof.^a Dra. Patrícia Saldanha, por sempre e por tudo, pela orientação de vida, pelo afeto construído ao longo dos anos, pela generosidade e sabedoria.

À Prof.^a Dra. Talitha Ferraz, por me ajudar a resgatar o amor aos cinemas de rua da minha infância nas leituras de seus trabalhos e pelo carinho.

Aos Professores Leonardo De Marchi, Ricardo Freitas, Letícia Matheus e Sônia Virginia, pelas aulas maravilhosas do PPGCOM-UERJ e por ampliarem minha compreensão sobre o processo da comunicação e meu olhar sobre a cidade e seus sons, espaços e temporalidades.

Ao Professor Mário Bruno, pela sensibilidade de aprofundar meus afetos na literatura e nas experiências que ela suscita.

Aos cineastas e produtores culturais André Camilo, Priscila Bittencourt, Fátima Lima, Victor Belart, Rafael Sanguinete e João Suprani, realizadores competentes que, com afeto e coragem, ajudam a tornar a cidade do Rio de Janeiro – à revelia de toda

precariedade sistêmica – uma cidade do cinema na rua. Obrigada pelas entrevistas, pela acolhida e pelo exemplo!

À Dra. Fernanda Olmezcuck e à Dra. Adriana Fresquet, que, com afeto e paciência, proporcionaram meu encontro com Kauã e me ensinaram sobre os territórios sensíveis do cinema no hospital.

Ao LACCOPS (UFF) e ao CAC (UERJ), laboratórios onde atuo e onde a comunicação se tornou processo afetivo e profundamente transformador. Sigamos!

À CAPES e À Universidade do Estado do Rio de Janeiro: professores, funcionários e alunos, pelo apoio.

À secretaria do PPGCOM-UERJ, pelo apoio de sempre. Em tempos de crise, os laços de afeto seguem reinventando nosso reexistir. E nesses quatro anos, seguimos no prumo da luta em prol da universidade pública, cidadã, transformadora de vidas e de sociedade, local de afeto e reexistência¹. #uerjresiste!

¹ Trata-se não apenas de resistir, mas inventar uma forma de vida diversa.

“Ele pediu uma cadeira, das de diretor, com nome nas costas. Deram-lhe a cadeira. Então ele pediu a claquete. Espanto geral. Mas como esse menino tão pequeno sabe o que é uma claquete? - Sei sim, disse Pedro. Vi num filme. E serve para cortar os filmes em partes. Os adultos perto dele emudeceram de espanto.”

Tatiane Mendes

RESUMO

MENDES, T. *ABRACADABRA* : o cinema na rua entre Bordas e Brechas na cidade do Rio de Janeiro. 2020. 209 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

A intenção do presente trabalho é pesquisar a experiência de cinema na rua como forma de solidariedade, ocupação e reexistência. Tomo como questão central a seguinte pergunta: O que ocorre quando o cinema ocupa a rua? O fio condutor da investigação se estabelece a partir dos pressupostos teóricos de Judith Butler (2018) para pensar o cinema na rua como forma política, com um significado para além do discurso, mas corporal, coletivo e performático. A partir de tal afirmação, intenciona-se investigar as potências políticas de experiências de cinema que ocorrem em espaços urbanos, ou seja, de um cinema como experimentação, para além da forma cinema padrão (PARENTE, 2013). A hipótese apresentada é a de que as experiências de sons, imagens e afetos constroem deslocamentos das pessoas na urbe, convidando-as a existirem coletivamente nesse espaço, que afirmamos ser comunicacional por excelência. Para analisar o cinema na rua, fazemos uso do processo multimetodológico de associar a Teoria Ator Rede, de Bruno Latour (2012), aos conceitos de performatividade e assembleia provisória, encontrados em Butler, que auxiliarão a empreender o percurso de observação nos projetos Cine Vila e Cine Giro.

Palavras-chave: Cinema na rua. Assembleia Provisória. Performatividade. Cidade. Teoria Ator-Rede

ABSTRACT

MENDES, T. *ABRACADABRA* : cinema on the street between Borders and Gaps in the city of Rio de Janeiro. 2020. 209 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

The purpose of this paper is to research the experience of NA street cinema as a form of solidarity, occupation and reexistence. We take as a central question the following question: What happens when cinema occupies the street? The guiding thread of the investigation is established from the theoretical assumptions of Judith Butler (2018) to think of NA street cinema as a political form, with a meaning beyond discourse, but corporeal, collective and performative. From this statement, it is intended to investigate the political powers of cinema experiences that occur in urban spaces, that is, a cinema as experimentation, beyond the standard cinema form (PARENTE, 2013). The hypothesis presented is that the experiences of sounds, images and affects build displacements of people in the city, inviting them to exist collectively in this space, which we claim to be communicational par excellence. To analyze NA street cinema, we make use of the multimethodological process of associating Bruno Latour's Actor Rede Theory (2012) with the concepts of performativity and provisional assembly found in Butler, which will help to undertake the observation path in Cine Vila and Cine Giro projects.

Keywords: Cinema at street. Experience. Provisory Assembly. Performativity. City.

Actor-network theory

Lista de ilustrações

Figura 1: Cinema na rua	94
Figura 2: Cine Vila	101
Figura 3: O espaço do Cine Vila	102
Figura 4: O cinema na praça.....	103
Figura 5 - cartazes do Cine Vila. Última sessão. Primeira sessão.....	113
Figura 6 – Cine Vila. Sessão As minas narram.	114
Figura 7 – Mural de fotos	119
Figura 8 – Varal de fotos	122
Figura 9 - sessão dezembro de 2017. Cine Vila	123
Figura 10- Sessão As minas narram	125
Figura 11 – Corpo manifesto	127
Figura 12 – Sessão centro. Cine Giro	132
Figura 13 - Sessão Realengo	133
Figura 14 – Sessão Realengo.....	134
Figura 15 – Sessão Largo do Machado	136
Figura 16 – Público de Realengo.....	142
Figura 17 Lisbela e a canção luz	165
Figura 18 Orquestra Afrobeat.....	166
Figura 19 Pedras Pilotáveis	167
Figura 20 Debates no Cine Vila	168
Figura 21 sessão do passinho	169
Figura 22 fragmento de Olmo e a gaivota	177
Figura 23 – Fragmento do filme Pichação.....	181
Figura 24 – Fragmento de Aqui ao lado	183
Figura 25 – Plataforma Cinema na rua.....	196
Figura 26 – Detalhamento da plataforma Cinema na rua.....	197

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO.....	14
	O CINEMA DOS MEUS OLHOS.....	14
	INTRODUÇÃO.....	16
1	CINEMA NA RUA, UMA PROPOSTA.....	40
1.1	O palco: ou a ideia de cidade e a relação do Rio de Janeiro com o cinema	45
1.1.1	<u>Cinema e Cidade enquanto experiência de espaço.....</u>	52
1.1.2	<u>Cinema e Cidade enquanto experiência de tempo.....</u>	55
1.1.3	<u>Cinema e Cidade enquanto experiência política.....</u>	59
1.1.4	<u>Cinema e Cidade como experiência sensível.....</u>	62
1.1.5	<u>Rio de Janeiro, cidade cinema. Imbricações entre a cidade e o cinema. Das lanternas mágicas aos cinematógrafos. Palácios, Poeiras e Projeções.....</u>	64
1.2	O espetáculo (como entendo o conceito de cinema).....	66
2	ABRACADABRA: O CINEMA ESTÁ NA RUA.....	78
2.1	Da performance à performatividade: categorias de análise.....	81
2.1.1	<u>Corpo Político.....</u>	81
2.1.2	<u>Performatividades.....</u>	86
2.2	Assembléias Provisórias.....	88
2.2.1	<u>Cineprojeção: o projeto referência.....</u>	90
2.2.2	<u>Cine Giro.....</u>	95
2.2.3	<u>Cine Vila.....</u>	98
3	CINEMA COMO BORDA. POLÍTICAS CULTURAIS, TERRITORIALIDADES E LIMITAÇÕES.....	107
3.1	Em cena: Cine Vila.....	108
3.1.1	<u>Dos actantes.....</u>	108
3.1.2	<u>Associações.....</u>	.114

3.1.3	<u>Controvérsias</u>	116
3.1.4	<u>Performatividade</u>	121
3.1.5	<u>Assembleias provisórias</u>	124
3.1.6	<u>Corpos políticos</u>	127
3.2	Cine Giro	129
3.2.1	<u>Actantes</u>	129
3.2.2	<u>Associações</u>	137
3.2.3	<u>Controvérsias</u>	138
3.2.4	<u>Performatividade</u>	141
3.2.5	<u>Assembleias provisórias</u>	143
3.2.6	<u>Corpos políticos</u>	146
3.3	Bordas do cinema na rua: entre precariedades e redes	147
3.3.1	<u>Das bordas</u>	147
3.3.2	<u>2013, quando o Rio redescobre a rua</u>	149
3.3.3	<u>A cultura como espaço de disputa</u>	150
4	CINEMA COMO BRECHA: OCUPAÇÕES, PERFORMATIVIDADES E POÉTICAS DA RUA	152
4.1	Das brechas	153
4.2	As múltiplas dimensões docinema	158
4.2.1	<u>Sonoridades</u>	159
4.2.2	<u>Sonoridades no Cine Vila</u>	168
4.2.3	<u>Imagens</u>	170
4.2.3.1	Imagens e o Cine Giro.....	172
4.2.3.2	Imagens e o Cine Vila.....	174
4.2.4	<u>Narrativas</u>	175
4.2.4.1	Olmo e a gaivota.....	176
4.2.4.2	Corpo manifesto.....	178

4.2.4.3	Luz, Câmera, Pichação.....	179
4.2.4.4	Aqui ao lado.....	181
4.3	Cinemas possíveis.....	183
4.4	Da dimensão poética.....	187
4.5	Ocupa tudo: análise e conclusão.....	189
4.5.1	<u>Trajetórias.....</u>	189
4.5.2	<u>Análise final.....</u>	192
4.5.3	<u>Plataforma cinema na rua. Mapeamento e proposta de intervenção.....</u>	196
	CONSIDERAÇÕES E PROPOSTA.....	198
	EPÍLOGO: CINEMA PARA TODOS.....	200
	REFERÊNCIAS.....	203

APRESENTAÇÃO

O CINEMA DOS MEUS OLHOS²

No cinema como na vida o tempo é grandeza que varia conforme mudam em sucessão contínua as imagens com as quais construímos nossa forma de estar no mundo. Se, de início, os quadros que se apresentavam no cinematógrafo dos irmãos Lumière constituíam por si só uma diversão, libertando a pintura e a fotografia da tarefa de postarem-se estáticos ante o olhar de quem o observava, o filme reproduzia ao alcance da mão a realidade em movimento, provocando a um só tempo espanto e encantamento. Aqui e ali, obedecendo a critérios misteriosos, a relação com o tempo e o espaço muda conforme vamos pouco a pouco nos apropriando da experiência, seja na sala de projeção ou na vida. No percorrer da narrativa pessoal e científica desta autora, o cinema foi a costura que permeou os dias de infância e adolescência, registrando as imagens e sons que ainda hoje chamo de memória.

Também foi a inquietação que provocou a trajetória de pesquisa, ainda na especialização, ao investigar os filmes de Glauber Rocha e a *Estética* da fome e compreender os elementos narrativos através dos quais um contexto político e social se desenhava. No mestrado, o olhar para o cinema como processo social se aprofundou, virou problema de pesquisa e se tornou a dissertação³: Cinema e Educação, entre o eu estético e o nós político, analisando um projeto de cinema da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, que incluía a curadoria e a projeção de filmes e oficinas de audiovisual em escolas públicas fora dos grandes centros urbanos fluminenses. Ao longo de dois anos, percorri escolas em Queimados, Santa Cruz, Seropédica, Governador Portela e outras tantas outras, analisando os processos comunicacionais que eram afetados ou mesmo gerados pela experiência do cinema. Cinema para ver, sentir, fazer e refletir sobre o mundo. De todas as entrevistas, análises de filme e observação realizadas, o

² Nota da autora: uma vez que se entende a experiência de cinema é multidimensional, também se compreende que a leitura pode ser realizada como experiência múltipla. Logo, à guisa de sugestão, faço a indicação de uma trilha sonora, que não compromete o arcabouço teórico-metodológico. Ao contrário. Apenas indica, ou acentua a opção pelo percurso investigativo como experiência sensível, de leitor e autora, em som, imagem e afeto. <https://open.spotify.com/playlist/7GROmt0Hp0wdH3GxBT0Ih2?si=1VNCJsJfTaCldrD5WxU4xg>

³ Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3868>. Acesso em: 24/08/2019

elemento mais representativo encontrado foi o cineclube, que sai do ambiente escolar até a experiência do espaço urbano como forma de compartilhamento sensível e estímulo às invenções coletivas. Assim, " na experiência com as práticas fílmicas, seja de fruição ou de criação, sobressai a ideia de que é o afeto, constituído pelo compartilhar das horas cotidianas e das sensibilidades nas sessões de cineclube, o viés transformador" (MENDES, 2015, p. 160). O cinema, sob o objeto cineclube, enquanto experiência coletiva, se destacou em sua potência de humanizar as relações entre as pessoas, as cidades e as práticas sociais. Uma questão, contudo, permaneceu sem resposta: se o elemento mais representativo da investigação residia no cineclube enquanto espaço físico e se as limitações encontradas eram fruto das barreiras físicas e simbólicas à apropriação do espaço do cineclube pela comunidade, o que aconteceria com a experiência se fosse deslocada do interior da escola, ocupando o espaço da cidade? Na inquietação apresentada, iniciou-se assim, a investigação da pesquisa de doutorado.

INTRODUÇÃO

Em algum lugar da Itália, o projetista de filmes Alfredo se encaminha até a lente luminosa do projetor de cinema, puxa o vidro sujo do equipamento e, numa súbita inspiração, direciona a imagem do filme para a parede da pequena sala. Ante os olhos maravilhados do menino Totó, Alfredo guia a imagem por cada pedaço do compartimento, até que o reflexo alcança a janela e vai atingir a praça do pequeno vilarejo, rebatido no muro da casa defronte. Num passe de mágica, o filme, antes restrito às paredes escuras da velha sala de projeção, atravessa a praça, atingindo em cheio a população que, atônita, assiste ao cinematógrafo ganhar vida, em som, imagem e emoção. E a multidão que se acumulava diante das portas fechadas do cinema desloca-se, em desabalada correria, para ver a magia acontecer. - Belíssimo! Sentencia Totó com os olhos pregados na tela.

A narrativa, extraída do filme *Cinema Paradiso* (TORNATORE, 1989), é a metáfora inicial da pesquisa em desenvolvimento. Mais do que isso: é o percurso que se escolheu trilhar, ao longo dos quatro anos de trabalho. Para além de investigar, cumpre identificar na metáfora descrita as premissas do percurso de viagem, em diálogo com as perspectivas de Bruno Latour (2012), para quem a investigação do social deve se dar na medida das pistas seguidas e descritas como a construção de guias de viagem, sem pré-definições ou pretensão de estabilidade do objeto. O cientista do social é, na concepção de Latour e para fins desta pesquisa, um explorador de associações, movimentos dos atores (ou actantes, como descreve Latour) em ação em dado grupo, ou um navegador sempre apontando a rota para os recantos mais instáveis do mar.

Da mesma maneira como identifica Jesus-Martin Barbero (2009), ao observar que a investigação científica será um percurso de cartografar mapas noturnos, impossíveis de traçar sem que o tenhamos percorrido, trilho então o caminho metodológico e teórico em consonância com o desenvolver da experiência. Ou ainda como os autores Cíntia Sanmartin Fernandes e Micael Herschmann (2014), perscrutando as territorialidades imagéticas, sensíveis e sônico-musicais em cidades fluminenses e debruçando-se sobre as ações e os movimentos e igualmente sobre os encantamentos. Não por acaso, os autores citados compõem a base metodológica da pesquisa, que será delineada após a apresentação do objeto. Pois então que seja um percurso de viagem - dos que fazem mais

do que voltar os olhos à paisagem da janela do trem, dos que se forçam a descer, em pleno movimento, para vivenciar as imagens e sons que nos atravessam. A tarefa será então voltar-se para um objeto de estudo que não se pode fixar ou enquadrar, apenas vivenciar: a experiência humana coletiva com a arte, sensível e coletiva por excelência.

A intenção foi de mergulhar na magia do cinema quando toma uma praça da cidade do Rio de Janeiro, atravessa um viaduto, se instala em meio ao caos urbano para compreender o que acontece quando o cinema ocupa a rua. Que experiências surgem entre tempo, espaço e pessoas? O objetivo geral é pensar formas de solidariedade, ocupação e reexistência a partir das experiências de cinema na rua, conceito que proponho como uma relação entre a cidade, os corpos e o cinema. Será na construção de relações horizontais, multidimensionais, de afeto, de sons e imagens do cinema e da cidade, emaranhados, que me debruço sobre ações de coletivos de arte que projetam filmes em espaços públicos do Rio de Janeiro.

O objetivo geral foi o de compreender as relações das pessoas entre si e com o espaço urbano, através da experiência com o cinema. Os objetivos específicos, as tarefas empreendidas e as formas de execução foram:

- a) Identificar se o espaço urbano pode ser modificado em alguma medida, através das experiências com o cinema, por meio da observação dos projetos;
- b) Identificar se há a construção de uma assembleia provisória, na ocupação da rua pelo cinema, através da observação e da revisão bibliográfica;
- c) Identificar se os deslocamentos de pessoas e demais elementos da experiência constituem performatividades, através do cruzamento da revisão bibliográfica com a observação participante;
- d) Analisar as narrativas coletadas através das imagens, sons captados, filmes exibidos, observação, revisão bibliográfica e entrevistas em profundidade com organizadores e participantes;
- e) Definir o conceito de cinema na rua, com base na revisão bibliográfica e no acompanhamento das atividades;
- f) Compor um mapa sensível com o material coletado e analisado, construindo uma narrativa feita de sons, imagens e experiências, incluindo a da pesquisadora;

g) Produzir um documentário: Cinema na rua: modos de fazer.

Como companheira de viagem, caminho em diálogo com o ideário de Judith Butler (2018) para compreender a reunião de corpos no espaço urbano como uma performance coletiva – ou performatividade – capaz de gerar eventos políticos, ou, como define Butler, solidariedades provisórias, assembleias repentinas, “uma forma imprevista de performatividade política que coloca a vida possível de ser vivida” (2018, p.24). Em consonância com as perspectivas de Butler, entendo que as experiências de cinema na rua são da ordem do comum, no sentido comunicacional, que cria uma outra cidade, em imagens, sons e corpos, visto que geram outra experiência urbana. Mas qual seria tal cidade? Para tal, contraponho a ideia de cidade à ideia de terreiro, de Muniz Sodré, para começar a dialogar com o espaço urbano enquanto ritual, feito de práticas e simbolismos.

A ideia de terreiro remonta, para Sodré, o processo de formação dos territórios nacionais diante da colonização europeia e da diáspora africana. Particularmente, essa ideia é aplicada, no interesse específico desta pesquisa, à cidade do Rio de Janeiro. Para falar da construção da metrópole, que era atravessada pelo Rio Carioca, com vista para a baía de Guanabara, é preciso retomar suas ruas, algumas até hoje com o calçamento colonial, entrecortadas pelos morros do Pão de Açúcar e Cara de cão. Bem perto do cenário paradisíaco, navios e navios de homens, mulheres e crianças, sequestrados da África, atracavam no Cais do Valongo e ofertavam seus “produtos” para serem negociados. Toda essa gente construiu, com sua força de trabalho escravo, a cidade que seria a capital do país. Na trama de suas roupas, no constante movimentar-se de suas mãos, as lendas, ritos, práticas, crenças que compunham o imaginário africano, pilar das múltiplas culturas urbanas, cujos ecos ainda hoje se fazem ouvir na região central do Rio de Janeiro. Tais práticas não fazem parte das imagens e narrativas oficiais da cidade, das quais o cinema, chegado em terras brasileiras nos últimos anos do século XIX, passou a ser um dos exemplos mais representativos, em sua aura de unificação e identidade nacional.

O cinema, ainda em seus primórdios, apesar de ser considerado inicialmente diversão do ‘populacho’, não cabia nas práticas dos homens alforriados, mas ainda sem lugar e fala na cidade que - sob a égide do novo século XX - se fortalecia à imagem e semelhança da capital francesa, Paris. Sobravam aos ex-escravos, uma parcela representativa da cidade: os ritos, as giras, os jogos onde o corpo era a fonte das

experimentações com o espaço. Ritos que compõem uma cidade que resiste nos ritos negros das ruas, no imaginário das brechas dos aparelhos de sociabilidade, na ocupação dos espaços por coletivos de arte, em narrativas de resistência aos modelos de produção cultural megalômanos que veem o Rio de Janeiro como o cenário ideal para grandes narrativas e eventos. O cinema, como uma narrativa primordialmente midiática e industrial, se constituiu entre tais construções do imaginário urbano, modelo de negócio e discurso que visava unificar uma determinada ideia de metrópole moderna, à imagem e semelhança da Europa.

Interessa fazer um recuo de tal descrição para identificar uma cidade em que a modernidade invisibilizou em alguma medida - com ou apesar do cinema - narrativas fundamentais da rua, como as que compõem o imaginário e as práticas africanas que, contudo, continuaram subsistindo. Assim, se pontuo o cinema na rua, não será através de uma forma industrial cinematográfica, mas de um cinema das micronarrativas, alheias ao controle e aos espaços fechados, onde o estranhamento e os elementos urbanos mais diversos reforçam a experiência humana com a cidade. Assim são as iniciativas do Cine Giro e Cine Vila. Ambos os projetos dialogam com temporalidades e espacialidades distintas do cotidiano normal da cidade, no ritmo acelerado do capital e dos megaeventos, na distribuição de corpos e práticas conforme critérios mercadológicos e globalizados.

Os projetos percorrem a contramão, indo no viés das redes de solidariedade, das ações efêmeras, da ocupação provisória dos espaços e da experiência de cidade coletiva e sensível - portanto política - porque que têm o foco no fortalecimento dos laços entre as pessoas. Nas duas iniciativas o cinema se configura como um objeto estranho, desassociado da sala de cinema, com projeção em meio às luzes da praça. Ambos utilizam telas móveis, caixas acústicas igualmente cambiáveis, ocupam praças e ruas onde a circulação de pessoas, ônibus e carros não é de todo interdita e criam mecanismos alternativos de configuração da experiência de cinema, desde a localização da plateia (redes, cadeiras improvisadas, esteiras, muros e por vezes o meio fio e o próprio asfalto dos espaços), até a circunscrição da experiência, como anteparos de luzes e varal de fotografias para determinar o espaço físico onde ocorrem as exposições. A experiência, contudo, extrapola e é justamente no extrapolar para a cidade, que concentrarei minha investigação. Tal processo reserva um pouco da fantasmagoria benjaminiana da experiência moderna dos primeiros equipamentos ópticos, da imagem fugidia, por vezes desfocada, que atravessa uma superfície qualquer e provoca estranhamento. Na

atualidade, por vezes, telas, caixas acústicas e demais apetrechos das projeções de rua afiguram-se verdadeiras traquitanas em meio ao caos urbano: ônibus e carros negociando espaços constantemente em modificação, como performances coletivas que incidem nos corpos e transformam a relação com o cotidiano e entre as pessoas.

Pesa no cinema na rua a herança dos ritos urbanos, da ocupação das esquinas, reforçando a cidade das brechas, em meio ao projeto ordenador de imaginários e pessoas, para confrontar a um só tempo o ideário moderno que constituiu a cidade do Rio de Janeiro à imagem e semelhança de Paris (na dita reforma do prefeito Pereira Passos) e sob a perspectiva dos terreiros, conforme pensa Muniz Sodré ao contrapor a cidade ao terreiro. Logo, o espaço urbano não é feito somente de arquitetura, concreto, ordem, mas como espaço de rituais, de práticas, crenças, encontros, imagens; uma cidade outra, de alguma forma invisibilizada na organização moderna, que delimitou um lugar para corpos na urbe. Da mesma forma, o cinema na rua herda o imaginário dos primeiros cinematógrafos e lanternas mágicas, projetados em espaços provisórios. Ele se opõe ao conceito de homem-cinematográfico de João do Rio e se aproxima da perspectiva do *homo eroticus*, trazido da Sociologia do Imaginário de Michel Maffesoli (2014).

Enquanto o homem-cinematográfico vivencia a modernidade desenvolvendo “a suprema insanidade: encher o tempo, atropelar o tempo, abarrotar o tempo, paralisar o tempo para chegar antes dele” (RIO, 2009, p.270), impregnando-se do imaginário moderno; o *homo eroticus* vivencia a cidade enquanto experiência estética, em um espírito do tempo que propõe viver além da ordem racionalista, em que a emoção compartilhada cria o elo social, entre outras e múltiplas formas de se relacionar com o espaço e o tempo (MAFFESOLI, 2014). O cinema, nesse viés, é observado enquanto experiência estética, intervenção urbana, forma de vida da coletividade contemporânea, para além do ideário da racionalidade moderna que coube a ele, inicialmente, narrar. Para além das salas de cinema, das narrativas encerradas em espaços fechados, há imaginários e sociabilidades que se afastam da experiência do cinema como a vê Ismail Xavier (1983): individualizante e conformadora de espaços, afirmando que o corpo envolvido na magia do cinema está inevitavelmente sozinho com suas emoções. Portanto, se o cinema na rua é definido como relação entre pessoas, ou seja, corpos e cidade, será a partir do afastamento da perspectiva de Xavier (1983) e Rio (2009) e na aproximação com Maffesoli (2014), considerando a experiência do contemporâneo, que este percurso de viagem será empreendido.

Caminho pensando o cinema como atravessamento, gerando experiências sensíveis em relação ao homem contemporâneo, que se permite afetar por uma outra temporalidade e uma relação peculiar com a cidade, que caberá investigar.

Há, contudo, uma ressalva a ser feita: ao identificar o foco da pesquisa na experiência com o cinema na rua a partir dos participantes ou, como identifica Bruno Latour, actantes, poderiam tais participantes serem considerados sujeitos ou deveriam ser classificados como pessoas? Aqui faço um recuo para dialogar com Michel Maffesoli (1996) que traça uma ideia de sujeito. Primeiramente, em Maffesoli, o sujeito não é um conceito fácil de identificar. O autor confronta então a ideia moderna de sociabilidade, formada a partir de indivíduos, à ideia pós-moderna de socialidade, em que os indivíduos são substituídos por pessoas, não mais com uma função fixa, mas diferentes papéis a interpretar. Nessa proposta, os laços não são mais contratuais, mas afetuais. Em tal lógica, para além do indivíduo, ou seja, o uno, identitário e fixo, há a pessoa, entidade, atravessada por personas, permeada de identificações que compõem experiências efêmeras de espaço e tempo. Logo, em vez de um comum permeado por identidades, há um comum permeado de “emocionalidades”, sentimentos e experiências (MAFFESOLI, 1996). Aqui surge a pessoa, conceito que desempenha diversos papéis, “um ser de coletividades cimentadas pela experiência sensorial e sentimental compartilhadas” (SILVA, 2010, p.443). Assim também são as experiências humanas, que para Maffesoli são ou racionais ou emocionais. Na esteira das emocionalidades, o autor localiza o tempo contemporâneo, para além da cronologia, mas no presenteísmo fugidio da experiência, do instante eterno, compartilhado com os companheiros de existência, exigência que é determinada, em última instância, pelo corpo ou pelos sentidos que atravessam homens e mulheres.

Os corpos se situam em relação uns com os outros, enquanto instâncias de comunicação. O corpo e os sentidos como foco da experiência são uma premissa da contemporaneidade e da experiência urbana que atravessa – no caso específico da pesquisa, o cinema na rua, colocando, não o sujeito em relação, mas a pessoa, enquanto persona, emoção, compartilhamento, corpo e sentidos, em meio à experiência da cidade que o cinema proporciona. Tal pessoa, que será nosso actante, agente das ações do cinema na rua que serão investigadas, se aproxima da lógica do *homo eroticus* maffesoliano, parte de um humanismo integral, mais do que um homem só, mais inconsciente coletivo, emoções e experiências que constroem o comum da sociedade. Portanto, admito a ideia

de pessoa como elemento de investigação, em substituição ao sujeito. Tem-se como hipótese que, ao ocupar um espaço urbano com projeções de cinema, as experiências de sons, imagens e afetos - que constituem o cinema como é conhecido - constroem deslocamentos das pessoas na urbe, convidando-as a existirem coletivamente neste espaço que se faz político à medida que é ocupado e que envolve uma outra experiência de espaço, tempo e cidade. Assim, o itinerário de viagem se dá na medida em que se vivencia a forma como o cenário é apresentado na cidade – as praças onde os projetos acontecem – e se modifica no compasso do cinema.

Dos sons que chegam ao longe, do tráfego insistente das ruas do entorno, o constante mover-se de carros e corpos e ônibus, das pessoas que fazem daqueles espaços seu existir cotidiano, há um ritmo que parece deslocar homens e cidades, cada um no lugar específico que lhe cabe, particularmente na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, lócus do corpus de investigação. Nesse espaço onde o cinema adentrou, ainda sob a ideia de lanterna mágica, e posteriormente cinematógrafo, ainda nos idos do século XIX, os novos ares derrubaram morros e cortiços, que atravessaram casas e corpos, sob a égide da modernidade. O cinema – arrisco dizer – ajudou a construir o imaginário do homem moderno, racional, individual, eurocêntrico. Não foi por acaso que, anos mais tarde, por volta de 1930, na solidificação de um projeto de Estado Nacional moderno de Getúlio Vargas (SIMMIS,2015), estava o cinema como política pública, construção de uma identidade brasileira, unificada no ideário de progresso de uma capital nacional. Na mesma cidade do Rio de Janeiro, os grandes conglomerados econômicos do início do século XX tinham o cinema como foco, criando espaços de cultura e entretenimento, de fluxo de pessoas e dinheiro, estabelecendo a *muy leal e heroica* cidade do Rio de Janeiro como polo cultural da modernidade.

Assim, o cinema está nos primórdios da modernidade do Rio de Janeiro nos fins do século XIX, com os salões de novidades e as novas tecnologias de transporte, comércio e comunicação (GONZAGA,1996). Aqui não se tem a intenção de investigar os descaminhos pelos quais passou a indústria cinematográfica desde 1896, ano da primeira exibição do cinematógrafo no salão de novidades de Paris, embora o percurso do cinema na cidade atravesse cada um dos objetos a serem investigados, mas de entender a conexão intrínseca do cinema com a rua, como espaço da cidade, processo social que é atravessado por todos os elementos urbanos e cuja experiência não pode ser alijada das relações humanas citadinas. Além disso, cabe entender de que se trata o conceito de cinema na

rua. Poderia ainda ser enquadrado na ideia de cinema, em suas dimensões de discurso, tecnologia, espaço de exibição, como descreve André Parente (2013) ao observar um certo tipo ou forma de cinema, que se mostrou dominante no cenário cultural moderno, restrito a salas de exibição e espaços fechados? Ou estaria inserido no contexto de instalação, arte urbana, em aproximação com olhares que identificam o cinema de forma expandida (YOUNGBLOOD, 1967), transcinemática (MACIEL, 2009)? Caberá percorrer o desenvolvimento dos estudos de cinema para compreender que a escolha feita para fins deste itinerário de investigação é a de que o cinema envolve a um só tempo elementos de enquadramento e transcendência, implicando as narrativas e experiências na tela e fora dela. Antes como experiência, nas raias da atração de circo, ocupando espaços provisórios como armazéns e restaurantes, parques e teatros; hoje, como atravessamento, intervenção urbana. Nos dois casos, guardados os devidos contextos sócio-históricos, o cinema é a experiência que atravessa o urbano, convoca olhares, cria relações entre os corpos e a cidade.

Entendo o conceito de cinema na rua dialogando com o ideário da experiência de cinema expandido em Gene Youngblood (1967), para quem, ainda na década de 1960, o conceito de expansão estaria associado a uma forma de pensar a estrutura de produção do cinema, para além de um modo narrativo, técnico ou espacial somente, mas como processo cultural, que acompanha e atravessa as percepções de espaço e tempo das pessoas inseridas em determinado contexto social. Aqui é necessário caminhar na perspectiva dos estudos de cinema que se afastam da ideia de que haveria um cinema e um pós-cinema, ou mesmo que a transcendência não seria um formato padrão do cinema. Reforço a aproximação com a lógica da forma-cinema de que nos fala André Parente (2013), como seu *modus operandi* dominante, à revelia da convicção de que a forma-cinema em sua totalidade é constituída, em grande maioria, pela ideia de transitório e experimental e que tais características acompanham o fazer cinema - produção, distribuição, fruição, exibição – em todos os contextos históricos, de ontem e de hoje.

Objetivando compor um olhar para o estado da arte em investigações sobre cinema, me aproximo da perspectiva que analisa a ideia de cinema de rua, particularmente, os estudos de Marcia Bessa (2014), Talitha Ferraz (2009) e em consonância com as observações de Alice Gonzaga (1996) sobre a história do cinema no Rio de Janeiro.

Inicialmente, encontro nas leituras dos diferentes trabalhos sobre a relação do cinema com a construção da cidade do Rio de Janeiro como metrópole moderna, os trabalhos de Talitha Ferraz e Alice Gonzaga sobre cinema e modernidade. Se, sob o foco de Ferraz (2009), o cinema se estruturou aos nossos olhos como espaço de sociabilidade pertencente à cidade, e a experiência do cinema se dá para além da tela e do espaço de projeção, foi nos pressupostos de Gonzaga (1996) que uma arquitetura urbana, desde as projeções de lanternas mágicas e vistas⁴, se misturou à construção da cidade moderna do Rio de Janeiro, cidade na qual técnica e arte se misturavam em espaços provisórios e na aproximação com a ideia de atração, espetáculo, espalhando o cerne da experiência do cinema para além das salas de projeção. Assim, se optou pelo afastamento da ideia de cinema expandido como conceito-chave, sem deixar, contudo, de utilizá-lo para compreender o dispositivo cinematográfico sob diferentes vieses. Reforça a perspectiva híbrida de cinema a análise empreendida pelos autores Marcia Bessa e Wilson Oliveira (2014), os quais entendem os lócus do cinema em constante transformação das tecnologias e lugares, tanto da projeção quanto da espetatorialidade, afetando assim a experiência cinematográfica como um todo.

De Bessa e Oliveira, trago a ideia de cinema de rua, como " formas espaciais de apropriação da própria cultura cidadina[...], gerando implicações significativas sobre a memória e a vida de comunidades e indivíduos" (2014, p. 3). Reforço a perspectiva dos autores sobre o viés experimental do cinema, em suportes, produção e exibição com o olhar de Parente e Maciel (2009), sobre o caráter múltiplo do cinema. A tela, afinal, para Maciel e Parente e para esta autora, nem sempre existe e se existe, não está necessariamente no espaço circunscrito de projeção. Retomo então Bessa e Oliveira para identificar diferentes perspectivas temporais e espaciais do cinema, do cinema ao vivo, ou do geocinema, termos que remontam a modos distintos de relação entre as pessoas e o espaço a partir do cinema. Logo, projetar não só nas telas, mas nos corpos, objetos, construções, em resíduos ou ruínas, interagindo com o público, mostra que o cinema ao vivo é a ressonância de experimentações importantes da projeção ao longo do tempo" (BESSA e OLIVEIRA, 2014, p. 10) que faz o cinema ser um dispositivo com camadas múltiplas. Somo minha voz aos autores supracitados para afirmar que, independente do lugar, tecnologia ou narrativa, o cinema ecoa a herança das lanternas mágicas, dos

⁴ Que nada mais eram do que imagens animadas do cotidiano, de momentos da vida das pessoas na cidade (ARAÚJO,1976).

armazéns e teatros, na ocupação das praças dos primeiros anos do século XX, mas também das projeções, experimentações que até hoje encontram diferentes nomes para falar de dois componentes fundamentais do cinema, qualquer que seja o contexto: magia e técnica. Assim, se o cinema de rua pode ser observado como espaço de sociabilidade que pressupõe uma construção permanente, constitui-se como uma relação intrínseca, porque remonta à própria formação do cinema e do sujeito da modernidade, onde a cidade é seu habitat padrão.

Enquanto experiência estética, privilegia a investigação do movimento (afeto) que se faz do corpo no espaço-tempo, que se aproxima da ideia de performance, compreendida pelo viés de Paul Zumthor (2002) e Diana Taylor (2003), como experiência vivida e engajamento dos corpos atravessados pelo sensível; como fenômeno múltiplo, a um só tempo afeto, som e imagem, corpo e cidade. De tal modo que cabem ao cinema como o vemos três premissas básicas: a pressuposição de processo social, a perspectiva de sua relação intrínseca com a cidade e a ideia de experiência sensível. Trago de Michel Maffesoli a ideia de experiência sensível como “fazedora de sociedade” (1998, p.122), moldando corpos, pessoas e sua relação com o espaço e o tempo. Assim, em diálogo com o objeto do presente estudo, vê-se o cinema como potencializador de experiências sensíveis que, como não poderia deixar de ser, estão inseridas em determinados contextos sociopolíticos, determinando condições de possibilidade e impossibilidade para as pessoas participantes dos projetos.

Em sendo o engajamento dos corpos em uma cidade feita de carne e pedra, têm-se que a potência das atividades observadas parece residir não somente no estético, mas no coletivo da experiência. Assim, se a performance irá ocorrer em um espaço coletivo e atravessar o cotidiano, acredita-se que se aproxima do que Judith Butler (2018) denomina performatividade. Ou seja, é a ação do corpo, atravessado por uma experiência estética vivenciada coletivamente, que poderia, em alguma medida, criar outras relações entre pessoas, espaço e tempo.

Dessa maneira, o cinema na rua não pode ser colocado somente na caixa da performance estética na tela, mas dialoga também com as performances da arte cinematográfica enquanto encenação, conforme identifiquei em comunicação com Jacques Aumont.

Tem-se que a encenação realizada no filme também é um gesto espacializante “aquilo que se joga no exercício concorrente com olhares - do cineasta, da câmera, da

personagem, do espectador” (2008, p.38), que, no movimento dos corpos e demais elementos de cena cria um enquadramento sensível, um olhar, um tempo e um espaço para o mundo. Da mesma forma que Aumont (2008) identifica a raiz da encenação na *skéné*, a cena grega, também Taylor observa a performance como cena, expressão e ritual que se inscreve nos corpos, relação que se constitui no movimento e na aproximação. Ainda em Aumont, ir além do cinema é entender que a encenação não se encerra na tela, mas “está em toda parte” (2008, p.10). Daí consigo compreender, em diálogo entre Taylor (2003) e Aumont, a perspectiva da performance, o movimento de corpos como um gesto que se faz em direção ao outro, que se inicia na encenação, na organização dos planos cinematográficos. Uma vez que se utiliza de corpos (dentro e fora da tela), vai além do plano. Movimenta emoções e sentidos, presença e sensibilidade em um percurso multidirecional (público para filme e vice-versa) e multidimensional (som, imagens, afeto). Logo, esta pesquisa visa pensar o cinema na tela e fora dela; pensar o campo e principalmente o extracampo e seu contexto. A partir daí transfiguro o cinema, ao fazer com que atravesse a rua e que ocupe a cidade, sendo a um só tempo magia e técnica. Investigo assim um cinema que é performatividade e que, desde a origem vem da rua, surge nela e a ela retorna.

Contudo, para pensar a performatividade relativa ao cinema na rua, é necessário primeiro compreender como o processo social é constituído por processos normatizadores, que constroem limites, fronteiras, bordas entre os corpos inseridos na cidade, determinando e por vezes reforçando afastamentos e invisibilidades. Também é igualmente potência de processos transformadores, criando brechas, encontros e reexistências. Mas o que seria reexistir?

Por reexistência, compreendo uma vivência que se afigura na exata medida da experiência contemporânea, segundo a entende Michel Maffesoli: atravessada pela percepção e sensibilidade e pela contemplação do mundo, perscrutando emoções e memórias, sons e imagens em uma existência coletiva, indo além da organização social racional instrumental conformadora de corpos e imaginários.

Percorrendo a trilha teórica antes descrita sobre a razão sensível (MAFFESOLI,1998), entendo que o comum guarda proximidade com a experiência vivida, o arcabouço de afetos acumulados ao longo do tempo, imagens, sons e percepções que compõem o sensível e determinam identificações do eu, consigo e com o mundo, modo de compreender e principalmente vivenciar os fenômenos sociais. De tal maneira,

constrói pontes entre o passado e o futuro, formas que a contemplação do mundo permite perscrutar.

Tais pontes não falam pelo objeto, mas através dele, dialogando com o intelecto e com a alma. É preciso neste dialogar dar a devida importância à intuição, como percepção individual de um saber coletivo, cotidiano que advém de uma interação de pessoas no mundo, ou “‘saber incorporado’ que, em cada grupo social, e, portanto, em cada indivíduo, constitui-se” (MAFFESOLI, 1998, p.194) como vínculo possível, união ou afastamento do outro. À medida que a experiência sensível propuser deslocamentos, desvios e aberturas, alcançará as emoções de cada uma das pessoas atravessadas pelas ações de cinema, levando-as a ressignificações do mundo em que vivem e de si mesmas, alcançando - assim acredito - a reexistência.

Tal é a proposta do cinema na rua: experiência sensível e comunicacional de atravessamento do cotidiano, múltipla em suas dimensões de som, afeto e imagens, elementos esses que advém não somente da tela e dos equipamentos de projeção, mas da cidade e das pessoas que participam da experiência. O extracampo, afinal, interessa tanto quanto o que é exibido na tela de projeção.

A escolha do corpus envolveu inicialmente, na fase exploratória, a definição do tipo de atividade a ser estudada, chegando a um modelo que envolvesse espaços públicos ocupados momentaneamente pelo cinema, onde houvesse a possibilidade de acompanhar mais de uma sessão e identificar particularidades em cada exibição. Onde a cidade, em seus fluxos de pessoas, carros, sons e imagens, a um só tempo, atravessasse e fosse atravessada pelo cinema, caracterizando o cinema na rua. Penso, então, o cinema como forma híbrida e múltipla, arte urbana, que constrói os espaços na perspectiva de Vera Pallamin (2015), ponto de fuga, máquina estética que pode abrir brechas para outras formas de sociabilidade, subversão dos lugares entre obra e espectador e, principalmente, experiência de espaço e tempo, resguardando sua dimensão temporal, espacial e discursiva, no entender de André Parente (2013).

No viés das performatividades, o cinema na rua é identificado em seu caráter híbrido, não cabendo analisá-lo fora da perspectiva de que as ações que se desenvolveram em larga medida ao longo da história do cinema tinham seu caráter provisório também. Em consonância com o ideário de André Parente e Katia Maciel (2009), penso o dispositivo cinematográfico como um conjunto de relações a partir de elementos heterogêneos. Em dado momento uma formação pode se tornar dominante, sem deixar de

permitir a incidência de linhas de fuga – atravessamentos distintos – de tal forma que predomine.

Segundo Parente, o conceito de dispositivo permite pensar o cinema além de “determinismos tecnológicos, históricos e estéticos”⁵ (2011, p.1) e pode ser identificado em três dimensões: a espacial, a técnica e a discursiva. No desenvolvimento histórico, o cinema desenrolou-se como fenômeno sociocultural e, ao mesmo tempo, elemento técnico. Aqui, segundo Parente, o cinema convencional, chamado pelo autor de “forma-cinema”, se estabelece como sistema de representação, que não deve ser tomado como única forma cinematográfica possível, pois, como observa o autor, “nem sempre há sala, [...]a sala nem sempre é escura. [...]o projetor nem sempre está escondido” (MACIEL, 2009, p.25). O cinema historicamente se coloca, para o autor e para o presente estudo, como forma múltipla. Assim, voltando ao objeto analisado, o cinema que aqui compreendo como objeto de análise se coloca como processo social (dimensão sociocultural), espacial, afetivo e técnico, posto que se utiliza de equipamentos para produzir efeitos nos ambientes que ocupa. Assim, como deslocamento e reunião de pessoas, o cinema na rua também é analisado como produção de um espaço político na cidade, mesclando-se às dimensões de espaço e tempo, mas também movimento, sensibilidades e ocupação no cenário urbano. Logo acrescento uma dimensão primordial: a afetiva, à medida que atravessa os corpos em sons, imagens e experiências. Acrescento, ainda, que entendo essa dimensão por coletiva e política, por estarem os corpos imersos no cotidiano da cidade.

A escolha do itinerário de investigação vai no sentido de compreender os atravessamentos da história do cinema na cidade do Rio de Janeiro, como pano de fundo para entender um momento específico da urbe carioca: em um cenário contemporâneo, quando o contexto político e econômico gerou manifestações em todo o país, as chamadas Jornadas de junho de 2013 (HARVEY, 2014) e cujo viés multifacetado serve como marco para todas as iniciativas de cinema na rua que serão investigadas. Muitas iniciadas apesar ou por causa dos eventos de 2013. A saber: Cine Vila e Cine Giro. Qual seria a relação entre tais eventos políticos e os projetos? Para fins da presente pesquisa parece que, em um momento de polarização política, em atos que concentraram milhares de pessoas nas ruas do país inteiro e que, via de regra, foram atravessadas por grandes projeções em

⁵ Texto original: la noción de dispositivo nos permite repensar el cine, evitando fragmentaciones y determinismos tecnológicos, históricos y estéticos.

construções públicas, o cinema, para além do imaginário de unificação nacional, alfabetização em massa, modernidade e individualismo que o gerou, passa por alguma transformação e sai das salas de cinema indo ocupar a praça, como ponto de fuga, experiência do efêmero, reunindo corpos em meio às narrativas de imagens, sons e afetos e criando performatividades.

O cinema que ocupa a rua revisita então seu caráter de atração, de espetáculo provisório do princípio do século XX, das primeiras experiências com os equipamentos destinados a registrar o cotidiano e oferecer uma experiência inusitada com as imagens, como os panoramas, a fotografia e o cinematógrafo. Herdeiro das práticas e imaginários que permearam as experiências cinematográficas modernas, entre a magia e a razão, o cinema na rua será o atravessamento, da mesma forma que as jornadas atravessaram as ruas da cidade em 2013, permeadas de um cotidiano contemporâneo. Nesse cenário atual, onde o cinema não é mais o único elemento constituinte do imaginário urbano, mas parte deste, esta pesquisa se constitui.

De modo específico, a proposta do cinema na rua é conceitual e política, em sua potência de gerar espaços de encontro e reflexão, onde as narrativas da cidade se confundem com as narrativas da tela, podendo gerar vinculações das pessoas entre si e com a cidade, na medida de construir outras formas de solidariedade. Caminho em diálogo com o ideário de Judith Butler para apontar o cinema na rua em sua instância política, fazendo convergirem a ideia da assembleia repentina e a perspectiva da performatividade, também em Butler, como “formas corporificadas de ação” (2018, p.14), além disso, entendo a ação política como fruto de corpos que são em si uma instância política também.

Pensando a partir das ocupações dos espaços urbanos por corpos em aliança, Butler aponta para a construção de um corpo político, que vai na contramão das normas com as quais se constitui a coletividade. O corpo, para a autora e para este estudo, é uma relação que institui lugares e valores para cada pessoa, organizando-os a partir de experiências de espaço e tempo. Dessa forma, as manifestações públicas, que constituem deslocamentos, movimentos ou, como observa Butler, performatividades - onde os corpos se reúnem em função de uma outra experiência de espaço urbano - oferecem outras percepções de espaço e tempo, deslocamentos de pessoas e de sentidos, propondo outras ocupações da cidade e possibilitando ressignificações do direito à cidade. Trazendo para a discussão a ideia de performatividade, entende-se que esta apresenta-se como

movimento do corpo em relação ao outro e se dá no cinema na rua como experiência sensível, que atravessa corpos e cidade, fazendo-se coletiva e, portanto, política, à medida que promove o deslocamento dos elementos que compõem a cidade em direção a outro existir. Assim é o corpus investigado.

Os projetos a serem estudados foram selecionados a partir de uma pesquisa exploratória, realizada no ano de 2016 a fim de conhecer ações que, de alguma maneira, se aproximassem da experiência do cinema feito para além das salas de exibição. No percurso, foram encontradas exibições de cinema e atividades de produção cinematográfica realizadas em escolas, parques, viadutos e até nas enfermarias hospitalares. Pela opção de aproximar os estudos à linha de pesquisa Cultura das Mídias, Cidade e Imaginário, à qual esta tese pertence, apesar da relevância das demais experiências observadas em Coletivos como o Ciclocine e Projetação, houve a preocupação em escolher iniciativas em que fosse possível localizar os organizadores e acompanhar um número representativo de sessões. Assim, cheguei ao Cine Giro e ao Cine Vila. O primeiro foi elaborado a partir de um edital da Secretaria Municipal de Cultura e na junção de dois coletivos, Faz na Praça e Rebuliço. A iniciativa criou, ao longo de 2016, projeções de filmes em quatro praças da cidade (Meier, Centro, Largo do Machado e Realengo). Já o Cine Vila é um projeto de cinema na praça que ocorre desde 2016 na praça Tobias Barreto, no bairro de Vila Isabel. A proposta de exibição na rua vem através de um coletivo chamado Peneira Cultural e faz parte de uma reivindicação dos moradores do local para ocupação da praça com atividades coletivas.

Os dois projetos envolvem a ação autônoma de organizadores em diálogo com produtores culturais, artistas, moradores e o ocasional auxílio do Estado. Contudo, todas as sessões são fruto de uma rede de solidariedade que vai desde a junção de fotógrafos, músicos, cineastas e professores até o compartilhamento de material, o espaço físico para a realização dos eventos, a luz e a infraestrutura para as sessões. O elemento mais representativo parece ser a ação efetiva de coletivos culturais, que vai além dos editais de fomento à cultura – hoje, em 2019, cada vez mais raros – mas se sustenta nos braços dados entre os organizadores, a população e suas redes solidárias, muitas firmadas nas jornadas de junho de 2013. É no atravessamento das jornadas, permeadas de um cotidiano contemporâneo, onde o cinema não é mais o único elemento constituinte do imaginário urbano, mas parte deste, que esta pesquisa se constitui.

De modo específico, vejo o cinema na rua como proposta conceitual e política, em sua potência de gerar espaços de encontro e reflexão, de experiências sensíveis, onde as narrativas da cidade se confundem com as narrativas da tela, podendo gerar vinculações das pessoas entre si e com a cidade, objetivando construir outras formas de solidariedade e reexistência. Penso ainda com Butler (2018), a partir das ocupações dos espaços urbanos por corpos em aliança, para identificar a construção de um corpo político, que vai na contramão das normas com as quais se constitui a coletividade. O corpo, para a autora e para este estudo, é uma relação que institui lugares e valores, organizando-os a partir de experiências de espaço e tempo. Dessa forma, as manifestações públicas, que constituem deslocamentos, movimentos ou, como observa Butler, performatividades em que os corpos se reúnem em função de uma outra experiência de espaço urbano, oferecem outras percepções de espaço e tempo.

Trazendo para nossa discussão a ideia de performatividade, temos que esta apresenta-se como movimento do corpo em relação ao outro e se dá no cinema na rua como experiência sensível, que atravessa a um só tempo pessoas e cidade, fazendo-se coletiva e portanto, política, à medida que promove o deslocamento dos elementos que compõem a cidade em direção a outro existir.

E, se outro existir se configura na instância do efêmero, não só o cinema mas também a cidade se modifica, vista aqui como corpo, como pensa Richard Sennett (2003), ou seja carne e pedra, lugar de poder, partilha e segregação.

Sobre a experiência da cidade, na ordem das formas que a compõem, Richard Sennet entende os contornos urbanos a partir da perspectiva que une hábitos e práticas às construções. Assim, afirma a ideia de *ville* como ambiente, como a materialidade do que é urbano. Por sua vez, a *cit  *    o lugar do modo da vida, da experiência humana com a cidade, experiências que são diversas porque diversos, ambíguos e incertos são os modos de vivenciar o espaço urbano, determinado pela rela  o de tempo e espaço que alcança as pessoas. Em igual medida, os corpos das pessoas são igualmente imagem, crenças e forma, da mesma forma que a cidade, objeto sobre o qual incidem as forças de organiza  o do Estado, que determina o ritmo e o lugar de corpos e imaginários no espaço urbano. O corpo    então alijado da experiência do cinema moderno, segundo Sennett (2003), para quem o corpo moderno é passivo em face da cidade. Impossível não dialogar aqui com a ideia de experiência do cinema, trazida por Xavier (1983). Seria a passividade do espectador no cinema padrão um reflexo da passividade do corpo em face da

modernidade? Na rua, pela ocupação do cinema, o indivíduo, inserido em um ordenamento que separa os corpos, pode se vincular à cidade? Mais do que isso, poderia a ocupação do espaço criar outras formas de existir mais sensíveis e solidárias? Acredito que há uma liturgia - no sentido de ação de um grupo, reunido em prol de uma crença, ou de uma experiência - nas atividades de cinema que ocupam a praça e que tais ações remontam a uma herança específica do cinema dos primórdios, da lanterna mágica e dos chamados pré-cinemas (MACHADO, 1997), que conserva o caráter de magia da experiência cinematográfica. Da mesma forma, reside um elemento que remonta ao cinema dos anos 1960, na perspectiva dos *happenings* e instalações que traziam o componente de efêmero inerente às experiências que se pretende observar. Tais heranças são fundamentais à análise do cinema na rua e ajudam a localizar os dois pilares que compõem a investigação: cinema e cidade como processos sociais, atravessados pela experiência humana de espaço e tempo.

A proposta de investigação se estabelece assim para pensar o cinema na rua nas instâncias de experiência urbana dos espaços em comum, mas igualmente no modo sensível de compartilhar sons, imagens e afetos. Igualmente, há no cinema na rua a instância comunicacional que convoca e une os corpos em direção a uma existência em comum, formando um espaço político transitório, de atravessamento do cotidiano, mudando a rotina da cidade e dos participantes.

A justificativa para tal investigação se dá na crítica que se faz, em consonância com Butler (2018), sobre a racionalidade de um Estado neoliberal que exige o *ethos* do “EU”, antes do “NÓS”, apoiado na racionalidade moderna de produção de identidade em afastamento do “ser em comum”, nas práticas sociais atravessadas pelo ideário mercadológico que decide quais práticas/vidas/ideias devem ser mantidas (ou não). Há uma evidente aproximação com o que Butler define como práticas de negligência sistêmica do Estado em relação aos direitos de existência que englobam o direito a expressões culturais para contextualizar os projetos analisados no cenário específico brasileiro atual, como ações como o Fim do Ministério da Cultura, escassez de políticas culturais e cerceamento/enquadramento de movimentos culturais.

A ocupação de espaços urbanos configura-se como mecanismo de resistência (e por que não reexistência?) frente ao sistemático combate da precariedade do campo de produção cultural do Estado brasileiro e particularmente o fluminense, assim como a ocupação do espaço urbano. Será na afirmação de um direito a cidade a um só tempo

cultural, político e sensível, que serão investigadas as iniciativas do que chamo de cinema na rua.

Para entender a relação entre cinema e cidade é necessário primeiro compreender o conceito de imaginário, que permeia ambas as ideias. Assim, o diálogo com Gilbert Durand – sociólogo do imaginário, através do qual as leituras de Michel Maffesoli sobre a razão sensível, George Simmel na vida mental da metrópole e Cíntia Sanmartin Fernandes sobre as experiências estéticas na cidade - autores que se debruçam sobre a sociologia dos imaginários e cujos trabalhos – se insere na investigação do cinema na rua. Então, entende-se o social como elemento formado por uma construção de imagens que fomentam as práticas, os ritos e os simbolismos de uma civilização. Particularmente no que tange ao imaginário moderno, há um recorte necessário a ser feito: o de que o conjunto de imagens que constitui a época moderna e que atravessa cidades como o Rio de Janeiro diz respeito a uma visão ocidental de mundo ou, para ser mais específica, eurocêntrica.

Na visão da Sociologia do Imaginário, as imagens do cotidiano, o efêmero e o presente fazem parte de uma visão reencantada do mundo - que considera os afetos parte fundamental da investigação. A perspectiva, a partir de Durand e, posteriormente Michel Maffesoli compreende o sistema sociocultural imaginário a partir da metáfora da bacia semântica, onde os fluxos de imagens produzem correntes por vezes descoordenadas, antagônicas e que se chocam ou "escoam" até formarem veios consolidados, "deltas", deixando-se penetrar mutuamente. Tal metáfora dialoga com a noção da cultura como fluxos de práticas, crenças e ritos, que se interpenetram, produzindo efeitos no social.

O percurso metodológico conta com a cartografia a partir da perspectiva de Jesus Martin-Barbeiro (2009) e Bruno Latour (2012), em diálogos com Cíntia Sanmartin Fernandes e Micael Herschmann (2014), pontuando a um só tempo os espaços existentes na cidade e identificando os atores sociais inseridos em tais experiências.

Em primeiro lugar, Latour nos fala da Teoria Ator-rede (ANT). Utilizando a metáfora da formiga, o autor identifica o pesquisador como um farejador de trilhas, um processo similar à fase exploratória da pesquisa, em que o olhar mais aguçado busca identificar pistas para posteriormente aprofundar a observação e encontrar, quem sabe, um outro cinema. Nesse viés, há algumas regras básicas, como seguir os atores, sejam eles humanos ou não e listar as incertezas referentes ao fenômeno que se deseja observar. Seria esse fenômeno como o cinema na rua estável, estariam os atores isolados ou, ao

contrário, imersos em um contexto facilmente explicável pelas teorias sociais? Latour pensa que não. Para o autor o social tem elementos múltiplos e nem todos podem ser identificados, uma vez que todas as atividades humanas têm um contexto social nem sempre classificável e observável. O social está na ação, no movimento. Aqui o autor se aproxima da ideia de Butler (2018) sobre os espaços políticos como deslocamentos coletivos de corpos na urbe. É no movimento das associações - que Latour pressupõe como não estáveis - que se compõe o social a ser observado pela ANT. Nessa teoria, as vinculações compõem controvérsias, movimentos de agregação e desagregação. De modo específico, ao pensar as controvérsias do cinema, identifico o fato de este ser arte coletiva (BENJAMIN, 2012). Mas seria político, mesmo apartado dos espaços da cidade, como no caso das salas de cinema? Aqui entendo que, ao ocupar uma rua, o cinema se vincula a seu viés social e, logo, político.

Reagregar é, portanto, uma função dos atores, e o cinema não se afasta deste pressuposto. O social para Latour é um deslocamento, movimento, instabilidade. As controvérsias, por sua vez, são a ideia de que os elementos que unem os grupos também podem desagregá-los. Além disso, os objetos também fazem parte da ação, não só os atores em sua particular forma de vivenciar a ação, posto que "nenhuma experiência é mais notável do que aquela que vivenciei com meus próprios olhos" (2012, p.140). Os atores são redes de mediação inseridos em contextos que carregam controvérsias. Entre as controvérsias estão a compreensão dos enquadramentos, abstrações, intenções de verdade e estabilidade e totalidade. A regra é apenas "seguir os próprios atores"⁶ acompanhando as performances, o movimento contínuo das associações. Assim, o objeto da ação performativa existe tão somente enquanto parte do movimento. Trazendo a reflexão para o cinema na rua, este só existe quando é colocado em relação com as pessoas e a cidade. Cabe, contudo, abandonar o quadro de referência do que é cinema e o que é cidade para entender o cinema na rua como associação, movimento que só existe enquanto parte das ações de atores: uma parte de cidade, a outra de cinema, impossível de conceber sem tais elementos e sem a ação que medeia as duas instâncias.

Há também em Latour o relato, narrativa na qual todos os atores agem e que tece "redes de atores"(2012, p.189). A rede assim avalia os movimentos relatados através da observação, traços deixados por um agente em movimento. Cada relato envolve o que

⁶ Id., Ibid., p.325.

Latour aponta como cadernos, incluindo dados, cronologia, desenhos, efeito do relato entre os atores etc. O cinema na rua sempre terá enquadramentos e pressupostos, onde as interações sempre terão temporalidades e espacialidades múltiplas que a observação e a análise pretendem investigar.

Associo aos pressupostos de Latour os estudos de Jesus Martin-Barbero sobre os cenários urbanos entendidos como lugares de constituição do simbólico e colocação em cena da ritualidade cidadã, produção e recriação de uma cultura na qual participam os grupos e os atores mediante sua atividade de seleção e reconhecimento. Trata-se de evocar a cidade em seus acontecimentos, seus personagens e seus mitos; nos lugares, cheiros e cores que a identificam e segmentam e nas fabulações que os narram, [...]em percursos e caminhos que tecem os reconhecimentos, os lugares de encontro e de jogos, as fronteiras e eixos que dividem, ordenam e excluem” (2009, p.416). A metodologia apresentada por Martin-Barbero navega pela cartografia das mediações comunicativas da cultura, admitindo a imbricação inevitável entre comunicação e cultura, não somente como filtro à recepção das mensagens midiáticas, mas como todo um modo de existência. Admito então o princípio de exclusão que concerne ao funcionamento dos mapas, que enquadram e limitam, para propor, em diálogo com Latour, mapas de viagem, ou, na fala de Barbero, cartas de mar, “ou seja, de navegação por mundos ainda ignorados” (p.383).

Identifica-se nesses autores um percurso metodológico que busca observar fluxos, relações e pontos de fuga; as performances ou, no contexto dos projetos do cinema na rua, performatividades. Logo, se cartografar os deslocamentos de atores (ou actantes como aponta Latour) nos projetos é identificar relações e pontos de fuga, entende-se que nos usos do método cartográfico estará identificar os atores, sejam estas pessoas, espacialidades, temporalidades, narrativas ou desvios, espécie de mapas noturnos, como quer Martin-Barbero: "um mapa para indagar a dominação, a produção e o trabalho, mas a partir do outro lado, o das brechas e do prazer” (2004, p.18). São feitos para explorar as diferentes zonas da realidade cotidiana que o cinema na rua atravessa. Para ler os espaços visitados, é necessário realizar leituras fora do lugar do observador, à medida que se traça o próprio caminho de pesquisa visando o caminhar, seja na marcação de um lugar de fala ou mesmo na reformulação das perguntas que são feitas. O mapa noturno é o exercício desta ruptura, de apagar a luz para poder enxergar o movimento dos vagalumes, no qual as mãos veem ao mesmo tempo que tocam a realidade. Da mesma forma, o uso da ideia

de mapa noturno se dá na construção documental da ideia de cinema na rua, em sons, imagens e experiências narradas.

Aqui se identifica um diálogo com Michel Maffesoli (1998), ao indicar a sociologia compreensiva (de onde o sociólogo se posiciona) como o lugar da observação sensível em direção à realidade. Nesse lugar de investigação, a cultura não é mais apenas o contexto, mas a estrutura na qual a comunicação é atravessada por novas práticas sociais, linguagens e sensibilidades, ou seja, novas formas de estar no mundo. O campo da Comunicação, nesse viés, se torna espaço do mundo (MAFFESOLI, 1998, p.36) que tem a cidade como cenário fundamental de análise. Na cidade, novos sentidos permitem emergir relatos e experiências fragmentadas, fluxos e multiplicidades. Admite-se nesse viés que as relações sociais não são mecânicas, não estão dadas e põem em pé de igualdade o campo do imaginário e da realidade. As imagens constroem assim, ritos do cotidiano, encenações que dão a ver emoções, sentimentos e ações humanas nas cidades e suas diferentes leituras e formas culturais.

A proposta, em consonância com Martin-Barbero, é pensar a Comunicação a partir da Cultura, como um espaço estratégico de disputas de poder e construções simbólicas no contexto contemporâneo, sob um novo mapa de problemas em que caiba a questão dos "sujeitos e temporalidades sociais" (BARBERO, 2012, p.212), onde os ritos vão construir o cotidiano, atualmente permeado pela cultura audiovisual e consequentes modos distintos de ver o mundo: relações deslocadas através das novas tecnologias de comunicação, as hibridizações culturais e a globalização socioeconômica dos fluxos de produção, na qual a circulação domina a produção. Nessa transformação de modos de ser e se relacionar no mundo, as experiências de espaço e tempo são alteradas e a ideia de lugar, particularmente no âmbito das cidades, é transformada em outras práticas do habitar.

Interessa pensar o lugar como algo que produz ruído nas redes, distorce o discurso global. Aqui cabe pensar, em relação ao cinema, a diferença entre os processos sociais normatizadores (que denomino bordas) e os transformadores (que denomino brechas), foco de interesse deste estudo. Na construção de uma determinada forma de cinema (PARENTE, 2013), os corpos são inseridos em experiências de espaço e tempo, apartadas do contexto urbano. Em tempos globais, de diferentes sensibilidades, em processos urbanos de explosão espacial, há uma diversificação das propostas de habitar e dos imaginários da cidade. Martin-Barbero alerta para a destruição do centro da cidade

como prática, que significa a ruptura da relação entre produção e espaço físico, a precarização da memória através do abandono dos centros históricos e a redução dos usos da cidade. O cinema na rua nesse viés age como contraponto, ressignificação do espaço, reocupando o centro. A cidade que recebe o cinema na rua abarca novos fluxos e fragmentações, outros circuitos e redes.

Em seguida, dialogo com os estudos de Cíntia Sanmartin Fernandes e Micael Herschmann para unir a perspectiva de Latour e Martin-Barbero e identificar a experiência sensível nas cidades, para pensar os processos comunicativos atravessando a cidade por meio de sensações, paixões e sensibilidades. De fato, privilegiando o olhar para os microgrupos sociais, os atores - entendendo que os actantes são as pessoas em ação, interagindo através do contexto do cinema na rua e criando associações e controvérsias - também são o cinema e a cidade, enquanto instâncias passíveis de criar associações. Portanto, assim serão denominados durante o desenrolar do trabalho. Nas controvérsias empreendidas no ato de cartografar a cidade do Rio de Janeiro, os autores, em diálogo com os pressupostos metodológicos de Martin Barbero (2009), possibilitam a compreensão do cinema na rua enquanto microevento, cujas nuances, a um só tempo sensíveis e políticas, só podem ser apreendidas pela diminuição – tanto quanto possível – das distâncias entre o objeto, a cidade e o pesquisador.

De modo estrutural, a tese foi constituída de quatro capítulos. No capítulo 1, *cinema na rua, uma proposta*, delineio a proposta do cinema na rua, o percurso teórico-metodológico, contextualizando as imbricações do cinema na cidade, o cinema como construção de imaginário da cidade moderna e do homem moderno, território de práticas sociais. Da ideia do pré-cinema e dos primeiros cinemas, realizados em espaços provisórios, parto para a construção dos palácios e salas de cinema: a experiência fílmica como ato de alhear-se do mundo. Aqui dialogo com a perspectiva de Ismail Xavier (1983) sobre a experiência do cinema como individualizante e de Edgar Morin sobre o cinema como construtor de um imaginário, para confrontá-las, indicando o cinema como dispositivos urbanos de sociabilidade (FERRAZ, 2009) experiência coletiva, que influencia as práticas sociais, envolve experiências de espaço e tempo, atravessa a cidade e a própria experiência urbana. Logo, se o cinema pode construir uma cidade em imaginários, também as pessoas podem construir um cinema, através de suas experiências. Assim, divido o cinema em um modelo territorializado de cidade, o cinema das salas de cinema e o cinema desterritorializante, da pós-modernidade, associado à arte

contemporânea, das projeções, *happenings* e performances, da mesma forma que os projetos estudados. Dialogo também com a ideia do contexto de cidade e cinema. O cinema se aproxima da ideia da construção de um imaginário de cidade. Aqui, segundo Anita Simmis (2015), veem-se pontos de tentativas sucessivas do Estado de construir projetos de país usando como ferramenta o cinema, seja no governo de Pereira Passos ou Getúlio Vargas ou ainda nas chamadas políticas culturais contemporâneas, que originaram editais como o que contemplou o projeto Cine Giro, e 2016. O contraponto se faz na ideia de um outro cinema, a partir das Jornadas de Junho, em 2013, quando têm origem todos os projetos que constam do corpus. Seria coincidência ou uma utilização coletiva do cinema como ferramenta política, performativa? Se não funcionam em regimes de espaço e tempo delimitado, os projetos de cinema na rua são uma coisa distinta, oferecem-se a outras experiências? Quais experiências são essas? Afirmo que são experiências sensíveis e políticas.

No capítulo 2, *Abracadabra: o cinema está na rua* aprofundo a hipótese de trabalho, a partir da qual entendo o cinema na rua como performatividade, experiência efêmera, que atravessa o cotidiano. Afirmo que é por ser atravessamento, ocupação, que o cinema alcança as bordas dos territórios sociais e força a criação de brechas, espaços de encontro e dissenso, onde as dimensões de sons, imagens e afetos constroem narrativas. É dessas experiências que quero falar, coletivas e multidimensionais por excelência.

Investigo um contexto político de precariedade sistêmica a iniciativas culturais, tendo o cinema como estratégia política, para construir espaços de reflexão e ocupação do espaço urbano. Do mesmo modo, o percurso metodológico será traçado a partir da observação participante, percorrendo os objetivos; na investigação do estado da arte conceitual e da análise exploratória que abarca os projetos de cinema na rua, em sua potência de criar diálogos entre pessoas e cidade.

No capítulo 3, *Cinema como borda: políticas culturais, territorialidades e limitações*, o contexto da cidade se apresenta como território de disputa e ressignificações. Aqui, com o suporte teórico de Judith Butler, André Parente e Jacques Rancière, compreendo o cinema como forma, território, normatização, no qual as partilhas sensíveis podem servir à segregação e a conformação de corpos e imaginários. Também pontuo a perspectiva do cinema na rua como proposta política, a partir das investigações realizadas em campo entre 2016 e 2018.

No capítulo 4, *Cinema como brecha: ocupações, performatividades e poéticas da rua*, o cinema na rua é investigado em sua instância de criar resistências, a partir da ideia de performatividade, fomentando brechas poéticas e efêmeras, com o suporte de Butler, Maffesoli e Didi-Huberman. O cinema se desmembra em sua instância sonora, imagética e sensível. A cidade aqui se oferece, para além do espaço de segregação, como espaço de reunião, de derivas sensíveis e de conexão, à medida que o cinema se oferece a outras instâncias de espaço-tempo. Os corpos, constituídos e constituintes de uma ideia de coletividade, são atravessados pelo cinema, no qual reside o foco investigativo, na consonância do *homo eroticus* maffesoliano, em oposição ao homem cinematográfico de João do Rio (2009), instância corporal e política do efêmero, das narrativas, sons e imagens que constituem o cinema na rua. Aqui será realizada também a análise e a conclusão do trabalho. O resultado esperado será um mapa feito de texto, sons e imagens, como um guia de viagem, na dimensão textual, sensível, sonora e política. Começemos então, nossa trajetória.

1 CINEMA NA RUA, UMA PROPOSTA

Imaginemo-nos nas ruas de Atenas, no calor de uma tarde de julho. Por entre as esquinas, as mulheres se reúnem, pouco a pouco, as túnicas esvoaçantes, os pés apressados. Nas mãos, bolas de mirra, que atiram a cada esquina. Aqui e ali, o aroma de incenso se faz forte, impregnando a atmosfera que, ao cair lento da luz do dia, vai conferindo uma atmosfera difusa, em meio ao calor que emana das paredes de pedra das casas. Já se ouvem os cantos, em honra de Adônis, o Deus filho de Mirra e Cirris, morto ainda jovem pelo ataque sofrido por um javali. Pranteando-o, as mulheres seguem seu caminho, percorrendo vielas, misturando-se à fumaça dos incensos e ao odor de mirra queimada, sussurrando entre si e carregando vasos com frutas e vinho. Ao chegarem à determinada casa, ouvem ao longe as vozes dos homens, reunidos em uma única sala, enquanto bebem e comem e contam entre si histórias de façanhas e disputas. Mas as mulheres não se dirigem aos mesmos ambientes dos homens. Seguem até a parte superior das casas, sobre os telhados, onde a luz do sol já caiu de todo e a única iluminação a penetrar a fumaça vem das velas acesas, que conferem ao espaço a atmosfera onírica necessária. Ali, corpos de mulheres se reúnem, ouvem-se risos, tilintar de canecas, em meio aos vasos de plantas secas, os chamados jardins de Adônis. Ao passar do tempo, os suspiros e sussurros substituem os risos, os corpos se tocam, se fundem entre estranhos; homens e mulheres criando zonas mágicas do efêmero, celebrando na escuridão o prazer e a brevidade da vida.

Nos espaços rituais das cidades gregas, os mitos, aqui descritos pelo recurso da metáfora, reúnem corpo e cidade na experiência das pessoas, relações compostas de elementos sensíveis e materialidade. Onde começa o espaço da cidade e terminam os corpos, na narrativa mítica, não é possível precisar. Permaneço então no caminho da metáfora, percorrendo-a para entender a relação entre pessoas e cidade e compreender em que medida o cinema na rua, enquanto experiência humana, atua para ressignificar espaços e temporalidades, no intercurso em que ocupa a rua. Para tal, identifico o diálogo necessário com Richard Sennett, na obra *Carne e Pedra* (2003) para iniciar a análise sobre a ideia de cidade que nos serve de premissa.

De fato, o autor observa a organização das cidades modernas na imagem de Atenas, através das materialidades e mitos gregos. Faço uso da perspectiva central de

Sennett sobre a cidade moderna como lócus de privação sensorial para questionar quais acontecimentos podem trazer de volta os sentidos e a consciência das pessoas inseridas na experiência urbana. Parto da ideia de um espaço moderno fragmentado, que Sennett identifica vir da constituição das ruas atenienses, para encontrar também nas cidades contemporâneas a separação de corpos e a falta de encontros. Sobram às praças, as esquinas e os demais espaços de circulação e fluxo de pessoas, os instantes efêmeros da experiência vivida. Não por acaso será nas praças onde o cinema na rua vai se situar, captando através de sons e imagens os instantes de relação entre as pessoas, à revelia de um sistema organizador de corpos, que cabe ao Estado legislar. Ao espaço material de poder, que determina um lugar para cada coisa na cidade, a experiência sensível será o atravessamento que possibilita o ir além do cotidiano, encontrando nas emoções do encontro, nos ritos e nas narrativas das brechas, um antídoto à fragmentação e à separação dos corpos. Será aqui, no espaço das metáforas, onde os corpos realizam suas práticas e exercem o direito de sentir e se relacionar fora do ordenamento. Os ritos de encontro são como respostas à imposição que determina lugares e instâncias para o fluxo de pessoas, a intensidade e a duração das relações. A metáfora da cidade através da Adonia é um sussurro que se impõe aos sons cotidianos da cidade, é a imagem que consegue inserir-se por entre as brumas, permeando de experiências sensíveis os espaços comuns. Na liturgia urbana, a Adonia é o ritual que, ao celebrar o prazer feminino através da bebida, da dança e dos cantos, cria ambiências sensíveis ao sabor do deslocamento de corpos. Ali, no percorrer das ruas, no instante do encontro dos corpos, há um existir poético que desafia a razão, que proporciona a fuga da ordem dominante e, na criação de “mantos de escuridão” por sobre as luzes da cidade, ritos e práticas que ocorrem à revelia ou com a permissividade da ordem vigente do Estado, deixando vir à tona formas de vida que não são visibilizadas normalmente e permitindo outras narrativas, de imagens, sons e afetos. Da mesma maneira que os corpos femininos ocupavam as ruas sob o crepúsculo, o cinema na rua também o faz, inserindo elementos distintos no cenário da cidade. O objeto do presente trabalho, se faz mais de sombra que de luz, mais de instantes de silêncio que de sons, atravessado por carros, ônibus e corpos, que por vezes interrompem o fluir do filme, mas que oferecem uma outra espécie de experiência aos participantes. Ao ocupar uma praça, o cinema cria outras imagens e sons. A proposta de análise, assim, coloca o cinema na rua no lugar dos ritos, das metáforas, elementos que são aos poucos desvendados pelo recurso teórico-metodológico de observação.

Trago inicialmente de Maffesoli (1998) a ideia de metáfora como instrumento de análise do social, imagens que sobressaem das experiências individuais, narrativas vindas do cotidiano, caminho que leva até os fenômenos sociais em sua essência, reconsiderando o sensível, a poesia e a intuição, "algo que tem sua validade em si, como uma maneira de ser e de pensar que basta a si própria e que não carece, quanto a isso, de nenhum mundo preconcebido [...] que lhe desse sentido e respeitabilidade" (1998, p.24). Logo, pensando na relação entre cinema e cidade, que sustenta a ideia de cinema na rua, sugiro que se trata de um retorno à escuta dos sussurros, dos sons e imagens da cidade que se esgueiram além do visível, da organização de corpos nas ruas e prédios, dos espaços determinados para cada coisa. Também retoma-se o olhar para o cinema enquanto tecnologia, espaço e narrativa, para entender que a tecnologia do projetor e dos dispositivos acústicos não deve desconsiderar que os mesmos são montados em meio à rua, ao movimento constante de pessoas e demais elementos urbanos ou que a imagem é atravessada pelos corpos e luzes dos carros, ou mesmo que o som é contaminado pelos freios dos ônibus, por exemplo, e que tal configuração do extracampo compõe não um ruído, mas o próprio dispositivo a ser investigado. Tal imagem denota a capacidade de ver além, percorrer o caminho sensível na observação do fenômeno, bússola de viagem ajustada com exatidão para as escolhas teórico-metodológicas do percurso. Se o cinema na rua é materialidade, técnica, também será magia, poesia e rituais, deslocamentos e sensíveis, seja carne ou pedra.

Em todos os projetos de cinema investigados, os ritos de iniciação se dão da mesma maneira: começam pela ocupação física do espaço, enquanto os fluxos da cidade seguem seu curso normal. Há o despejar dos equipamentos em meio à praça, a escolha técnica do melhor lugar e a reunião dos organizadores, que esquadrinham o espaço físico, mas também a escolha sensível, encontrando ambientes onde o cinema possa gerar interesse e atravessar o fluxo de pessoas. Há também a organização da sessão, a disposição de cada elemento, da tela, das caixas de som, cadeiras e esteiras, fios e conectores. Ali e aqui, um varal de fotos, fios e luzes pisca-piscas ajudam a criar a atmosfera onde o cinema vai acontecer. Da mesma forma que a fumaça das ruas de Atenas cria o ambiente de luz e sombra, o cinema constrói seu espaço, na disposição das telas em meio aos últimos momentos da luz do dia, no dispor de objetos que façam as vezes de delimitadores de espaço, como estruturas metálicas ou luminosas, determinando quem está dentro e quem estará fora da atividade e congregando os corpos em um mesmo

ambiente. Os testes de luz, as primeiras imagens que saem da tela atravessam os elementos da cidade como carros, ônibus e o concreto das praças, o calçamento da rua como as fogueiras de mirra, indicando um caminho por entre o breu da fumaça cotidiana. De fato, as luzes pisca-piscas, usadas no Cine Vila para delimitar o espaço, são como as velas atenienses, indicando o caminho aos passantes. O odor de asfalto, de terra e grama das praças, do escapamento dos carros se mistura às diferentes essências de cada experiência de cinema na rua, a pipoca, as comidas vendidas, o cheiro de álcool e a palha das esteiras, tão intensos quanto o cheiro de mirra o é. E no fim de tudo os corpos, a razão de ser dos ritos, reunidos em comunhão, ousando atravessar os espaços cotidianos e experimentar outras dimensões de encontros, em sons, imagens e afetos, por alguns instantes efêmeros esquecendo de sua condição cotidiana, do lugar que normalmente ocupam e se dispendo no chão, sobre os muros, em meio à praça, por vezes sendo atravessada pelas imagens e sons que o cinema na rua compõe, como metáfora que transforma e eleva o significado tanto do cinema quanto da cidade.

Retomo então Sennett para compreender a relação que as pessoas estabelecem com o cinema no espaço da cidade, em um Rio de Janeiro contemporâneo, através dos projetos Cine Giro e Cine Vila. Contudo, para falar de tais relações é preciso tangenciar as origens do cinema em meio à cidade, posto que, o que se pretende identificar no cinema na rua é o elemento inerente à experiência cinematográfica que cria – tal e qual o rito descrito por Sennett na Atenas antiga – “zonas mágicas de afirmação recíproca” (2003, p.86). No espaço aberto da cidade, os ritos são convites à participação, baseados nos poderes poéticos da experiência sensível, consumando-se no corpo e no urbano. Corpo e cidade formam imagens e sons, deslocamentos e encontros, criando outras experiências de espaço e tempo, visto que o tempo do corpo é distinto do tempo da cidade. Logo, poderia o cinema afetá-las em alguma medida de modo a colocar corpos e cidade em uma mesma temporalidade? No deslocamento de corpos, pela força do rito do cinema em ocupação do espaço urbano, experiências sensíveis, de tempo, corpos e espaço emergem, suscitam dimensões múltiplas que serão investigadas em seguida.

A premissa para este capítulo será o abandono da ideia de cidade e cinema como quadros estáveis, objetos que se tornam identificáveis através de elementos pré-definidos ou pressupostos pautados apenas na técnica ou na materialidade. Por tal decisão, vou em sentido contrário, onde a cidade e o cinema, juntos, compõem um dispositivo feito de espaço, tempo, som e imagem, mas sobretudo de sensível, posto que é resultado das

experiências humanas, vistas como associações (LATOURE, 2012). Logo, é necessário identificar a cidade como palco dos ritos, das narrativas, onde a magia e o fantástico têm lugar, à revelia do projeto moderno de ordenamento de corpos, de segregação, invisibilidades e silenciamentos: as brechas. As lacunas entre os espaços sugerem caminhos, vias secundárias, que circundam as bordas dos territórios ordenados da cidade, onde os corpos ocupam funções e tempos específicos. Será por meio de tais vias que se inicia a trajetória de viagem, identificando os atores, associações e elementos mais representativos do cenário de investigação. Entendo a cidade como metáfora do corpo, emoções e prazer, trocas e contradições, individual e coletivo, em dimensões múltiplas, que tentarei tangenciar através da ideia das experiências de espaço, tempo e sensibilidade que engendra. Além disso, cabe identificar os imaginários que permeiam a cidade do Rio de Janeiro na chegada do cinema, posto que tais elementos de sonho, de fantasmagorias, ainda se encontram presentes e são necessários para que possam ser entendidos os ritos do cinema na rua.

A história do cinema, particularmente no que tange ao Rio de Janeiro, mostra que o cinema na rua da atualidade é herdeiro do elemento inusitado, do caráter onírico das primeiras lanternas mágicas. O cinema bebe das águas das fantasmagorias, dos truques ópticos, da ação em ambientes provisórios, das atrações e efemeridades da época moderna. Assim, identifico o cinema e a cidade, ao construírem a ideia de cinema na rua, como controversos e em constante reformulação, herdeiros dos deslocamentos dos cariocas em direção às ruas recém-inauguradas da reforma do prefeito Pereira Passos nos idos do século XX, sobre os escombros dos cortiços e o desmonte dos morros centrais.

Entre pontes e portas, esquinas e vielas, a cidade do Rio de Janeiro, concentrada no recorte de sua região central e arredores (pela circunstância de terem abrigado as primeiras experiências de cinema e ainda hoje concentrarem as ações de cinema na rua, em sua maioria) ainda guarda os ecos dos reclames de anunciantes, do início do século XX, gritando à população os espetáculos nebulosos dos fantasmoscópios, junto a adivinhações, jogos e outras sensações. Portanto, para entender o expediente que traz às ruas contemporâneas uma tela de projeção e demais elementos do dispositivo cinematográfico, disputando espaço com carros, ônibus e transeuntes, será necessário dialogar com uma cidade que se faz metrópole em pleno século XX e um truque óptico que se faz cinema, entre magia e técnica, narrativa e espaço de sociabilidades, cujos elementos são a chave para entender o cinema na rua. Avancemos, pois, entre as cortinas

vermelhas do espaço cinematográfico, tomemos nosso lugar na plateia e iniciemos nosso percurso.

1.1 O palco: ou a ideia de cidade e a relação do Rio de Janeiro com o cinema

No escuro da sala, o público imóvel aguardava o início do espetáculo. Alguns comentavam em voz baixa, outros moviam-se discretamente nas cadeiras, todos tomados pela ansiedade da estreia. De repente, um ruído leve, mecânico, faz-se ouvir. E como magia surgem na tela de projeção as primeiras imagens difusas, movendo-se discretamente, como aparições etéreas se deslocando pelo salão. Medo. Fascínio. Espanto, ante a magia do equipamento fantástico, novidade vinda do continente europeu: a lanterna mágica, maquinário óptico de projeção de imagens em movimento, que inaugurou a era das fantasmagorias, inserindo a cidade do Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para o século XX, em um modelo onírico de desenvolvimento social. Ou, como identifica George Simmel (1996), uma mudança na psiquê humana resultava em representativas transformações sociais na modernidade, na extensão da vida cotidiana para o espaço urbano, o fortalecimento das sociabilidades - sejam espremidos entre a Rua do Mercado, do Ouvidor e Gonçalves Dias, ou unidos em passeio na larga e recém-inaugurada Avenida Central - criando espaços híbridos entre o público e o privado, entre o sonho e a realidade. Entre os hábitos sociais que configuram essa outra relação com o privado, os sonhos e desejos, o cinema se estabelece, permitindo ser ponte entre os corpos e imaginários das pessoas. A ideia de sociabilidade, em Simmel, que uso para entender as relações sociais que pautam a chegada do cinema à cidade carioca é a de que os indivíduos estão ligados uns aos outros pela “influência mútua que exercem entre si e pela determinação recíproca que exercem uns sobre os outros” (SIMMEL, 2006, p.17). Surgem outros imaginários, permeados de outras perspectivas de espaço e tempo e consequentes novas práticas sociais, tensionando a membrana que separa os sujeitos modernos e o coletivo, o real e o onírico, materialidades e sensibilidades a um só tempo formadoras de um cenário social moderno. Da sociabilidade das instituições modernas à socialidade da vida contemporânea, das primeiras experiências ópticas, passando pela videoarte e as instalações, o cinema se configura como experiência sensível, de dominação ou liberdade. Tensionada à luz da socialidade maffesoliana – ou a ideia de

práticas cotidianas do contemporâneo que escapam ao controle social - esta última se insere nos arcabouços teóricos da sociologia compreensiva, ou a sociologia do "lado de dentro" (MAFFESOLI, 1998, p. 72), que entende um fluxo contínuo entre pensamento e mundo, de afetos recíprocos e a experiência como práticas plurais que unem corpos e sociedade, cinema e cidade.

Para compreender e contextualizar tais práticas que fornecem o material necessário e pensar o conceito de cinema na rua nas instâncias do *corpus* apresentado, é necessário aprofundar o cenário no qual cinema e cidade começam a construir uma relação intrínseca. Foi afinal, justamente nas primeiras décadas do século XX onde - a reboque da invenção da fotografia - as imagens em movimento aportam em terras brasileiras, metade magia, metade razão, fruto das transformações das relações de produção e consumo, a modificação do papel da arte e de uma outra consciência coletiva em que o urbano era a fonte de novas representações sociais. Para analisar os novos fluxos de práticas e ideias, dialogo com Walter Benjamin (2009) para entender as fantasmagorias, conceito aplicado à modernidade e que se refere a uma época em que as experimentações e descobertas envolvendo imagens eram mais do que mero espetáculo de entretenimento às populações ávidas de novidades. Antes de tudo eram imagens "mágicas" e igualmente um lugar da história onde o tempo era o do "agora" e os imaginários modernos ofereciam outras formas de se relacionar com o tempo e espaço. Na evolução do pensamento moderno a imagem torna-se a principal mercadoria, objeto de consumo, dando um novo estatuto à arte, primeiro à fotografia e, logo depois, aos primeiros experimentos ópticos que inseriram o movimento na construção das imagens e, posteriormente, à lanterna mágica e ao cinematógrafo.

Sobressai, na enorme quantidade de invenções, a dimensão do sonho e da magia, reforçando a ideia da fantasmagoria como algo que está ausente ou que, na verdade, não corresponde à coisa imaginada ou representada. No conjunto das imagens representativas feitas pela sociedade no intuito de representação e que tomam um caráter de coisa que seja independente da vontade e do pensamento, essa mesma sociedade circula, produz e sonha de modo distinto, criando novos rituais onde a mercadoria e os processos de consumo - de coisas, de ideias e sonhos - ganham importância vital. Nas novas práticas, o registro das imagens do cotidiano vai aos poucos alterando a relação dos cidadãos com a cidade, o espaço privado vai sendo mesclado ao público e a arquitetura cria situações onde as experiências de espaço e tempo se tornam cada vez mais breves, passageiras, ao

que Benjamin (2009) chamou de vertigem moderna e que se aproxima bastante da ideia de Simmel (2006) sobre os efeitos mentais do urbano sobre o sujeito moderno. De fato, ao analisar a Paris do século XIX, Benjamin entende as linhas de demarcação, as fronteiras entre os diferentes territórios e as novas organizações de corpos, espaços e mentes. Também o Rio de Janeiro tem seus espaços reconfigurados, fronteiras e limiares borrados em alguma medida pela incidência de outras práticas sociais que privilegiam a visão, como o cinema, que convida a população, ávida de diversão, a conhecer as fantasmagorias. O cinema vai formar de tal maneira o imaginário moderno que se tornará posteriormente ideário político de Estados totalitários (como o nazista por exemplo), institucionalizando-se como indústria de consumo e produção de valores, ideias e identidades modernas que a época contemporânea ainda conserva, em práticas e ritos, como o ato de reunir-se para assistir a uma determinada narrativa, esteja ela em telas panorâmicas ou à palma da mão. O cinema assim é o desdobramento e a origem de muitas “formas de percepção, velocidades e ritmos já pré-formados nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação definitiva apenas no contexto do cinema” (BENJAMIN, 2009, p.439). Nesse cenário, as fantasmagorias são uma metáfora de todas as relações do homem moderno, como imagens paralelas do real, índices de solidão, individualismo e ausência de rastros. Apresentando-se como o novo ambiente onde ocorrem as interações humanas, criam-se na indústria de produção de bens culturais os chamados templos de consumo e prazer, como foi o caso do cinema de rua e, atualmente, é o que ocorre com os cinemas de *shopping*.

Contudo, as fantasmagorias, no que diz respeito ao cinema, também são uma dimensão de magia, que permeia toda a trajetória dos pré-cinemas na cidade do Rio de Janeiro até chegar ao cinema na rua. Primeiramente havia a lanterna mágica, uma câmera escura operada com imagens iluminadas através de uma fonte de luz, o fogo. Havia a ilusão de movimento das imagens, conferindo a atmosfera onírica onde realidade e ficção se confundem. Tal cenário se acentua, na perspectiva de uma cidade como o Rio de Janeiro, que até idos do século XVIII tinha as ruas escuras, de iluminação precária e circulação escassa. Os corpos, confinados às casas, tinham a premissa da inércia associada a seu cotidiano e foi somente com a chegada dos primeiros panoramas, imagens gigantescas em que o sujeito se movia para interagir com a obra, nas exposições universais – eventos de arte e ciência que rodavam o mundo – que as pessoas começaram a empreender deslocamentos em direção a imagens. Logo surgiram os primeiros

cosmoramas e fantasmoscópios, imagens que se movimentavam pelo recurso mecânico de deslocamento (ARAÚJO, 1976), permitindo outras experiências de tempo e espaço dos corpos em relação à cidade. Tem lugar então a época do cinema como atração em meio à crescente oferta de diversões em solo carioca. Particularmente na rua do Ouvidor, onde concentravam-se jornais, estabelecimentos comerciais e os primeiros teatros. Havia, além da ilusão de movimento, o tensionamento da fronteira entre realidade e ficção. O cinema iniciava seu percurso em terras brasileiras pela circunstância da magia, dos ritos que a ciência ainda não sabia explicar, posto que também era atravessada por outras circunstâncias de realidade.

Em cada um dos espaços de projeção, normalmente provisórios, os animatógrafos e posteriormente cinematógrafos tinham uma só função: aproximar o público de uma realidade aumentada através do deslocamento de imagens. Os espetáculos ópticos dialogavam com um grande medo do desconhecido que cercava o imaginário humano em fins de século XIX, antes que a imprensa se tornasse popular e que as invenções do século XX transformassem hábitos e mentes. Havia o eterno fascínio humano pelo insólito, o que ainda não podia ser explicado através da ciência, e as sensibilidades aguçadas dos cariocas - acostumadas ao núcleo doméstico de vida - eram atravessadas pela curiosidade em face dos eventos que começavam a chegar de forma massiva de terras estrangeiras. De experiência em experiência, saindo dos confortáveis panoramas, onde a imagem permanecia imóvel e o espectador escolhia se deslocar para o fantasmoscópio, a lanterna mágica e finalmente o cinematógrafo, o inusitado, o desconhecido e o imprevisível atingiam em cheio o sujeito, sem que este pudesse controlar o movimento. Era a aceleração do século XX, em ideias, práticas e invenções que iam do real ao grotesco na exibição de crimes, operações cirúrgicas, etc. Tudo era válido na busca de material e a procura, enorme, nas confeitarias, praças, quiosques e demais espaços de circulação de pessoas, feitos à imagem e semelhança europeias.

Em 1898, dois irmãos, Affonso Segretto e Gaetano Segretto trazem ao Rio de Janeiro o equipamento de fotografar para o cinematógrafo, passando a criar do lado de cá do oceano as imagens que anteriormente eram uma reprodução das vistas europeias. Aqui e ali, as praças e demais espaços coletivos eram ocupados por empreendimentos de diversão, o cinema entre eles. Sendo assim, o cinema nunca foi a única linguagem, sendo somada aos elementos do teatro, do circo, onde predominavam o fantástico, os truques e ilusões, com um tanto de descontrole, de provisórios e atravessamentos.

Em 1902, por exemplo, o Parque Fluminense, um centro de diversões comandado por Paschoal Segretto, que adere alegremente ao cinematógrafo e às lanternas mágicas, concentrava algumas das exibições de lanterna mágica, arrebanhando um público gigantesco, ao preço de mil réis (ARAÚJO,1976). O carioca, ávido de novidades, se apaixona pelo cinematógrafo. Nas salas de exibição, a cidade vai ao cinema para ver-se. Da mesma forma quando, nas projeções de cinema na rua, o cinema vai à cidade, atravessando-a, em um movimento duplo de dar a ver e ver-se. Cidade e homem, olhos postos um no outro, corpo da cidade e humano em alguma medida imbricando-se em práticas a um só tempo coletivas e individuais, de onde surgem os imaginários de pessoas e cidade, permeadas pelo cinema.

Para entender a relação entre cinema e cidade é necessário primeiro compreender o conceito de imaginário, que permeia ambas as ideias. Assim, diálogo com Durand (2004), através do qual alcanço as leituras de Maffesoli (1998) sobre a razão sensível, de Simmel na vida mental da metrópole (2006) e de Sanmartin Fernandes (2014) sobre as experiências estéticas na cidade - autores que se debruçam sobre a sociologia dos imaginários e cujos trabalhos se inserem na investigação do cinema na rua. Assim, entendo o social formado por imagens que fomentam as práticas, os ritos e os simbolismos de uma civilização. Particularmente no que tange ao imaginário moderno, há um recorte necessário a ser feito: o de que o conjunto de imagens que constitui a época moderna e que atravessou cidades como o Rio de Janeiro diz respeito a uma visão ocidental de mundo ou, para ser mais específica, eurocêntrica.

A sociologia do imaginário considera que as imagens do cotidiano, o efêmero e o presente fazem parte de uma visão reencantada do mundo - considerando os afetos parte fundamental da investigação. A partir de Durand, compreendo os sistemas socioculturais nos quais os imaginários se inserem, com base na metáfora da bacia semântica, em que os fluxos de imagens produzem correntes por vezes descoordenadas, antagônicas e que se chocam ou "escoam", até formarem veios consolidados, "deltas", deixando-se penetrar mutuamente. Tal metáfora dialoga com a noção da cultura como fluxos de práticas, crenças e ritos, que se interpenetram, produzindo efeitos no social. Desse fluxo de ritos e crenças, a cidade do Rio de Janeiro é o escopo, se erguendo em meio aos Morros do Castelo, de Santo Antônio e do Senado (CARVALHO, 1926), devir moderno, mas permeada de imaginários que vão além da ideia de cidade como espaço físico apenas. Ao contrário, dialogam com a lógica do terreiro, da qual fala Sodré (1988), ao analisar os

espaços como rituais e apropriações simbólicas, forma como entendo a cidade em sua relação com o cinema: mais do que concreto, corpos e sensibilidades, apropriações simbólicas e rituais. Para entender as práticas dentro da lógica do terreiro, Sodré identifica a cultura como espaço de mediação, onde o real será enquadrado, classificado e principalmente hierarquizado dentro do que deve ou não deve ser narrado. O espaço, nessa medida é uma imensidão que o sentido de modernidade não dá conta de explicar. Logo, os rituais que remontam ao espaço e à experiência coletiva escapam à significação objetificada” (SODRÉ, 1988, p.12). Precisam ser narrados através da ideia da experiência sensível, na relação das pessoas com a materialidade da cidade. Todos os elementos, das coisas aos corpos, são ordenados segundo a lógica produtiva do Estado. Sobram, contudo, por entre as bordas dos territórios ordenados, vozes, imagens, práticas que, de alguma forma, sobrevivem à narrativa oficial. Entre essas vozes, por entre as bordas, estão os mitos, que advêm da relação que o homem tem com a natureza e seus elementos e da experiência que tem com o espaço. Na disputa entre homem e natureza a arquitetura, para Sodré (1988), é a forma de conquistar, ordenar uma cidade, modelá-la segundo a imagem que se quer transmitir.

No Rio de Janeiro, os saberes e práticas são atravessados, nos fins do século XIX, pela forma de ordenamento moderno que expulsou do centro urbano os corpos e simbolismos africanos, na esteira de remodelamento da cidade aos critérios europeus. Modernizar o Rio, ou “civilizá-lo”, como pregava a imprensa à época, envolvia então erguer um cenário à imagem e semelhança de Paris, invisibilizando os saberes, vozes e práticas africanas e indígenas. Há, na perspectiva de Sodré sobre o terreiro, a junção de dois elementos, o visível (*aye*) e o invisível (*orum*), em que a terra é a dimensão do sagrado que é permeado pelas relações sociais, políticas, econômicas e religiosas da cidade. O terreiro é instrumento de socialização de pessoas em situação de diáspora e a marginalidade é um critério modernizador que afeta a cidade para determinar o que pode ser legitimado como cultura e o que fica nas bordas do tecido social. O processo de modernização carioca também foi um processo de imposição cultural e batalha entre imaginários, determinando qual modelo de cidade seria fortalecido e qual seria silenciado. Dessa maneira, a matriz africana da cidade do Rio de Janeiro seus ritos e experiências de espaço e tempo ficam à margem de um modelo de cidade, bem como suas narrativas, na medida dos movimentos, dos jogos e do corpo, de onde o indivíduo percebe e se relaciona com o mundo. Nessa cidade, onde a palavra-chave do Estado é o ordenamento social, a

rua é o foco principal de interesse, onde se concentram as práticas, as negociações, os atravessamentos, mas também os vícios e perigos para um Estado moderno repressivo, que jamais deixou de hierarquizar aquilo que devia constituir a narrativa oficial e o que deveria ser retirado de circulação. Sobrevém, no século XX, a perseguição aos rituais de matriz africana: as danças, os jogos, as giras e capoeiras, em prol de práticas sociais consideradas “mais civilizadas”. Permanece no território ou, mais especificamente, no terreiro uma forma de ver a cidade à parte do ordenamento social: toda a densidade simbólica, de corpo e espírito, que atravessa os corpos e os ressocializa em dimensões distintas dos modos de ser e viver modernos, através de um elemento que Sodré associa à relação com o sagrado: o *álacre*. Na esteira dos conceitos de alegria e de asas, o *álacre* é o instante em que o indivíduo liberta seu corpo, abrindo-se para as coisas do mundo e experimentando uma outra relação com o tempo e o espaço, à parte do ordenamento capitalista e moderno que se impôs sobre a cidade. O *álacre* também é o momento do clímax, de sair de si e ir ao encontro do outro e da vida, entrando em uma dimensão do simbólico, em comunhão com o mundo, apenas através da capacidade de sentir e da potência de ser. O imaginário de uma cidade se compõe então da ideia de modernidade, em arquitetura e hábitos, mas em cujas brechas ouviam-se cantos, danças e vozes que se assemelhavam mais à África que à Paris. É nesse contexto que o cinema, invenção moderna, chega ao solo carioca, uma cidade atravessada por canteiros de obra, derrubadas de morros e cortiços e ordenamentos de corpos. Mas chega como uma atração de circo, mais um espetáculo para divertir e agregar os mercadores, jornalistas, passantes, fotógrafos, arquitetos, artistas e ex-escravos que compunham a população citadina, quase como um rito mágico, luz e sombra criando um cenário que, em vez de apartado dos imaginários, ritmos e sons da cidade, era atravessado por ela. Não é à toa que os primeiros espetáculos de lanterna mágica eram montados em meio às novidades que chegavam vindas das capitais ocidentais, em armazéns, salas provisórias e praças, entre os números de prestidigitação e as revistas cantadas, diversões populares para um público pobre e sem mais ofertas de distrações. Mas foi por pouco tempo. Logo a modernidade entendeu o cinema como uma narrativa representativa do ideário de produção capitalista, seja pela peculiaridade da experiência individual, (normalmente uma sala fechada, apartada da realidade), seja porque era necessário investir no que Edgar Morin (1997) veria como a industrialização dos sonhos, o consumo de produtos não tangíveis, os ectoplasmas de humanidade que permeariam a produção das indústrias culturais modernas e dos

imaginários e práticas dos sujeitos modernos, habitantes das cidades até a atualidade, de onde o cinema saiu dos armazéns, constituiu palácios e posteriormente, *shoppings centers*. Contudo, por entre as engrenagens dos equipamentos de projeção, à revelia de qualquer evolução tecnológica, persistiu o componente de magia dos “fantasmas”, que se configura em meio à praça como espaço coletivo do descontrole e dos encontros inesperados, entre ocupações e modos de viver a cidade que são da ordem do efêmero. Aqui há também o que Sennett (2018) pensa como formas de habitar a cidade e diferença entre o ambiente urbano (*city*) e as experiências que a cidade proporciona (*ville*). Nesse processo de estabelecer os modos de habitar a cidade, ainda que o Estado entenda o urbano como a organização de corpos e espaços em um modo específico de vida, há uma mistura de usos e ritos com as formas construídas e relações formais e informais que permeiam as experiências e que Sennett (2018) denomina texturas. As apropriações do espaço urbano ou as ocupações podem ser identificadas como as brechas nas tramas da cidade, criadas por força das interações – da modernidade à atualidade – que se reúnem no espaço como a rua, um viaduto ou uma praça para, por exemplo, assistirem e debaterem um filme. Na composição das experiências, os deslocamentos de corpos em meio à exibição criam tramas paralelas, resignificando os fluxos da *ville* pelo ato de ocupar coletivamente um espaço, deslocar seus elementos e deles traçar outras formas de habitar a cidade. No movimento das pessoas, há uma primazia da apropriação simbólica, pelo viés da emoção compartilhada; outras socialidades se estabelecem, efêmeras, mas igualmente potentes, que em alguma medida tensionam as lógicas da modernidade de afastamento e individuação. É essa forma de entender o espaço, como simbólico, experiência de ocupação e de resignificação, que entendo a cidade, em sua relação com o cinema, formando o conceito de cinema na rua. Em tal medida a experiência é determinante da ideia de cidade, que vejo igualmente como relação coletiva, sendo a um só modo experiência de espaço, tempo e sensível. Portanto, é necessário percorrer cada uma das dimensões da cidade, o que será feito em seguida.

1.1.1 Cinema e Cidade enquanto experiência de espaço

Em sendo a cidade uma experiência de espaço, torna-se necessário dialogar com a ideia de territórios como assim o veem, cada um a seu modo, Rogério Haesbaert (2006)

e Milton Santos (2001). Por um lado, Santos (2001) pensa o território como “realidade objetiva”, de onde parto para pensar a cidade como materialidade, fruto das experiências de tempo e espaço, que geram objetos e técnicas que lhes permitem viver na coletividade, criando a sociedade entre a organização dos corpos, funções e processos em comum. Contudo, é na coletividade que as pessoas se apropriam simbolicamente do espaço tornando-o lugar. Assim, se o espaço da cidade é uma realidade objetiva, também é uma realidade subjetiva, produto das percepções e experiências humanas, atravessadas por múltiplas dimensões sensíveis. Os territórios, para Santos (2014), são permeados de formas contínuas, que se aproximam em seus fluxos e funções, criando horizontalidades. Também se aproximam, não apenas pela materialidade, mas pelos processos sociais que os atravessam, gerando as verticalidades. Logo, se as praças e ruas são em si um território material, com limites e fronteiras que determinam tudo que pode ocupar aquele espaço e o lugar de cada coisa, processos como o cinema na rua podem atravessar e ressignificar tais espaços, criando aproximações não previstas, as brechas. Aqui, mais do que investigar o território objetivo, material da cidade, cabe entender a relação subjetiva que as pessoas estabelecem com o espaço, atravessado pelos processos sociais que determinam o lugar de cada objeto e cada corpo, mas também produto de brechas, ações imprevistas que ressignificam o espaço da cidade na medida do deslocamento, de ocupações e apropriações. Haesbaert, por sua vez, ao analisar o espaço urbano contemporâneo, também compreende o território em sua dimensão subjetiva, lugar que é formado das práticas que o envolvem, “espaço de identificação e recriação do/com o mundo” (2006, p.158), cuja dinâmica envolve a ação da poesia como meio de transformação.

Em diálogo com Santos, Haesbaert analisa a relação com o espaço, ou seja, a territorialidade. Do autor vem a relação da territorialidade para além da existência física do espaço, mas na dimensão simbólica que as pessoas estabelecem, a qual o autor aponta como identitária e igualmente múltipla.

Assim, a experiência do contemporâneo atravessa a cidade em sua materialidade, intensificando as múltiplas formas de apropriação e ressignificação dos espaços. Dos fluxos das ruas, na organização dos corpos chegam os modos de exercer o poder diante da cidade, ou as territorializações e as formas de resistência, das quais o cinema na rua é o elemento que une experiências de espaço e tempo que são da desordem e da multiplicidade e que tensionam as bordas, forçando limites e recriando fronteiras.

Contrário aos hábitos cotidianos, visões outras de mundo podem surgir da tela para a cidade e vice-versa, transformadoras, porque podem potencializar falas, gerar emoções e narrativas. Pensando então no corpus como exemplo, o campo subjetivo se torna fundamental para a análise de espaços que são muito mais do que a manifestação concreta de seus prédios. As praças onde ocorrem o projeto vão além do que é determinado pelo cimento e ferro com que são construídas, além das delimitações físicas de suas extremidades. São mais do que o investimento político e econômico do Estado em sua construção. São lugares feitos de idas e vindas de pessoas, fluxos de informações e relações de tempo e espaço que se estabelecem nela e para além dela, posto que as dimensões das práticas com o cinema atravessam os limites físicos do lugar e alcançam casas e carros, ônibus e lojas, em som e luminosidade. Atravessam, nos fluxos sonoros, todo o cotidiano ao redor e afetam pessoas não só em suas práticas e técnicas, mas em seus corpos e sensibilidades.

E se a técnica determina a modificação dos lugares, a sensibilidade e as emoções também o fazem, por meio do cinema. Em ambos os autores, Santos e Haesbaert, há a ideia da relação das pessoas com o espaço como determinada pela forma de compreensão destas em relação ao lugar que ocupam e às experiências que vivenciam ali. O território seria, dessa maneira, a construção subjetiva que identifica espaço e corpos inseridos neste espaço. Para construir a investigação, entendo o espaço na mesma medida que Doreen Massey (2008, p.30), como meio de inter-relações, uma “construtividade relacional” do espaço, forma heterogênea e constantemente em processo”, subjetividade determinada pelo modo como se pensa e vive o espaço. Nas estruturas sociais o espaço se firma em constante movimento, sem deixar de ser igualmente identitário (de modo múltiplo) ou político. Por outro lado, se a espacialidade é um fenômeno político, assim também é a ideia de lugar, que é material ao mesmo tempo que é construído, provisório, da mesma maneira que identidades formam território e fronteiras, passíveis de serem ocupados e ressignificados. Ora, não seria a praça do Cine Vila, por exemplo, um espaço em “processo”, na medida em que os veículos, pessoas e ônibus, sons e imagens, reconfiguram-se em intensa continuidade, a cada momento do filme?

E se a geografia reconhece os territórios como feitos de relações e subjetividades também há a comunicação para observar os fenômenos resultantes das socialidades, tangenciando a experiência estética realizada coletivamente, posto que criam vínculos, aproximam existências. Logo, se espaço e tempo constituem experiências humanas e se

há ocupação do espaço, este poderá ser igualmente ressignificado. Contudo, se territorializar é criar relações entre os corpos e o espaço, seria o cinema na rua uma forma provisória e inesperada de territorialidade?

Retomando, ainda, outra vez, as passagens benjaminianas como monumentos ao efêmero, o cinema, como já dito aqui, pode criar territorialidades nas ruas e praças, feitas de imagens, sons e experiências humanas. Logo, entendo que o cinema na rua é mais do que a materialidade do espaço construído e apropriado pelo cotidiano da cidade, mas território de encontro, moradia, lugar de encontro e lazer, passagem temporária, estrutura que sustenta as idas e vindas cotidianas, com acesso a transporte e vias públicas. O uso da cidade será dependente direto das apropriações de espaço na praça que se ocupar. E se o cinema está na rua também será atravessamento, para desordenar o fluxo cotidiano da cidade, desterritorializar lugares e espaços, ressignificando-os. Uma vez o corpo sendo atravessado pelo cinema, abre-se para o mundo. Por meio do cinema na rua, o participante pode reinventar a cidade e a si mesmo ao olhar o mundo que o cinema abre como janela na tela branca estendida em meio à praça. Nas tintas do cotidiano, sons e imagens constituem imaginários que, no instante em que captam a atenção, fornecem material fundamental com que alimentar a alma comum dos participantes do projeto. Portanto, criam experiências outras de tempo: as temporalidades, que como experiência de cidade, serão descritas a seguir.

1.1.2 Cinema e Cidade enquanto experiência de tempo

No cinema como na vida, o tempo é grandeza que varia conforme mudam em sucessão contínua as imagens com as quais construímos nossa forma de estar no mundo. Da mesma forma que somos constituídos de imagens e sons, também as narramos, trazendo-as na pele em nossos modos de ser e nos relacionar com o espaço e o tempo. Assim, se caminharmos ao longo da história do cinema, as metáforas de origem se assemelham em alguma medida às formas e diferentes modos de estar no mundo. Inicialmente com espanto e encantamento. Mais adiante, sem deixar jamais de caminhar, adquirem-se certas imagens, impressões e modos de ver e ser, que compõem sua forma de vida. Da mesma forma, no cinema. Se de início, os quadros que se apresentavam no cinematógrafo dos irmãos Lumière, na Paris de 1895, são em si um assombro,

fantasmagorias, logo, tornavam-se parte de mentes e corpos, atravessando e reconstituindo o cotidiano e afixando-se em práticas e crenças, tendo a cidade, devido a seu caráter concentrador das relações sociais na modernidade, como repositório fundamental. Modernidade que se fortalecia na organização do tempo em intervalos regulares, de produzir e ocupar espaços, em trabalho e lazer, em corpos regulados pelos ponteiros do relógio e pelos meios de comunicação como projeto e implantação da razão, que se inscreve na mesma ideia de modernidade das sociedades humanas. Tais ações, unidas à inauguração de instituições culturais, à abertura de avenidas e à evolução dos transportes e da comunicação, com os carris urbanos e posteriormente o correio e o telégrafo, terminaram por consolidar as chamadas vias da razão de Armand Mattelart (1994). Tais vias não seriam nada mais do que fluxos de informação, pessoas e valores, transformando imaginários e práticas sociais da cidade e tendo o cinema como a metáfora da modernidade, em suas dimensões de som, imagem e afeto. No burburinho que enchia as ruas recém-inauguradas, nos novos figurinos nas vitrines, passando pela charmosa Rua do Ouvidor e nos novos hábitos, o cinema também se apresentava como experiência de um tempo moderno. De atração dos salões de novidades da Rua do Ouvidor e, mais tarde, da recém-inaugurada Avenida Central, o cinema passou a excelente investimento de empresários. Tratava-se mais do que aperfeiçoar o cotidiano, mas de reinventá-lo. Entre as novas e palpitantes invenções, como o telégrafo, o trem, a fotografia e o telefone, a experiência mais representativa pesava sobretudo na relação com o tempo e sua organização nos fluxos da cidade e na ocupação das ruas pelas pessoas, atraídas pelas invenções, pelo ritmo acelerado, pelas novas invenções e ocupações, atravessadas por imagens e sons advindos dos meios de informação, construindo uma outra experiência de tempo, no viés da razão, mas também da magia e do espanto. O cinema representou a interface simbólica que ajudou a conferir suporte, não somente à organização do espaço, na abertura de ruas e construções, mas também na formatação das práticas sociais – e por que não? - também de todas as pessoas envolvidas em tais práticas. Não foi à toa que o cronista João do Rio teria dito que “se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação” (2009, p.5). Se a cidade precisa ser outra, também as pessoas precisam, invariavelmente, transformar-se em valores, relações e percepções de tempo, de saber e poder, por entre reexistências e sujeições possíveis. É na compreensão da potência do cinema como processo social, capaz de territorializar ou desterritorializar, mas principalmente organizar imaginários e

corpos em um outro tempo, entre magia e razão, técnica e sensibilidade modernos, que seguimos então.

Da mesma forma, no cinema que capturava instantes do real, em quadros de celulose, há o inescapável ilusionismo de apreensão e divisão do tempo, para apresentá-lo diante dos olhos do público. Tal era a verdadeira magia do cinema. Reflete-se na perspectiva apresentada ao público do cinema, o que Meyer Shapiro identifica como impressionismo ou "a experiência de ver" (2002, p.24). De fato, a autora resgata da análise dos movimentos impressionistas de arte a ideia de percepção de luz e movimento, refletida primeiramente em pinceladas de tinta e, em seguida, pelo cinema. Da mesma forma que, no final do século XIX e início do século XX, os pintores se sentiam atraídos pela luz e pelas sensações físicas provocadas pelo exercício de caminhar e se movimentar pelo mundo, o cinema também traz impressões outras que se relacionam de modo distinto consigo e com o universo à medida que se é tocado pela prática cinematográfica, metáfora de um tempo que se ousou apreender pela lente da câmera.

Ao adentrar a bruma, o ambiente escurecido do cinema, no instante fugidioso apresentado pela narrativa, uma outra relação com o tempo se constrói, em que o "Eu" nada mais é do que "um feixe ou coleção de percepções diferentes" (SHAPIRO, 2002, p.48), fragmentos de tempo e espaço dispostos em planos e armazenados pelo corpo, na exibição cinematográfica, produzindo sensações e temporalidades. Mas de que tempo? Tempo da experiência humana? Tempo da cidade? Recorro aqui ao ideário de Henry Bergson para compreender no tempo da cidade uma relação intrínseca com os corpos organizados em seu espaço. Dessa forma, em Bergson, a ideia de tempo estaria desvinculada do critério quantitativo, linear da existência humana, mas localizada no mergulho, na subjetividade que põe o homem em contato consigo e com o mundo em que vive, ou como duração, como identifica o autor. A duração seria assim "invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo" (BERGSON, 2006, p.8), fragmento de subjetividade.

A vida, enquanto multiplicidade, será tempo e movimento, corpos e sensibilidade, como pensara Bergson, expandida, assim como o cinema, não em técnicas, mas em narrativas abertas, fluidas, feitas de memórias, de afeto, sons e imagens. Passado, presente e futuro são parte de uma só memória feita de ontem e hoje, de intervalos e hesitação que compõem uma multiplicidade existencial, feita de "eu" e de "nós". Logo, em se tratando do tempo da cidade, há que se pensar na potência da relação que as pessoas

estabelecem com a cidade, mediada pelo cinema, a ideia de temporalidade, experiência com o tempo da cidade que é atravessada pela possibilidade do cinema na rua. No percurso do cinema, enquanto dispositivo que se fixa sobre o imaginário moderno, há uma temporalidade múltipla da própria cidade, que se aproxima do constante movimento das engrenagens sociais, a tal ponto de expandir-se na mesma medida em que a experiência de cidade se transforma. Logo, se o cinema se expande em processos que modificam a relação entre as pessoas e a arte, entre obra e processo, será em parte posto que as relações humanas são atravessadas por outras espacialidades e temporalidades até alcançar a época contemporânea, como uma configuração de forças que determina relações distintas de espaço, mas principalmente de tempo. Aqui também há o diálogo com Michel Maffesoli (1984), em sua análise sobre a construção do tempo presente, para localizar a experiência temporal da cidade em sua relação com o cinema como prática que vai além da razão moderna, ideia que Maffesoli associa ao social contemporâneo como um todo. As práticas contemporâneas não podem assim ser orientadas apenas pelo racional, mas também pela emoção e pelo prazer, resistindo a automação social.

O cotidiano é múltiplo, alimentado pelas vias do imaginário, dos mitos, oferecendo-se a outras experiências de espaço e tempo, onde as trocas humanas se dão por meio de movimentos que fazem circular afetos e que promovem outras vinculações ao espaço e entre as pessoas. Logo, fogem da perspectiva de associações institucionais, fixas e se tornam socialidades, da ordem do provisório, onde a magia permanece como componente de agregação, circulando entre as brechas da organização social de corpos e mentes. Tomando o exemplo do cinema no cotidiano, Maffesoli fala da dimensão fantástica do mundo que está intrinsecamente localizada à socialidade. O cinema mantém, pela própria constituição, a dimensão fantástica do social. A história do pré-cinema endossa e fortalece o caráter de magia, de rito, de encantamento, como indício da duplicidade entre a magia e a técnica.

A dimensão fantástica do cotidiano, afinal, está no desdobramento, na brecha criada pelas experiências que convocam as emoções, tomam os corpos e os convidam a outras experiências de espaço e tempo. Nesse desdobramento mágico, é possível “navegar livremente num tempo e espaço livres” (1984, p. 98). O cinema, visto dessa forma, permite outras temporalidades, uma vez que, “compressão e dilatação do tempo são princípios e efeitos gerais do cinema”. Aqui é possível dialogar ainda uma segunda vez com a perspectiva de Bergson sobre a relação do humano com o tempo, do cinema para

a vida, como impulso vital, corpos e sensibilidade, como pensara Bergson (1999), relação expandida em narrativas abertas, fluidas, feitas de afeto, sons e imagens, que se apresentam em face do atravessamento do cinema na rua. Nas experiências observadas, o tempo da cidade é em alguma medida afetado pela instância do cinema? De fato, as ruas ocupadas por caixas acústicas e telas que se impõem sobre os fluxos de ônibus, as luzes dos carros, as telas dos celulares, percorrem distâncias, sobem até o alto dos prédios e atravessam os sons e imagens cotidianos, televisões, rádios, a conversa das esquinas, captando olhares e convocando corpos. No olhar que é capturado, o instante do relógio se perde, como uma pausa, breve, porém potente. E ali, no intervalo de atenção, o público participante penetra uma outra temporalidade, diante da experiência que tem diante dos olhos. A rua será assim o espaço ritual onde a imagem e o som atravessam muros, interrompem o fluxo organizado do cotidiano e propõem outras formas de temporalidade, convocando o corpo à escuta atenta e à ação, rompendo a ideia de passividade do cinema e trazendo o fantástico ao espaço coletivo, terminando por ressignificá-lo.

1.1.3 Cinema e Cidade enquanto experiência política

Vem da comunicação enquanto campo de conhecimento a ideia de que a cidade - espaço do social moderno por excelência – constrói sua dimensão política quando se constitui no que é da ordem do público, ou seja, comum ao coletivo, seja de conformidade e submissão ou liberdade e transformação. Logo, práticas e ordenamentos sociais, assim como ritos, identidades, crenças e socialidades conformam a experiência política de cidade, sobre a qual o cinema na rua se origina enquanto dimensões do “ser em comum”. A comunicação assim, faz uso da forma como Sodré a identifica, como um “modo geral de organização” (2014, p. 12) de corpos e do real, onde a ação de comunicar ou a *actio communis* é um *a priori*, é a dimensão simbólica, condição de possibilidade das trocas vitais, processo humano fundamental que vai determinar a distribuição de corpos e funções no tempo e espaço, visibilidades e invisibilidades. A comunicação também formata a política enquanto dimensão do que se refere à polis, relação de carne e pedra, pessoas e cidade. Na metrópole que assiste ao nascimento do cinema não é diferente. Assim, a dimensão do espaço público moderno é sustentada pela separação de corpos e a determinação do lugar de cada um. Em Simmel a imagem das pontes e portas serve para

pensar o contexto político-comunicacional da cidade do Rio de Janeiro, um canteiro de obras constante em prol da modernidade, onde os diferentes espaços da cidade também vão estabelecer os lugares de cada um, determinando, se necessário, aquilo que não deve transpor os limites estabelecidos. A ponte para Simmel seria exatamente a ação de "ligar as partes da paisagem"(1996, p.11) para favorecer a prática social. Contudo, também estabelece a distância das extremidades, impedindo ou estimulando a travessia entre os espaços da cidade. Em igual medida, a porta é o que separa (ou une) o espaço exterior e interior. Este será, afinal, o projeto de Estado moderno, o controle e a distribuição de corpos segundo a função a ser desempenhada por cada um, e o Rio de Janeiro não fugirá a tal desígnio.

Outro viés fundamental está na compreensão do historiador Henri Lefebvre para observar que a cidade moderna é o espaço de concentração de poder, modelada segundo os valores industriais de suas instituições, que têm no consumo seu credo mais representativo. Ao mesmo tempo a cidade "pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos" (2001, p.222), lugar de experiências possíveis que se configuram mediante a organização social e as práticas sociais, que fundamentam o que o urbano deve ser, devir incontornável "diante da inevitabilidade dos lugares a ocupar na sociedade". Na medida em que o moderno se torna contemporâneo e a relação com o espaço e o tempo na cidade se modifica, ocorrem transformações no caráter do espaço público e comunicacional por excelência.

Dialogo ainda com Sodré (2010) para pensar que na contemporaneidade o espaço público e político por excelência sofre um esvaziamento e que a representação política vai mudar. No momento em que o mundo se organiza pelo mercado e que as experiências de espaço e tempo são expandidas à dimensão cibernética, uma lei pode detonar a nova fórmula mercadológica. A lei deve estar de acordo com o capitalismo para turbiná-lo. Esse capitalismo, então, vai esvaziando o sentido e as instituições de referência das pessoas, enquanto o mercado vai criando outras representações. Tal perspectiva pode ser tensionada ainda mediante a questão da democracia em Jacques Rancière (2014). Para o autor a democracia é uma utopia da realização da vontade coletiva, portanto, esvaziada de sentido nas leis e instituições formais como aparências por trás das quais estão "os instrumentos com os quais se exerce o poder da classe burguesa" (2014, p.9). A democracia real seria uma forma de controle e dominação, que não seria o desvio, mas o objetivo próprio do Estado moderno – que é oligárquico por natureza – onde os indivíduos

isolados têm prevalência às solidariedades coletivas, e o consenso reforça as estruturas de poder.

O político moderno, desassociado do coletivo, do bem comum, fortalece uma partilha de poderes baseada em narrativas identitárias, que reforçam a organização e separação de corpos, determinando quem pode ou não ocupar determinado espaço, são as portas identificadas anteriormente em Simmel (2006). Em uma cidade como o Rio de Janeiro, por exemplo, é fácil identificar a disposição de lugares, onde as portas separam os que podem ou não ocupar determinado espaço. Ao mesmo tempo, há as brechas que se insinuam por entre o tecido social, propondo encontros entre as pessoas e tensionando o poder do Estado. No tensionamento de tais lugares, Rancière (2014) identifica o elemento capaz de criar um sistema político de fato representativo, estabelecendo um lugar político, posto que coletivo, partilhado ou transfigurado, a partir do compartilhamento de uma experiência em comum. A saída estaria, assim, em consolidar o que Maffesoli (2005) compreende como o político transfigurado. No momento atual, há uma grave crise de representação e a política tem a desconfiança geral. A experiência do comum se dá por meio da empatia, que alimenta a política, transfigurada por meio da estética. O objeto de partilha é a paixão comum, o simbolismo que une as pessoas em face de uma experiência, uma narrativa. O *virtu*, ou seja, o elemento que une a sociedade, se deposita atualmente sobre o pluralismo. Enquanto isso a coisa pública gerou o fosso entre representantes, representados e as leis entre estes.

As relações sociais não se extinguem, mas se estabelecem para além das instituições, e a energia coletiva concentra-se sob a "a força imaginal do estar junto em busca de uma via, fora de todos caminhos balizados pelo racionalismo da modernidade" (MAFFESOLI, 2005, p.71). Tal energia é alimentada pela força dos mitos e simbolismos, transfigurando o político de tal forma que a ambiência emocional toma o lugar da argumentação ou quando o sentimento substitui a convicção. Assim, ao indivíduo sobrepõe-se o "ser em comum", fortalecido pelo estar junto. O contrato social é substituído pela atração, engajamento, vinculação a um corpo social que une as emoções, sensações que geram um ideal comunitário, uma sintonia entre os que experimentam uma mesma experiência de espaço e tempo. Da mesma forma que Maffesoli (2005), os coletivos culturais geram uma nova experiência de espaço e tempo ocupando a praça, movimentando um espaço político transfigurando, potencializando outras formas do "ser em comum". Nos fios e caixas de som, cangas espalhadas e caixotes de madeira o espaço

público é demarcado, assim como o semicírculo em volta da tela. No Cine Vila, por exemplo, há a preocupação de estabelecer o dentro e o fora da experiência. Então, um varal de fotos normalmente é pendurado e uma placa, junto à grade indica que ali acontecerá o Cine Vila. Há luzes coloridas que são amarradas às árvores, criando um espaço feito também de luz e que parece dialogar com a ideia de Simmel (1983) sobre a ponte e a porta.

A "ponte e a porta" simbolizam a ambivalência vivida numa grande cidade. A dupla função destas influencia na dinâmica dos "nervos" (no duplo sentido) urbanos, pois, ao mesmo tempo em que uma porta pode abrir, ela delimita o espaço das relações e interações sociais gestando novas espacialidades; o mesmo ocorre com a ponte, pois ao mesmo tempo em que ela liga, proporcionando a identificação, ela separa, segrega, definindo os lugares de cada um. As relações proporcionadas pela porta e pela ponte permitem tanto a emergência de novas formas de se relacionar socialmente nas grandes cidades, como o compartilhar social de emoções e afetos (estética) relativos ao corpo social. Também no Cine Vila as pontes e portas simbolizadas pelas luzes coloridas espacializam as "paredes" da sala de exibição a céu aberto.

Em grande parte das experiências de cinema na rua, há sempre o elemento que define os limites do dentro e do fora, como bem identificara George Simmel ao falar da metrópole moderna. O direito à cidade atua como direito a ocupar e participar dela, de seus espaços e tempos. De igual modo, o direito define a visibilidade dos corpos, a busca de outros simbolismos e formas de vida mais solidárias. Assim, para que o exercício desse direito seja viabilizado, outras práticas humanísticas e inclusivas devem tensionar a organização urbana, propondo outros possíveis, a arte entre eles. Dessa forma, há a esperança de que o cinema seja esse devir possível na cidade contemporânea, quando se torna combinação de corpos e práticas como desvio, propondo outros fluxos e sensibilidades para além do imaginário moderno de ordenamento.

1.1.4 Cinema e Cidade como experiência sensível

Para entender a cidade como experiência sensível faço uso de uma metáfora, para identificar a relação que os espaços físicos estabelecem com os imaginários e as experiências resultantes da forma como as pessoas interagem entre si através do cinema.

A cena descrita está presente na obra *Um filme de Cinema* (Walter Carvalho, 2017). No fragmento que serve de apoio, vê-se em plano geral (PG) uma construção em ruínas, tomada pelo capim. A câmera mergulha nas paredes nuas, de tinta descascada, deixando ver algumas poucas filas de cadeiras, em meio ao mato. Logo começam a chegar algumas pessoas, algumas carregando cadeiras. Alguém parece varrer o chão. Mais adiante uma senhora se posiciona em uma pequena janela. Uma após a outra, as pessoas vão, pouco a pouco, tomando seus lugares nas cadeiras, de frente para uma parede vazia, não sem antes passarem pela pequena janela onde a senhora as aguarda. E assim, em instantes, a magia se faz. Na organização dos corpos, na performance cadenciada de cada um, o espaço surge. Erguido nos movimentos trazidos do afeto e da memória, um velho cinema emerge em meio a ruínas, com as suas longas fileiras de cadeiras, a bilheteria e a tela de projeção. Como foi possível que, sem avisar, sem que uma palavra fosse dita, o tempo vivido de cada um se tornasse espaço coletivo de memórias em sons e imagens, pela simples organização dos corpos? O fato é que vemos e vivemos o cinema no desenrolar da performance coletiva dos corpos, posto que em cada gesto a memória do cinema ecoa, em espaço e tempo.

A imagem da sala de projeção, configurada na performance exibida no filme é a metáfora escolhida para iniciar o relato de pesquisa. Através dela, emergem perguntas: como é possível construir espaços e relações entre o vivido e o imaterial, apenas no movimento dos corpos que se deslocam em cena e na experiência sensível? Se não há sala, paredes ou objetos, como foi possível tangenciar a ideia de um cinema frequentado ou apenas vislumbrado nos gestos de cada pessoa ali presente? Seria possível que, do individual ao coletivo, vinculações surgissem, entre os corpos e o espaço-tempo das experiências humanas, a partir das performances vistas no filme? Que lugar seria esse, sem paredes ou portas, criado apenas no deslocamento de pessoas diante da câmera e na possibilidade de afeto entre público e filme? Ilusão causada por circunstância do filme ou experiência passível de ser reproduzida em outros lugares e situações? No movimento gerado haveria alguma alteração entre o tempo representado e o tempo percebido pelo público? Tais questões, ainda sem resposta, advêm da narrativa do filme de Walter Carvalho para a investigação do cinema na rua. Ainda que não se vá tratar da análise do filme aqui descrito, a cena serve para refletir sobre a relação dos participantes com o espaço, o cinema e as emoções que persistem nos corpos e na memória. No corpo que carrega as emoções, um fragmento de tempo e espaço pode se esconder em todos os

gestos. Descobrir em que medida cada gesto atravessado pela experiência estética pode se constituir como um ato comunicacional, como uma relação sensível entre pessoas e o mundo é a intenção do presente trabalho.

À descrição de tal cena, somam-se outras: a visão de equipamentos chegando, fios sendo lançados em meio à praça de Tobias Barreto, em Vila Isabel; a equipe do Cine Vila esticando metros e metros de luzes coloridas, por entre as pilastras do coreto. Cada um dos componentes da equipe sabe o que precisa fazer para que a praça se torne um espaço de cinema. As esteiras e almofadas vão ao chão. As fotografias vão para o mural. A tela, para o centro da praça. Como uma performance combinada, sem que seja necessário falar nada, cada elemento vai sendo pouco a pouco disposto em seu lugar. Da mesma forma, nas praças do Cine Giro cada elemento é organizado segundo a lógica da sala de cinema. Cadeiras no meio da rua, tela no centro da praça, caixas de som ao lado, bebidas no canto esquerdo. No meio de tudo, Cine Vila e Cine Giro, a cidade, como experiência sensível, se mescla ao cinema, criando um espaço outro, feito da contribuição de cada um: organizadores, espaço, cinema e público.

Nas experiências descritas, dentro e fora da tela a razão sensível perdura, conforme indica Michel Maffesoli (1998). O comum, enquanto experiência coletiva, é também experiência vivida, afetos em tempo e espaço, imagens, sons e percepções. O urbano se constrói através das experiências políticas, de afeto, tempo, espaço e sensibilidade, compondo formas que a contemplação do mundo permite perscrutar.

Por este viés, observar as experiências sensíveis do cinema na rua é fazer-se também matéria de análise, de afetação; é buscar a essência de um fenômeno que ao pesquisador também afeta e define.

1.1.5 Rio de Janeiro, cidade cinema. Imbricações entre a cidade e o cinema. Das lanternas mágicas aos cinematógrafos. Palácios, Poeiras e Projeções

O ano era 1902. No Passeio Público, espaço híbrido entre jardim, bar e teatro, de propriedade do Senhor Arnaldo Gomes de Souza (GONZAGA, 1996), algo mais, além dos chopes e da música, atraía os frequentadores do local, naquele 20 de fevereiro. Ali, segundo a Gazeta de Notícias, seria exibido o filme sobre o voo do brasileiro Santos Dumont, a bordo do balão denominado “oito”, nos arredores de Paris. O equipamento

utilizado na projeção? O já popular cinematógrafo, criado pelos irmãos Lumière e trazido para o Brasil ainda no século XIX, para ser mais uma das novidades culturais da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (GONZAGA,1996). O evento, documentado nos principais periódicos e cronistas à época, aponta dois importantes indícios de investigação: primeiro, o caráter provisório das primeiras experiências de cinema, que ocorriam, via de regra, em teatros, bares e pavilhões com péssima estrutura e conforto. A segunda, a imbricação entre a história do cinema no Rio de Janeiro e a consolidação da cidade em imagens e práticas sociais, desde o desenho de ruas como a Avenida Central (atual Rio Branco), até os costumes que se inseriam numa sociedade que “civilizava-se”, no discurso midiático e governamental.

Ainda sem função ou espaço específico, as exhibições do cinematógrafo utilizavam-se de antigos teatros, armazéns e, como no caso do Passeio Público, qualquer espaço urbano desocupado. É possível verificar, assim, que, mais do que a história que seria contada, era a própria emergência do dispositivo cinematográfico, em seu caráter de novidade, que serviria como chamariz ao público que, contudo, não conseguia ser entretido por muito tempo. Conforme relata Gonzaga (1996), as primeiras sessões de cinema não duravam mais do que trinta minutos. Será em tal cenário que o cinema adentrará os espaços da cidade. Primeiro em locais improvisados, depois em teatros e, posteriormente, no embrião do que ficou conhecido como era dos Palácios (GONZAGA,1996) no centro do Rio, a tradicional Cinelândia. No espaço urbano carioca, as imagens de medo e êxtase que as exhibições das lanternas mágicas e cinematógrafos provocaram e os imaginários decorrentes das experiências construíram uma imbricação entre cidade e cinema, cujos efeitos fazem-se sentir até os dias de hoje, em sociabilidades e narrativas. Também Talitha Ferraz, ao analisar os cinemas como espaços de sociabilidade, compreende o cinema como "um fator importante nas relações entre pessoas e espaço urbano" (2009, p.41). Na extensão das salas de cinema para o espaço do entorno, nas praças e ruas ao redor, os ambientes de exibição se configuravam como possibilidades de encontro, exercício de alteridade e ocupação urbana, modo de fomentar e fortalecer vínculos sociais, cuja potência residia justamente na experiência compartilhada do espaço. O cinema é visto por Ferraz como equipamento coletivo. Da mesma forma, nas práticas do Cine Vila, o compartilhamento de espaço pela exibição na praça fortalece uma experiência outra de cidade, reconstruindo imaginários, memória e pessoas.

Mais do que falar sobre as dimensões técnicas do cinema, em tecnologias, narrativas e espaços, o que se pretende é identificar, no atravessar do cinema na cidade, as dimensões sensíveis e a efervescência de outros sentidos e percepções que estão presentes no cerne urbano desde a primeira exibição da Lanterna Mágica em solo nacional e permanecem latentes, ainda, em 2017, em plena era contemporânea, na permanência do cinema como meio de ocupação da cidade, atravessado por corpos, experiências de espaço e tempo diversas e disputas políticas em meio à urbe, particularmente, porque as iniciativas pesquisadas tem origem imediatamente após uma série de manifestações em todo o país em junho de 2013 (HARVEY, 2014) e cujo contexto multifacetado serve como marco para todas as iniciativas de cinema na rua que estão sendo investigadas. Todas, iniciadas no contexto dos eventos de 2013. De fato, durante as entrevistas com os organizadores do Cine Vila e do Cine Giro, as falas confirmam a importância da ocupação das ruas em 2013 para o desenvolvimento de projetos de ocupação a partir de coletivos de arte.

O cinema – para além do imaginário de unificação nacional, indústria, modernidade e individualismo que o gerou e sustentou por décadas – sai das salas de cinema indo ocupar a praça, como experiência do efêmero, reunindo corpos em meio às narrativas de imagens, sons e afetos e gerando espaços de coexistência entre corpos e imaginários. No mecanismo de captar e recortar o tempo, em imagens (captadas pela câmera escura e reproduzidas pelo projetor) e, posteriormente, sons, os participantes vislumbram impressões, narrativas outras, mais de alma do que de técnica. E se os corpos são atravessados pelo cinema, tornam-se outros, enquanto caminhantes de uma cidade a cada dia diversa, percebendo-a também de modo distinto, à luz de um Rio de Janeiro de espaços públicos e simbólicos a disputar, de imaginários múltiplos e narrativas de visibilidades e invisibilidades que ainda hoje se perpetuam pelas ruas e praças, para quem souber ouvir. E de corpos políticos que se unem para coexistirem, para disputarem a cidade e dialogarem com ela.

1.2 O ESPETÁCULO (como entendo o conceito de cinema)

Um feixe de luz que corta o breu da sala, uma orquestra tocando ao fundo, através do gramofone. De repente, as cortinas vermelhas correm e deixam antever a

enorme tela luminosa, refletindo a vida que corre no girar da manivela do cinematógrafo, para júbilo da plateia. Dessa forma, eram as experiências do cinema, antes das salas dos palácios, como eram chamados os monumentais empreendimentos que tinham o cinema como negócio, no início do século XX, no Rio de Janeiro. Antes disso, segundo Talitha Ferraz, a experiência na cidade residiu em larga medida em espaços circunstanciais de exibição (FERRAZ, 2009), em instâncias efêmeras de tempo, espaço e sensibilidade, estivessem elas em cineteatros, como era o caso dos primeiros cinemas, ou em exibições em praças, quiosques, armazéns e parques, caso do Parque Fluminense, hoje Largo do Machado. Na relação com a cidade, o cinema adentra, como arte-máquina no ideário do sociólogo Edgar Morin (2014), como união entre ciência e sonho, ambos pilares de um processo social que demanda, além da carne dos corpos dedicada ao trabalho, os sonhos que fomentam o consumo. Ao percorrer a realidade, a câmera dá alma aos objetos, confere magia à experiência espaço-tempo dos sujeitos⁷. Também se torna evidência do cotidiano que forma o sujeito ou o *homo cinematographicus* (RIO, 2009), parte de um cenário moderno onde o cinematógrafo se torna a imagem das práticas de uma cidade e fomenta novos modos de ver e ser.

A fronteira entre o ficcional e o real esteve em grande medida envolvendo a experiência do cinema desde o princípio, sendo os primeiros cineastas chamados “grandes mágicos” (MORIN, 2014, p.54), emanando igualmente magia e técnica. Nas imagens dos primeiros registros do cinematógrafo, luz e sombra em preto e branco convidavam o público a mergulhar no desconhecido. Tal atmosfera predominantemente onírica estimulava a ideia de fantasmagoria, ou presença-ausência da qual nos fala Morin ao pensar um homem da modernidade atravessado pelo cinema e constituído deste imaginário, onde a percepção e a sensibilidade se configuravam na mesma medida da racionalidade entre alteridade e identidade.

Na passagem do cinematógrafo para o cinema, a construção narrativa e a evolução técnica foram operadas por improvisadores e artistas, cujo legado figura-se para o cinema igualmente na tecnologia quanto na magia que, até hoje, figuram na experiência fílmica. Não por acaso, o ato de adentrar um espaço e assistir a uma projeção assemelhava-se a vivenciar um número de circo, espetáculo que guardava semelhança

⁷ Como já foi esclarecido no início deste estudo, preferiu-se o termo pessoa a sujeito, tendo em vista que para o objeto aqui estudado o termo está mais adequado, entretanto, adoto o termo sujeito quando a referência apontar a modernidade. Reservo, então, o termo pessoas quando diga respeito à contemporaneidade.

com uma determinada *mise-en-scène* teatral entre público e obra. Tem-se aqui a figura emblemática de George Méliès, ator, diretor e operador dos primeiros cinematógrafos, para quem a trucagem e a experimentação fomentaram o fazer cinema. Aos historiadores que por vezes contrapõem a captação do “real” dos Lumière à experimentação de Méliès (MASCARELLO, 2006), é preciso que se indique que, muitas criações deste último - como a sobreposição e manipulação de imagens ou a montagem artesanal no corte de planos- encerram iguais porções de real e imaginário que até hoje fomentam o cinema, nem só de técnica, nem só de magia. Não se poderia compreender a evolução da técnica do cinema e seu desenvolvimento como dispositivo atravessado pelas forças do social, se não o compreendêssemos também como permeado por emoções e sensações humanas, muitas das quais não explicáveis pelas vias da racionalidade, o que aqui associa-se à magia, não no sentido de mistificação, mas de experiência sensível, parte de uma visão mágica do mundo, que insisto em pontuar como elemento da análise do presente trabalho. Ou, nas palavras de Morin: “a varinha de condão está presente em todo aparelho de captação de imagens” (MORIN, 2014, p.76) e assim, em toda experiência cinematográfica como modo de ver e ser no mundo.

Também como experiência de tempo, ao longo da evolução da técnica e da formação de um espaço de projeção, assim como o imaginário do espectador até a ascensão do vídeo e as formas digitais, o que se registrou - no cinema como na vida - foi a transformação nos modos de ver, posto que, se um contexto novo se desenhava no mundo, também um outro sujeito se configurava em distintas experiências de espaço-tempo. Assim, na aceleração do corpo, atravessado pelas distintas emanções das tecnologias que o cercavam, afetado por múltiplas sensibilidades em seu cotidiano, o homem moderno vivenciaria o que Ben Singer definiria como a “experiência do choque” (in CHARNEY, 2014, p.96): sensações múltiplas para as quais ainda não havia significados possíveis. De fato, nos idos da modernidade o homem teria seu cotidiano reconfigurado, em larga medida, em função do ideário capitalista, tornando-se parte de uma grande engrenagem produtiva, para a qual deveria contribuir com sua força de trabalho e, posteriormente, com seus sonhos. Não foi por acaso que Edgar Morin (1997) compreendera o início do século XX e da incidência dos meios de comunicação de massa como o período da industrialização dos sonhos. Em um momento em que as sociedades se industrializavam e o modelo fordista-taylorista de produção era sustentado por um Estado keynesiano de bem-estar social, criavam-se assim as condições para garantir a

subsistência de grande parte da população e ocorria a emergência do tempo livre do trabalhador, para o qual as indústrias culturais voltaram seus olhos. A arte oferecia-se a uma experiência diversa do caráter de culto e o trabalhador individualizava-se em seus desejos, buscando a felicidade individual, a diversão e a novidade. O Estado garantia a demanda e o consumo, equilibrando o eixo de produção, consumido dentro da lógica produtiva. Assim, a industrialização atinge seu modo mais humano, acercando-se dos sonhos e ideais de felicidade do homem, produzindo ectoplasmas de humanidade (MORIN, 1997): produtos impregnados de desejos e projeções, prontos para serem consumidos pelo trabalhador, ao fim de sua jornada de trabalho. É como arte-técnica, aliás, que, ainda em Morin, localizo o cinema agindo como “evidência do cotidiano” (2014, p.19). Tanto Morin quanto Benjamin (2012), de certa forma, se aproximam ao entender a imbricação do cinema com a técnica, construindo um mundo moderno e tendo como base o imaginário.

Contudo, enquanto Benjamin (2012), entre a esperança e a urgência de entender a modernidade e combater a barbárie, pensou o cinema como potência de politizar a estética e arma contra o fascismo devido a seu caráter coletivo de arte para milhões, coube a Morin (2014) compreender a experiência do cinema com relação ao homem. É na emergência do cinematógrafo que o autor francês identifica a maior proximidade com o real, além da capacidade técnica para evoluir em direção ao cinema sonoro e, posteriormente, para expandi-lo ou mesmo hibridizá-lo. Contudo, o que vem alterar sensivelmente o regime de representação e transformar o cinema em dispositivo industrial é não somente a capacidade técnica de narrar a passagem do tempo cronológico, dando alma aos objetos filmados, mas de atuar construindo seu próprio tempo e uma experiência distinta com o universo que cerca o homem.

Ao conceber a narrativa através de cortes e colagens no objeto filmado, o cinema constrói uma linguagem própria, a montagem. Aqui, na origem de um modo consolidado de pensar a organização de planos com um sentido estético, privilegiando a narrativa, o cinematógrafo é definitivamente substituído pelo cinema e se consolida como criador de ambiências, relações outras de espaço e tempo, criando experiências intensivas. Ao adentrar a sala de cinema o espectador alcança um outro patamar de experimentação, oferecendo ao corpo uma miríade de sensações acentuadas pelo estado de semi-imobilidade da sala de projeção. Contudo, tal imobilidade não corresponde à totalidade das experiências, funcionando em muitos casos para que se possa enquadrar o dispositivo

cinematográfico em seu viés mais convencional. Logo, o cinema na rua, enquanto experiência, transcende o viés da imobilidade; ao contrário, é um dispositivo que, no deslocamento dos elementos da cidade e do cinema, reúne a potência de investigação dos objetos. Mas qual dispositivo? Cinema enquanto dispositivo industrial, técnico? Ou dispositivo na medida de ser processo social? Em André Parente, em diálogo com Katia Maciel (MACIEL, 2009), afirma-se que o dispositivo atua como um conjunto de relações a partir de elementos heterogêneos. Em dado momento uma formação pode se tornar dominante, sem deixar de permitir a incidência de linhas de fuga, atravessamentos distintos, de tal forma dominante. Assim, o cinema na rua pode ser considerado dispositivo na investigação pela forma como a experiência se constitui, em sendo múltipla e atravessada pela relação entre a cidade e o cinema.

Desde as primeiras salas, no início da experiência do cinema na cidade, ou antes, no burburinho da Rua do Ouvidor e da Cinelândia, há o grito dos anunciantes nas esquinas, os cartazes nos jornais com os espetáculos do dia, as paredes finas dos armazéns, não podendo conter a incidência de luz. O público, entre curioso e assustado, toma seus assentos provisórios diante do “espetáculo”. Antes do posterior mergulho na atmosfera da sala que determinou a história do cinema por um século, havia sempre um atravessamento, uma luz aqui e ali, um som que escapava, o movimento constante dos transeuntes que não estavam ali para ver e ouvir o cinematógrafo, as bandejas de *chopp* nas exibições em restaurantes, os jogos concomitantes à projeção. Havia, mais do que tudo, o inusitado da cena. Como acostumar-se, inserir-se na configuração de uma sala de cinema padrão se não havia o costume, ou antes, não havia o espaço dedicado e o cinema era apenas uma hipótese de modernidade apresentada como um devir aos habitantes do Rio de Janeiro?

No desenvolvimento histórico, o cinema desenrolou-se como fenômeno sociocultural, forma de arte e, ao mesmo tempo, elemento técnico, sobre o qual já dialogamos nos pressupostos de Edgar Morin (2014) e Walter Benjamin (2012). Guardava, contudo, um ingrediente fundamental de magia, que dava e ainda dá ao projetor ligado diante dos olhos humanos um instante de expectativa e novidade diante do que se vai passar. Talvez pelo fato de mergulhar nas entranhas da realidade e trazê-la até o público, em fragmentos de tempo e espaço, materializados em câmera, luz e som. Talvez pelo uso de imagens, falando tão próximo ao inconsciente humano. Talvez por ter sido a primeira mídia de projeção de massa unindo som e imagem em sua experiência. O

fato é, que a partir da mistura exata entre magia e técnica o cinema vai tecer a invisível teia de histórias, junto com o infinito universo tecnológico e subjetivo que reside por trás da tela e diante da tela também.

Ao analisar a vivência do espectador em relação ao filme, Ismail Xavier (1983) aponta o cinema como matriz de processos sociais, onde o lugar da câmera será o de cristalizar o olhar ideológico e a sensibilidade humana, que é construída historicamente. Em diálogo com Jean-Louis Baudry, pode-se compreender o cinema como “código dominante da cultura ocidental, que faz do olho do sujeito o elemento central da representação” (BAUDRY in XAVIER, 1983, p.360). Individualizando o olhar para o cinema, a experiência tornar-se-ia então o contrário do que Maffesoli (1998) pensa ser a experiência sensível, ou seja, coletiva. Contudo, se a experiência cinematográfica pode ser individual, mesmo que seja em uma sala coletiva, o que acontece quando se alteram os limites do cinema expandindo-o no espaço público, colocando ruas, prédios, viadutos e demais espaços cotidianos no centro da narrativa?

Para compreender a ideia de espaço do cinema como elemento fundamental de análise foi necessário primeiro dialogar com a ideia de cinema na rua como espaço provisório, para então seguir para um segundo momento, o das salas de cinema, o chamado cinema de rua, identificado por Bessa e Oliveira (2014) como formas espaciais que afetam a memória, as experiências e as práticas sociais de uma urbanidade. Seja em espaços provisórios ou nas salas de cinema que construíram a indústria de exibição do século XX até o advento das salas multiplex em shoppings centers, a experiência do cinema permanece múltipla, ressoando as primeiras atrações, fantasmagorias, invenções ópticas, que herdaram em alguma medida o caráter experimental das primeiras lanternas mágicas. Do cinema de rua passando pelos palácios de outrora, caminhando até os cinemas que se expandem em projeções e performances, no cinema ao vivo, da praça até chegar ao meio da rua, persiste o viés de magia e técnica que traça diferentes perspectivas temporais e espaciais em meio ao contexto social onde invariavelmente se insere. Cinema e pessoas atravessam e formam o espaço e são por eles formados. Daí sobressai a ideia de multiplicidade do cinema. Em som e imagem, o cinema é narrativa, tecnologia e espaço, mas não somente na tela. Expande-se além da luz projetada e alcança os corpos - da tela para a plateia.

A partir da ideia de tensionar a relação entre obra de arte e público - que, de certa forma, Benjamin (2012) já tangenciara ao questionar a reprodutibilidade técnica nas

vanguardas artísticas do início do século XX, o lugar do espectador e da própria obra de arte seriam questionados, até o limite de compreender uma arte outra para um outro mundo, não somente técnico, mas também estético e, por que não, político. Assim sendo, para além do confinamento nas salas de exibição, o cinema na rua atua como intervenção, dialogando com a ideia de experiência não durável, acontecimento e tecendo tramas com um ideário que remonta em alguma medida os anos de 1920 e 1960 como pontos de efervescência cultural e conseqüente transformação do modo de produzir e fruir imagens, sons e demais experimentações estéticas. Nessa lógica, conceitos como o cinema expandido como modo de pensar que reflete a experiência histórica humana, encontrados na obra de Gene Youngblood (1970), fazem ressoar inúmeras instâncias da investigação cinematográfica, chegando até o contexto brasileiro.

Com a perspectiva de Arlindo Machado (1997), os cinemas da atualidade são identificados como um estágio em que a película cinematográfica se transmuta tecnicamente em híbridos e, posteriormente, com os trabalhos de André Parente e Katia Maciel sobre os transcinemas (2009), o cinema é contextualizado como uma experiência que vai se modificando ao longo da moderna história humana, oferecendo-se como uma miríade de possibilidades estéticas.

Se, de fato, o cinema e a arte de modo geral se oferecem no século XX a uma outra experiência entre público e obra, conforme já analisado por Walter Benjamin ao pensar o fim da aura estética (2012), se a circunstância de propor ações calcadas na experimentação estética já nos idos de 1920 encontrava nos dadaístas um espaço de eclosão e questionamento de valores e discursos, é possível falar ainda em um lugar outro para o cinema a partir da década de 1960? Seria tal transformação tão revolucionária a ponto de negar o caráter provisório dos ditos primeiros cinemas e sua continuidade, em certa medida, até a atualidade (MACHADO, 1997)? E atualmente? Estaria a dita sétima arte destinada a ser desde a origem um espaço outro? Seria, intrinsecamente uma experiência multidimensional entre campo e extracampo em som, imagem e afetos ou teria se partido diante do advento do filme digital, tornando-se mídia audiovisual por excelência, mas sem guardar semelhança com a experiência cinematográfica?

Seria necessário que houvesse uma ruptura de modos de ver e, em consonância, uma ruptura de contexto social para que o cinema deixasse de ser cinema? Nesse espaço permeado de provisórios, mobilidade e efêmero, os fluxos de sons, imagens e afetos poderiam reverberar sobre os corpos produzindo atravessamentos, inconstâncias,

transmutações e sensibilidades e modos de ver e viver o mundo? E teria assim o cinema um momento de ruptura do cinema vinculado ao espaço das salas de exibição ou seria expandido, provisório, efêmero desde o momento em que se organizou a primeira sessão de lanterna mágica, ao menos no que diz respeito aos galpões provisórios da cidade do Rio de Janeiro? Reforço a ideia de um cinema múltiplo em experiência e tecnologia, como uma tecnologia específica, mas um estado de consciência, onde não haveria separação entre arte e vida. Expandir o cinema seria assim trazê-lo para o cotidiano, por sobre suportes e formas, “alargando as fronteiras do cinema-representação” (MACIEL, 2009, p.11), configurando-se em visões outras de mundo, disposições culturais e experiências sensíveis.

Estendendo-se para além da sala escura e ocupando o espaço de forma criativa e coletiva, o cinema pode se tornar uma experiência de mundo. Assim, os participantes das atividades de cinema no *corpus* investigado nos parecem ocupantes de um espaço não definido previamente de corpos e sensibilidades, se deslocando em uma performance libertária. Ao vislumbrar as entranhas do dispositivo no corpus, verifico uma possibilidade outra, não só em modo de ver, mas como modo de refletir e agir. No cinema na rua o agir se torna modo de ocupação da cidade: político e igualmente sensível.

Por outro lado, se o cinema se constitui como forma de construir um sujeito da modernidade, o *homo cinematographicus*, assim o será, porque determinadas sensibilidades serão acionadas em um contexto social e outras serão silenciadas ou minimamente diminuídas. Por consequência, na problematização do dispositivo, será necessário compreender as linhas de força que o atravessam, historicamente. Não cabe, enquanto investigadores de fenômenos sociais, abarcar o cinema - em sua perspectiva de experiência sensível - apenas no que tem de libertário, mas também atravessado por forças igualmente emancipadoras ou de dominação. Assim, se a cidade do Rio de Janeiro foi e ainda é atravessada pelo imaginário do cinema, há também o silenciamento de espaços, territórios e vozes, para os quais a prática do lazer e as atividades culturais de determinado tipo (caso do cinema) não eram e ainda não são uma condição de possibilidade, por razões econômicas e/ou políticas.

Logo, se o cinema atravessa um determinado espaço e se constitui como experiência sensível, será por envolver a escuta das múltiplas vozes que cercam a tal experimentação e a atuação na medida de ressignificar também as pessoas em sua forma de viver e ver o mundo.

Expandir o cinema não seria assim inseri-lo em outro suporte, tampouco compreender que, a partir do momento em que as instalações artísticas absorvem a forma-cinema, ela se reconfigura em um outro patamar, gerando uma ruptura. Em sua origem e além, o cinema sempre esteve, em alguma medida, sob dimensões do provisório, dialogando com espaços precários e reconfigurando-se em sua multiplicidade dimensional, atuando igualmente entre o viés da liberdade e da sujeição. Logo, se aqui dialogo com a perspectiva do cinema expandido será para entender os processos artísticos - caso da videoarte, das instalações e situações criadas na obra de arte –como contextos históricos, influenciadores do cinema atual, que em alguma medida auxiliaram a problematizar o dispositivo cinematográfico e seus modos de ver e viver o mundo.

Da mesma forma, se o cinema – através da relação direta com o tempo, empreende modos de ver o mundo – no desenrolar do século XX, enquanto forma de arte, também vai modificar a ideia de público, ser atravessado pela experiência sensível de um cinema que se expande além da forma-cinema será colocar-se na ideia de performance, visto que o sentido não está na obra, na técnica ou no público, mas na experiência sensível que se estabelece entre todos esses elementos. Da ideia de imobilidade em relação à projeção filmica como um sistema de representação que captaria o “real”, o público, ao mergulhar na obra – aqui entendida como situação proposta ao corpo que a vislumbra – se desloca e pode reinventar o próprio dispositivo, como relação que o homem estabelece entre o contexto (espaço e tempo) e o cinema (imagem e som).

Em continuidade, a experiência estética contemporânea (na qual insiro o cinema das experiências no corpus) também é um viés, sob a análise de Victa de Carvalho (2008). Para a autora, a contemporaneidade se constrói sob um novo regime de visibilidade. A experiência estética age desinstitucionalizando o olhar, atuando por meio de dispositivos híbridos, "que deixam de ocupar o lugar das sobras de um programa moderno, para se tornarem os principais personagens legitimadores de uma arte do contemporâneo" (2008, p.14) e atuam frente ao que é percebido pela interação com um dispositivo. E, se na modernidade o dispositivo atua na suspensão dos pontos de fuga, limitando as visões diferentes do estabelecido, na contemporaneidade a potência da experiência estética estará na sua condição de oferecer caminhos alternativos, curto-circuito entre estímulo e resposta, pontos de fuga modificando o lugar do espectador para coparticipante da criação.

O dispositivo cinematográfico, enquanto imagem-experiência (CARVALHO, 2008), deve então produzir experiências que ressignifiquem as experiências de espaço-tempo, um atravessamento tão potente no estado cotidiano de coisas, quanto deslocamentos pode provocar, engendrando novos modos de ser no mundo. Para tal, não somente a técnica, mas a magia atua, em igual potencialidade enquanto experiências sensíveis

Ao longo da pesquisa, uma questão se configurava a cada dia de visitação: ao relacionar a experiência do cinema em sua porção sensível, poderia ainda assim ser considerada no âmbito da arte, como obra ou experimentação? De fato, foi necessário problematizar o próprio estatuto da obra de arte, como pensa, por exemplo, Walter Benjamin (2012), quando observava a perda da aura e identificava o cinema em arte para as massas, ou, nas palavras de Edgar Morin (2014), arte-máquina. Contudo, antes de se tornar indústria de sonhos, enquanto ainda se situava entre o provisório e o fantástico, o cinema, ainda cinematógrafo, constituiu um olhar problematizador sobre a imagem e a própria obra de arte. De fato, no início do século, não fazia tanto tempo em que os pintores haviam abandonado seus ateliers e corrido à rua para contemplar as pinceladas de luz e cor por sobre o mundo. Caminhar, apreender o movimento da vida, nos idos da modernidade que se avizinhava, era assim contestar o estatuto da arte, localizando-a, mais do que como obra, mas como movimento de corpos e ideias.

Caminhando ao longo da história da arte com Gompertz, não é possível perceber que o elemento primordial de observação, mais do que identificar se determinada obra é boa ou não, está nos processos que possibilitaram “a arte transformar o mundo e o mundo ajudou a transformar a arte” (2013, p.17). Assim foi com os impressionistas, vanguardistas que, com enorme prejuízo material e pessoal, se atreveram a pintar o cotidiano a cada pincelada. Aura? Distanciamento? Mística? “Apenas” a passagem das horas, em fragmentos de luz e cor. E se o pintor ousava romper os muros entre o lugar da obra de arte e o lugar da vida, ajudava a criar outros modos de ver, que se encontravam em comunhão com um outro século e experiências distintas de espaço e tempo. Se antes, a técnica escondia sob seu véu a humanidade sob camadas de racionalidade, ali, no olhar das figuras humanas, nas camadas de tinta, na inversão de perspectiva, os impressionistas punham o humano a nu, em efêmero, percepção e sensibilidade.

Alguns anos mais tarde, um outro grupo de artistas corajosos reafirmava o espaço exterior do recém-criado ambiente urbano, ousando intervir e transformar o

cotidiano ordenado das cidades modernas. Ficaram conhecidos como os situacionistas (PORTELA, 2003). Visavam à construção de ambiências e a proposição de caminhos, travessias, como formas experimentais de se apropriar das novas instâncias de espaço e tempo. Desordenar e problematizar lugares, reinventá-los através de propostas estético-políticas, era a proposta dos situacionistas, fomentando relações outras entre pessoas e cidades e revolucionando a vida cotidiana, propondo errância, experiências urbanas, reexistência e narrativas, criadas no movimento e no sensibilizar dos corpos. Em oposição às grandes narrativas da modernidade, as narrativas do efêmero. Em oposição ao cognoscível, o sensível. Em oposição ao individual, o coletivo, firmado sob a luz moderna.

E se o cinema pode estar inserido como experiência sensível, também atua como questionador do lugar da arte e proposição de outros mundos. Sua forma é o movimento, seja nas cores ou nos sons. O eco que se faz no corpo que se traduz na ideia de performance é o que torna o cinema algo distinto da fotografia, da pintura, da escultura. A linguagem fílmica estará além da mera percepção da retina, em que palavras e conceitos escondem o real significado da mensagem, quase sempre reflexo do inesperado. Assim o sentido de uma obra cinematográfica não está somente em seus diálogos, planos de cena e iluminação, tampouco na ótica do diretor. Por mais que se esforce, seu discurso visual habita o plano do subjetivo, onde as palavras formadas por cada gesto vão encontrar sentido e significação naquele que observa o filme. Em se tratando de cinema na rua, não somente observa, mas participa com corpos e movimento da experiência.

Fazer cinema então não pode estar encerrado em apenas três dimensões; é múltiplo. E a multiplicidade está na duração que o gesto tem. Ao se colocar ali, inteiro, na forma de suas emoções e gestos, o homem faz e é cinema. Deixamos o cinema restrito ao sétimo andar da arte, porque queremos enquadrá-lo em um espaço único de percepção e ciência, limitando-o como experiência. Contudo, ao se observar o cinema como performance, a sensibilidade que o atravessa permite transformar, em alguma medida, a um só tempo, o humano e o mundo.

Em última instância o cinema, quando percebido como performance é o gesto de mover-se, colocar-se no mundo: olhar, corpo e sensibilidade. É preciso estar distraído para compreender e é nesse viés em que o filme narra sua história. É antes o tempo do imprevisível que traça a rota dos acontecimentos fílmicos; não enquanto obras de arte, mas enquanto atravessamentos, olhares por sobre o mundo.

De tal maneira que, anos mais tarde, o artista Hélio Oiticica afirmaria, em suas experimentações sensoriais e estéticas não haver obra (MARZLIAK, 2017), mas processos, incompletudes, situações, cuja importância estaria justamente em trazer o componente humano das pessoas e suas emoções e sentidos ao centro da situação, atravessá-lo com uma proposta de mundo e criar um movimento desestabilizador de corpos e ideias. Seria o cinema na rua a problematização do dispositivo, conforme cito anteriormente, ou, nas palavras de Oiticica, o “quase cinema”, a experimentação que propõe deslocamentos de corpos em ambientes cotidianos para propor outros olhares, outras vivências? Estariam todas as respostas corretas? Na ideia de cinema como atravessamento, alheio ao estatuto de obra de arte, a aproximação entre a perspectiva impressionista de sair à rua e tentar captar o movimento de luz e cor no correr dos dias e as experiências observadas no *corpus* nos parece evidente. Resta compreender, no deslocamento das obras e intencionalidades dos artistas, o atravessamento de tais perspectivas estéticas nos corpos, as performances, que tentarei delinear a seguir, bem como das escolhas e recortes que faço a partir das múltiplas dimensões do cinema na rua.

2 ABRACADABRA: O CINEMA ESTÁ NA RUA

Um cinema feito de cidade, em corpos, fluxos e rituais. Uma cidade feita de imaginários e experiências, que coube ao cinema atravessar. Assim é o Cinema na rua. Nesse item aprofundarei o conceito a partir da hipótese levantada de que as experiências de cidade que o cinema cria provocam deslocamentos de corpos na urbe. Para tal aprofundamento, identifico nos pressupostos teóricos de Judith Butler (2018) o caminho a ser seguido. Isso porque, das muitas dimensões do cinema, a condição de ser coletivo, ocupação urbana e sensível, logo político, é o que move a investigação.

Para tal, inicialmente há a ideia de experiência com o cinema na rua como um modo de existência coletiva, que tem como premissa a resignificação do espaço, haja vista que pode alterar a percepção que se tem sobre a cidade, bem como os fluxos de pessoas, transportes, ocupações e significados. Além disso, na ocupação há a criação de ambientes de debate e reflexão, bem como a potência de criar redes de solidariedade, seja na produção dos eventos e nos ambientes de encontro gerados. Os espaços do cinema na rua são políticos no sentido etimológico do termo grego *polites* (cidadão) e *polis* (cidade), ou seja relação entre os corpos e a cidade, mediante um determinado contexto histórico e cultural. Em tal contexto, eles são submetidos a um regime de coletividade que constrói a cidade em imaginários e práticas, ritos e crenças. O cinema também é fruto de tais ritos, criando suas próprias práticas que são objeto de investigação. Por isso, insiro a ideia de magia através da palavra “abracadabra” que carrega um componente poderoso de imaginário, posto que múltiplo e ancestral: amuleto de cura, indicativo de rito e crença ou apenas mera narrativa ficcional? Mais do que um significante, a palavra etimologicamente pode ser definida segundo um critério de uso, de rito mágico que envolve o gesto que cria e o sensível daquele que a cria. Forma e conteúdo, logo, diz respeito às pessoas enquanto agentes da ação que criam o rito ou ainda a magia. O rito é um componente da vida social para além do inteligível, passível de explicação mas principalmente no viés do sensível, logo da ordem dos sentimentos, emoções e crenças. O social é assim permeado de rituais que compõem a vida cotidiana, modos de uso, visibilidades da ordem da teatralidade, no sentido de gestos que unem o real e o fantástico, entre o trivial e o sonho. Os ritos são gestos que carregam simbolismos e que têm lugar na análise do social. Também o cinema carrega o componente do rito mágico, o gesto que cria para além da explicação, visão mágica do mundo que, pela apropriação do tempo,

faz uso não somente da técnica mas principalmente do sensível e – por que não? – da magia também.

Tais rituais advêm de um corpo político que é a um só tempo atravessado pelas experiências de tempo, espaço e sensibilidade que o cinema na rua possibilita e a este também atravessa. Em sendo a um só tempo coletivo e individual o corpo político denota um direito a ocupar o espaço urbano e gerar uma solidariedade que é coletiva e provisória. Dialogo em profunda consonância com o ideário de Butler para pensar as categorias de análise que servirão de base para que analisemos os projetos. Parto então da metodologia ator-rede de Bruno Latour (2012), retirando deste a ideia de actantes como os atores que compõem as associações, na análise do social, corpos que são afetados pela experiência do cinema na rua. Assim sendo, os actantes dos projetos se dividem em organizadores e participantes. Cada um desses actantes compõe associações que suscitam a experiência do cinema na rua. Também indico que o cinema e a cidade são igualmente actantes, analisados conforme pontuo as associações. Contudo, em sendo a experiência do cinema na rua igualmente política, sensível, estética e técnica, é necessário, além de identificar os actantes e associações, estabelecer categorias da análise. Portanto, de Butler vêm as categorias de performatividade ou " formas corporificadas de ação" (2018, p.14) para entender o cinema na rua como um movimento em direção ao outro. Em seguida há a ideia de assembleias provisórias, ou "uma forma imprevista de performatividade política que coloca a vida possível de ser vivida" (2018, p.24). Assim, o cinema na rua atua como uma forma provisória e plural que cria uma existência social, um "nós" gerado pela experiência compartilhada, que é em essência uma escuta de si e da cidade.

Por fim, há o corpo político, que Butler entende como produzido através de normas que indicam lugares a ocupar, visibilidades e invisibilidades. O corpo político portanto é uma relação estabelecida no instante da ocupação do espaço. A instância do político se estabelece pela ação de reunir-se e passa pela disputa de visibilidade que o cinema legitima, à medida que se dá na rua, na luta pelo direito a ser visto e viver.

Sendo assim, a partir das categorias de análise que serão delineadas a seguir, o cinema na rua é uma relação que se estabelece entre pessoas e a cidade através do cinema. Por um lado, as ruas da cidade são suportes para a ação humana (BUTLER, 2018), espaço que se estabelece entre as pessoas. De igual modo, a cidade congrega a potência de ser um espaço de poder, segregador e normatizante onde cada corpo e objeto tem seu lugar.

Mas também é um direito que se exerce à medida que se vivencia, em fluxos de espaço, tempo e sensibilidade, essa mesma cidade.

Por outro lado, o cinema se constitui como máquina estética que pode abrir brechas para outras relações, subversão de lugares entre obra e espectador, mas principalmente como experiência sensível, de espaço, tempo e coletividade. Assim, se o cinema se configura na praça, será para subverter lugares, propor experiências outras de cidade.

Colocando em relação a ideia de cinema e cidade temos o cinema na rua como experiência múltipla e assim também como actante. Enquanto experiência urbana se constitui pela criação de um lugar em comum e, assim, possibilita relações, mudando a partir de suas ações a rotina de determinados espaços da cidade. Enquanto experiência sensível se configura no compartilhar de sons e imagens, que possibilitam o engajamento do corpo. Enquanto experiência comunicacional, convoca os corpos a uma existência em comum, que se faz política ao passo que cria uma ocupação coletiva e igualmente sensível.

Ainda em Butler, identifico a performatividade como forma de solidariedade, coletiva e provisória, mas não menos potente. Será no exercício de visibilidade e de deslocamento, como pensa Butler, que os corpos exercitam o direito à reexistência, a apropriarem-se de suas emoções e reinventarem modos de estarem no mundo. Ora, em todas as ações acompanhadas nos projetos, os gestos parecem configurar movimentos imprevistos na cidade. Pessoas em ambiente urbano encontram-se, via de regra, em uma experiência espaço-tempo de cotidianidade, ocupando lugares em grande maioria em uma ordem específica de percepção da sobrevivência cotidiana. Uma vez atravessados pela experiência do cinema na rua, poderiam os corpos sair de seus lugares no âmbito da sobrevivência e da necessidade, para reexistirem em comunhão ou encontrarem o próprio caminho dentro de certas normas? A partir das observações de campo há indícios de que as experiências de cinema observadas se tornam uma potência política ao constituírem atravessamentos consolidados pelas performances, ou seja, pelas ações dos corpos envoltos na experiência sensível do cinema na rua, deslocando seus olhares, posições e percepções pelo mundo, coletiva e solidariamente. E, de performances, deslocamentos, movimentações na experiência vivida do corpo, se tornam performatividades ao se deslocarem em ação coletiva, em apropriação do espaço, onde o imprevisível e o efêmero criam formas políticas corporais, outros modos de reexistência, os corpos atuando como

instâncias performáticas, para além do normativo, mas como um “nós” transitório, mas humano e político também.

À medida que as experiências com o cinema fomentam deslocamentos de corpos e de olhares, poderiam gerar outras experiências de espaço-tempo, possibilitando a emergência de outros possíveis no mundo? E se a cidade, como contexto no qual os fenômenos sociais são observados, se compreende como um processo permanente de negociação entre vozes e silenciamentos, espaços luminosos e obscurecidos por normas e práticas, poderia o cinema neste contexto de ocupação atuar como espaço de reexistência em face da emergência das performatividades observadas? Tais são as demandas que o mergulho nas experiências intenciona compreender.

2.1 Da performance à performatividade: categorias de análise

2.1.1 Corpo Político

Ao ocupar a praça, acredito que o cinema se constitui como espaço político, seja na potência de reunir corpos em aliança (BUTLER, 2018), seja na medida de compor outras dimensões sensíveis, seja por gerar espaços de solidariedade que se impõem à condição de precariedade contemporânea. Assim, os corpos que ousam escapar de seus lugares cotidianos e ocuparem as redes espalhadas no chão, ou os vãos de um viaduto, ou mesmo ajustarem sua escuta para as diferentes narrativas apresentadas, concentram um *ethos* político, que se acentua quando tais corpos são colocados em relação, exercitando o direito de aparecer e ocupar, reivindicando uma vida a ser vivida de modo distinto, pleno. Logo, na ampliação do “nós”, que o cinema na rua proporciona, sob um estado de efemeridade, há um exercício de liberdade de ser em conjunto: pessoas, cidade e experiência. Entendendo a experiência na cidade como parte majoritária da condição de existência contemporânea, também identifico que tal experiência está permeada de normas, visibilidades e invisibilidades, silêncios e falas em disputas. Exercer o direito à existência e combater a precariedade será vincular-se ao “nós”, à assembleia de corpos permeados de experiências sensíveis e coletivas que o cinema oferece, ocupando e

ressignificado um espaço público e criando alianças. Nesse sentido, a potência política dos projetos Cine Vila e Cine Giro, nosso objeto de análise, se dá na medida de possibilitar e potencializar tais alianças pelo exercício de ocupação das praças e de criação das narrativas potentes, de sons, imagens, corpos em comunicação, que precisam ser vistos e ouvidos, coletivizados em suas individualidades, em prol de um *ethos* de solidariedade.

Liberdade e precariedade são condições de possibilidade da existência, atravessadas por normas, enunciados e práticas sociais, como a cultura e a política, mas também por pontos de fuga, atravessamentos e experiências estéticas que ajudam a construir (ou desconstruir) a percepção de mundo. Entendo que uma existência livre se dá na medida da condição de visibilidade de uma pessoa em face do contexto social no qual está inserida. Assim, existências legitimadas pelo contexto social, normas e instituições tendem a viver em liberdade. Ao passo que existências invisibilizadas ou precarizadas são diminuídas em sua potência de ser. Dialogo com a perspectiva de que o cinema na rua atua no sentido de visibilizar existências em um espaço urbano, acionando corpos em prol de uma experiência coletiva de cidade. Nesse sentido, percorro o caminho metodológico entendendo que a dimensão política do cinema na rua se dá em três instâncias, que utilizo como categorias de análise: a performatividade, assembleia provisória e o corpo político. Em primeiro lugar a performatividade – para Butler (2018) uma forma de ação - identificada como elemento chave das experiências de cinema na rua, será o exercício de existência, na relação e na liberdade, que coube aos coletivos observados potencializar, de modo efêmero, mas que reverbera com intensidade através dos fluxos da cidade, fluxos que seguem alimentando cada um dos projetos de cinema na rua a partir das categorias de análise que agora cabe investigar em profundidade. A potência política da performatividade se dá na medida de criar assembleias provisórias ou potências de vida solidárias. Contudo, para constituir formas de ação e ocupar espaços em assembleias é preciso primeiro compreender os corpos como fenômenos inseridos no social. Corpos que são origem e destino dos ritos que compõem a cidade, corpos que ressignificam a experiência humana, quando apreendem de modo distinto a ideia de espaço e tempo e se constituem como políticos, posto que criam a instância do coletivo na cidade e, portanto, no cinema na rua. Isso porque a cidade, na perspectiva que retomo de Muniz Sodré (1988) e Richard Sennett (2003), é a junção de dois elementos, vindo de Sodré a ideia do visível (*aye*) e o invisível (*orum*), mas também experiência do corpo,

logo, experiência do corpo, ou, em Sennett, o ambiente urbano (cité) e as experiências que a cidade proporciona (ville). Dialogo inicialmente com Paola Jacques (NASCIMENTO, 2016) para entender o corpo como instrumento de lutas políticas e sociais. Da autora temos a corpografia como um conceito para pensar uma forma de sentir a cidade através de performances, atravessamentos no espaço urbano que suscitam igualmente o material ou visível e o imaterial ou invisível. O corpo será a forma de intervenção que, através do movimento, da experiência sensível de se colocar no espaço, pode questionar práticas e estruturas sociais.

Dialogo também com Michel Foucault, ao compreender o corpo como o contrário da utopia, mas como a heterotopia. Se, para o autor, a utopia é um devir, “um lugar fora de todos os lugares” (2013, p.8), a heterotopia é o desvio, que contesta o espaço estabelecido de poder, podendo ser identificada como transformação, como um lugar ligado ao provisório enquanto experiência singular de espaço e tempo, posto que é experiência. As heterotopias são assim “rupturas da vida ordinária, imaginários, representações polifônicas da vida, da morte, do amor, Eros e Tanatos” (2013, p.38) permeadas de subjetividades, que atravessam e compõem as cidades. Na ideia foucaultiana de heterotopias, localizo os cinemas na rua como experiências, com a potência de contestar espaços e territorialidades estabelecidas da cidade à medida que se pensa o corpo enquanto fenômeno social. Mas quais seriam tais experiências? Em consonância, há em David Le Breton (2007) a ideia de corporeidade como experiência no espaço e no tempo, através da qual o corpo pode produzir sentidos, atuando de modo ativo, político e cultural, criando e transformando sistemas simbólicos. Ora, em sendo o cinema na rua uma apropriação do espaço por corpos em aliança, será através das corporeidades que podemos pensar a potência política de tais projetos de cinema, visto que as pessoas são a associação que se estabelece entre o cinema e a cidade. Onde o corpo se faz sujeito do fenômeno social, surge um componente fundamental de alma, no rito do cinema, que potencializa a experiência coletiva.

Da mesma forma que a Adonia, vista em Sennett (2003) era um atravessamento ritual da carne em meio às pedras da cidade, o corpo da performatividade (BUTLER,2018) busca tirar do lugar coisas, ideias e pessoas, propondo outras formas múltiplas de vivenciar a cidade, com todos os sentidos e não apenas a visão, privilegiada, segundo Paola Jacques (2006), em uma conformação moderna do mundo, em que o corpo é objeto e não sujeito da análise social. Em aproximação com a corpografia, para delinear

as categorias de análise, tenho o corpo como actante do urbano em movimento. Particularmente na cidade do Rio de Janeiro - de elevada densidade simbólica (RIBEIRO in JACCQUES, 2006), capital cultural e cosmopolita - o corpo foi e é atravessado de modo intenso por imaginários que buscam definir uma ideia de cidade, invisibilizada ou tornando menos importantes todas as demais percepções. Buscar a compreensão do cinema como estratégia de atravessamento através da experiência dos corpos é entender que a percepção da cidade é múltipla porque feita de emoções e afetos compartilhados e não pode ser encerrada em uma só imagem-síntese ou narrativa; ao contrário. Na ocupação das ruas pelo cinema, há a busca de construir um espaço político através das performatividades dos corpos e, assim, pluralizar as múltiplas experiências de cidade. A ideia de corpografia é então uma forma de leitura do espaço urbano onde “a cidade é lida pelo corpo[...] A corpografia seria a memória urbana no corpo, o registro de sua experiência da cidade” (2006, p.119), experiência que, através do cinema na rua, se coloca como espaço e tempo, política e sensível por excelência. Através da corpografia, há as experiências de tempo ou temporalidades distintas na ideia dos homens lentos, conceito que Jacques depreende de Milton Santos, que identifica que a relação dos homens lentos com a cidade se dá através de “contaminação entre seu próprio corpo físico e o corpo da cidade” (2006, p.122). Também, em Cíntia Sanmartin Fernandes, os corpos experimentam uma relação sensível na dinâmica urbana. Para a autora, o cotidiano enquanto modo de vida é ritualizado e fornece a “centralidade subterrânea dos diversos grupos socioculturais de uma cidade” (2015, p.189). Na compreensão do social, as pluralidades estético-culturais se dão na observação do movimento dos corpos em meio ao espaço urbano. Tal movimento que se observa na análise de Fernandes, se associa à ideia de performatividade em Butler (2018) e se dá em oposição a desindividuação que o capitalismo traz – promotor de igualdades e identificações pautadas no valor de consumo. No fortalecimento de uma ressubjetivação do cotidiano através da observação da experiência do corpo na cidade, pode-se criar um vínculo fundamental do comum, espaço, tempo e sensibilidade vividos fora da funcionalidade moderna, nas associações que os participantes e organizadores experimentam no coletivo. Aqui há uma aproximação entre a ideia que opõe o *homo eroticus* (MAFFESOLI, 2014) e o *homo cinematographicus*, como modos distintos de viver a cidade. À vivência destituída do corpo e limitada à visão que o *homo cinematographicus* moderno aponta (RIO, 2009), a experiência do saber compartilhado na cidade é o mote do *homo eroticus*, modo de vida sensível e corpóreo, afetivo

por definição. E se as cidades ganham assim contornos através das existências das pessoas, quero crer que uma experiência libertária que atravessa os corpos pode gerar uma proximidade entre corpos, espaço e tempo em face de liberdades e solidariedades.

Em consonância com Butler (2018), temos que os corpos são tidos como unidades, mas não o são. Ora, se performatividades são formas corporificadas, implicam corpos que ocupam espaços e portanto se tornam políticos na instância de serem espaços de liberdade, encontro e troca. Porque é através dos corpos que se exerce a cidadania e se reivindica um espaço de existência e é nos corpos que a política do Estado atua, em conformação e normatização das práticas sociais e formas de existência que são sempre coletivas, união de subjetividades em interação. Na cidade, não só as “ruas e praças são “suporte material para a ação” (BUTLER, 2018, p.81) mas também os corpos que atuam politicamente, reivindicam, quase sempre, o direito - que Butler entende como performativo - a aparecer. Logo, o direito à cidade é antes de tudo uma demanda corporal por uma vida libertária e solidária, ou seja, humana no sentido da existência para além da necessidade, mas em plenitude, reivindicando um tempo e espaço do “nós” performativo, posto que feito de corpos, coletivos e políticos que devem ser vistos e ouvidos.

Há na ideia do álacre de Sodré (1988) o momento de liberdade do corpo exercido pelo indivíduo, em comunhão temporal e espacial. Em relação com a cidade, através da experiência libertadora, há uma potência de reexistir à parte do ordenamento capitalista e moderno que se impôs sobre a cidade. Tal experiência, no viés que proponho aqui, do cinema como processo social, pode ter muitos nomes. Aqui identifico como cinema na rua. Mas se dá primordialmente nos corpos, com actantes que serão analisados em cada um dos projetos, em que, a propósito, o cinema na rua se faz em pessoas que organizam as sessões de forma solidária, participantes que se engajam em assistir ao filme e participar do debate, além dos passantes, estejam eles onde estiverem, que cruzam a praça a pé, de moto, de carro ou de ônibus, atravessados pela experiência do cinema. Entender que os corpos, enquanto fenômenos políticos, empreendem deslocamentos que se mobilizam e estão na praça em aliança significa também localizar, como pensa Latour (2012), que tais associações demandam não somente os vínculos criados, mas as rupturas e afastamentos, agregações e desagregações: controvérsias que a ideia de performatividade abarca. Será na perspectiva de pensar os corpos enquanto agentes de produção de espaços políticos, identificar os actantes e suas associações, sem esquecer as controvérsias, que utilizarei o conceito de corpo político como categoria de análise.

2.1.2 Performatividades

A partir da ideia de corpo como um fenômeno social e culturalmente constituído, retomo a ideia de performance como experiência sensível, movimentos que encerram gestos e memórias do corpo, ativam múltiplos sentidos e que têm uma relação particular com o espaço e o tempo. No deslocamento do corpo, a performance se oferece a um só tempo em uma dimensão relacional e uma dimensão individual, no ato de expressar emoções e compor cenários, narrativas, ritos, criados através da performance, cores, sensações, sons e imagens que buscam criar vinculações, nexos entre as pessoas. Em Diana Taylor tem-se a construção de cenários, imagens a partir da performance como algo que “nos força a nos situar em relação a ele. Como participantes, espectadores ou testemunhas, precisamos "estar lá” (TAYLOR, 2003, p.33). A performance é assim, mais do que o discurso que fala, mas o corpo que sente e se expressa em meio a um contexto.

Mais do que discursos, a ideia da performance, segundo a perspectiva do cinema na rua, é a de expressar sentimentos através do gesto de ocupação de um espaço e assim tornar o que o corpo sente uma forma plural de ação tendo a cidade como cenário. Nessa medida, depreendo a ideia de performance como experiência vivida para alcançar a perspectiva de performatividade em Butler, como corpo que ocupa um espaço através de um gesto coletivo. Retirando o conceito da ideia de discurso, Butler compreende que a performatividade é um ato que traz um fenômeno, uma ideia, uma sensação à existência. Também a autora entende que o social se constrói de práticas e normas que atravessam e constituem o corpo. Logo, a existência se faz enquanto parte de um contexto em que o social suscita a existência dos corpos, formatados e normatizados segundo rituais e valores, representações de um social onde estão inseridos, sistema simbólico – como a cidade por exemplo – que visibiliza determinados elementos, ocultando outros. A existência humana, assim, pressupõe uma experiência de aparecimento, ação coletiva, que relaciona alguém com determinado contexto temporal, espacial e sensível. Tal experiência se faz política e se constitui como performatividade visto que é uma ação que cria um movimento, um gesto coletivo de reivindicação de existência, de ocupação de um espaço público e de criação de uma circunstância política.

Ora, também o cinema através da encenação (AUMONT, 2008) cria um movimento que envolve o realizador e a equipe de filmagem, concentrado no cenário e nos elementos do plano, mas também nas dimensões que extrapolam o olhar do cineasta,

da câmera, da personagem, do espectador, que, no movimento dos corpos e demais elementos de cena e fora de cena criam um enquadramento sensível, um olhar, um tempo e um espaço para o mundo. A imagem não se encerra na tela, a narrativa e a experiência do cinema não estão restritas a planos e enquadramentos, objetos de cena e *mise-en-scène*, mas estão em toda parte. A encenação, assim como a performance, nada mais é do que entender os deslocamentos de corpos, no gesto e no sensível, para além da tela, mas em direção ao outro, que está na cidade, em meio à praça.

E se o cinema em espaço urbano cria experiências de movimento, de sons e imagens, que chamamos performances, também parece bem próximo de criar lugares políticos. À medida que um projeto estende uma tela, fixa um espaço para outras experimentações, convida os passantes a se tornarem participantes da experiência. Os corpos, dispostos em seus percursos cotidianos, são de alguma forma afetados pelos sons que ouvem, pela configuração peculiar da praça, pelo inusitado da cena. Alguns se aproximam. Curiosos, arriscam alguns minutos do seu dia para observar. Em todos os projetos observados o grupo dos curiosos é sempre representativo. Gente que para na esquina, que espicha a cabeça para fora da janela do carro, ou do ônibus, ou de casa. Que se espanta. Que, por vezes, atravessa a rua e vem ver de perto. Alguns minutos mais e procura um lugar para sentar, olhos na tela. Dali para frente, já foi contaminado, absorvido pela atmosfera fílmica, em constante negociação com a cidade. Também as pessoas negociam. Se afastam do caminho, dividem uma canga, comentam uma cena. Aqui não há espaço para o silêncio devoto das salas de cinema. A cidade aqui parece ser aquele sujeito sentado ao nosso lado no cinema, que comenta o filme, levanta, pede licença, volta-se de costas à tela. Diferente das salas convencionais de exibição, o cinema que está na rua não se diminui nos ruídos, ele se fortalece neste atravessamento, expande suas dimensões ao ter sua narrativa atravessada pelos faróis de ônibus, ou seus sons misturados aos sons da cidade. Sua força parece residir aí. Em sendo um espaço urbano, cada um doa um pouco de seu tempo e ajuda a construir o território, com seus corpos e emoções, se apropria daquele espaço coletivamente. O deslocamento constante de corpos e sons e imagens gera uma experiência performática, nos moldes de Butler (2018), criando alianças entre os corpos na esfera pública. Será na medida de compreender os elementos estéticos e políticos dos gestos empreendidos pelos movimentos dos corpos na cidade que utilizarei o conceito de assembleia provisória para pensar os projetos de cinema na rua.

2.2. Assembleias Provisórias

Na construção das categorias de análise a partir da premissa de que o cinema na rua tem uma dimensão política, entendo que a performatividade é o gesto, a ação empreendida pelos corpos que ocupam a rua, ato que tem a dimensão a um só tempo estética e política e que gera associações, efeitos de tais ações que entendo como formas provisórias. Tais formas são as assembleias, entendidas por Butler (2018) como formas imprevistas de política, um espaço criado na cidade a partir do gesto coletivo. Em tal análise, as assembleias são a um só tempo efeito político e comunicacional, posto que, no gesto coletivo definido como performatividade engendram associações, nexos entre os corpos, o espaço da cidade e o cinema, controvérsias e diálogos. Assim, se o corpo age compreendendo o gesto performático, a assembleia é o efeito do gesto do corpo. Mas como perscrutar tal forma? A partir das ações observadas nas sessões do Cine Vila e Cine Giro uma imagem sobressai: a ideia de Didi-Huberman (2013) sobre os levantes como ação que tem forma e sentido políticos, visto que, ao se colocar de pé, um coletivo assume seus corpos e os dá a ver. Colocar-se em situação de visibilidade, ocupar uma praça ou rua é assim um acontecimento provisório, constituído de indivíduos que se opõem a determinado poder. Na mesma obra, Antônio Negri (in HUBERMAN, 2017), ao dialogar com Didi-Huberman, afirma sobre os levantes que são gestos coletivos que, de alguma forma se aproximam da performatividade, produzem gestos e efeitos, são “sopro de um corpo que não aceita mais sofrer” e em sua forma têm uma capacidade de “resistir e transformar o contexto da vida”.

Assim são as ações de cinema na rua, no viés tanto dos levantes, como gestos, quanto nas assembleias provisórias de Judith Butler (2018), como forma política, ação, gesto coletivo de ocupar um espaço através do deslocamento de pessoas na cidade em prol de uma mesma experiência, que é o cinema. E se o deslocamento pressupõe a performatividade, o efeito da ação é a um só tempo sensível – posto que resultado da ação de humanos com o cinema – e político – posto que reivindica a visibilidade diante do espaço público e a modifica de um certo estado de vida.

Em sendo gestos atravessados e construídos pelo cinema não somente como experiências estéticas mas também políticas, outra forma surge, também de Didi-Huberman (2011): os vagalumes. Logo, se as performatividades são gestos políticos,

também são da ordem de poesia e da arte, como lampejos de vagalumes, que atravessam erraticamente o espaço iluminado da cidade, como “sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz feroz dos projetores” (HUBERMAN,2011, p.25), propondo outras formas de ver e viver a cidade.

O cinema na rua atua como vagalumes agindo na praça em meio aos fluxos urbanos, produzindo lampejos, refletindo os espaços e tornando-os outros. Os vagalumes são assim uma metáfora da dimensão sensível da experiência do cinema, atravessando as pessoas que, nesse atravessamento, tem a possibilidade de compreenderem a si e ao espaço que os cercam, espaços esses que existem quando se age sobre eles.

O que se propõe então é que o cinema seja esse olhar que afeta o corpo, que convida para que nos juntemos para observar as luzes fugidias da narrativa fílmica, da luz frágil do projetor, em oposição à forte emissão da televisão, de mobiliários urbanos e das múltiplas telas pela cidade. Enquanto as imagens, em dispositivos televisivos e portáteis, convidam quase sempre ao afastamento, o cinema, ao ocupar e ressignificar um espaço, constrói uma forma coletiva, uma assembleia, política e igualmente sensível, uma experiência efêmera, mas potente e libertária em seu caráter transitório.

Como aponta Didi-Huberman, a experiência é “não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas. [...]. Ela é não poder por excelência, notadamente com relação ao reino e à sua glória. Mas ela é potência” (2011, p.143), experiência clandestina, desvio e atravessamento na cidade. Se o cinema existe como um vagalume capaz de gerar lampejos, será no caráter provisório da forma que gera – coletivamente e de modo sensível – uma assembleia onde intensidade e efêmero se cruzam, produzindo tantas variações quanto for a duração experimentada por cada participante em sua interação com a luz e o som. Tal e qual o poético movimento do vagalume, descrito por Didi-Huberman (2011), os corpos refletem e criam lampejos de luz e de sons, inventando outras formas para o cinema que lhes foi proposto. Instalações intencionais, gestos pensados? Como, se não há intencionalidade ou acordo prévio em nenhuma das partes, a saber, a parte que propôs a experiência e a parte que deveria se imobilizar diante das imagens ou, se falamos de instalação, percorrer um caminho traçado na intencionalidade do artista? Aqui, tudo se passa na instância do espontâneo, além da técnica, do espaço ou da narrativa fílmica. O cinema, se assim o podemos chamar, parece se deslocar, propondo outras dimensões, tornando-se assembleia provisória, pautado na performance espontânea, no movimento e interação dos elementos participantes, a saber:

sons, imagens, espaço, tempo, corpos e afeto, imagens e gestos no limiar do “desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida”(DIDI-HUBERMAN, 2011, p.156). Em tal risco de aparecimento e na intensidade do lampejo está a potência da forma da assembleia provisória engendrada pelo gesto da performatividade, enquanto levante, logo, político, mas igualmente enquanto instante de poesia que permanece de modo fugidio por entre os muros da cidade. Será para pensar os elementos igualmente políticos e sensíveis que compõem a forma dos projetos que o conceito de assembleias provisória é usado para investigar o cinema na rua.

Uma vez estabelecidas as categorias de análise, cabe aprofundar o olhar nas primeiras impressões com as visitas e as entrevistas realizadas com os projetos, como será realizado a seguir. Uma primeira impressão denotou uma única referência: o Cine Projetação, um dos primeiros projetos a ocupar as ruas do país com projeções e que teve início durante as jornadas de junho. A dificuldade em fazer do Cine Projetação um objeto se deu a partir da percepção de que as atividades do coletivo são muitas e nem todas localizadas na cidade do Rio de Janeiro ou tendo o cinema como foco. Contudo, são uma fonte inesgotável de informação. Portanto, foi realizada uma visita durante um evento de cinema na rua e uma entrevista com organizadores, bem como a análise do material publicado nas redes sociais do mesmo. Dessa forma, ainda que as fontes de pesquisa das ações não sejam suficientes para torná-lo um objeto final, será como projeto referência que o Cine Projetação terá lugar aqui.

2.2.1 Cineprojetação: o projeto referência

Pensar na experiência do cinema é pensar no contato individual com a narrativa fílmica a partir do ambiente escuro, frio e silencioso da sala de exibição, certo? Para o coletivo Projetação essa descrição não poderia estar mais errada. A começar pelo local onde os filmes são exibidos. Há claramente a escolha pela prática do cinema como ocupação de um território, proposta de narrativa que, longe de estar desassociada com o espaço público, intervém, toma posse, ressignifica lugares da cidade.

Assim foi no dia 24 de fevereiro de 2016, na exibição do documentário feito na ocupação de escolas em São Paulo, *Acabou a paz, isso aqui vai virar o Chile* (PRONZATO, 2015). O filme foi projetado no viaduto de Laranjeiras, entre as movimentadas ruas Pinheiro Machado e Laranjeiras, para onde aflui diariamente o tráfego pesado de carros e gente. Isso significa primeiro que o áudio do filme vai ser atravessado pelas mais diversas sonoridades; desde o movimento de pessoas voltando para casa, o tráfego na rua de carros, bicicletas, cachorros e carrinhos de pipoca, principalmente estes últimos. Além disso, o evento reúne apresentação de bandas de música, criação/mostra de textos, pintura e muitas outras atividades acontecendo em conjunto com o filme, até mesmo o próprio filme, pois, há projeção de imagens e textos criados na hora na parede do viaduto. Formam-se novas narrativas urbanas, circulando do concreto do viaduto ao chão da praça, passando pelo asfalto e pelos carros e ônibus. Em meio a toda essa mistura, chego ao Viaduto e me deparo com poucas pessoas, algumas sentadas no chão, outras confortavelmente instaladas em um muro, enquanto os organizadores pensam onde vão exibir o filme. Em cima de uma bicicleta está o equipamento, mas os organizadores não têm pressa de montar a parafernália técnica necessária; ao contrário, se a ideia é ocupar o espaço, eles se revezam, passeando um após o outro com o equipamento pela pracinha que fica sob o viaduto, até que alguém lembra que é preciso montar a tela. Enquanto isso, o público que chega ouve um jazz desprezioso tocado pela banda. Tem gente que passa voltando do trabalho, da escola, da padaria e interrompe o caminho para dar uma espiada. Tem gente que chega, senta no chão da praça e tem gente que passa por ali, olha e fica. Caso de um menino de seus dez anos, provavelmente em situação de rua, que, chega para ver o filme, que fala de crianças como ele que ocupam escolas da mesma forma que ele ocupa a praça. Muito à vontade, o menino circula, olha o filme e, por fim, senta do lado dos organizadores, que prometem dividir o dinheiro do “chapéu” com ele. Filme visto, o show continua, com música e pintura, debates e intervenções. Os textos continuam pendurados, em exposição no viaduto. As ilustrações estão impressas no chão da praça. E o cinema, que estava na tela, expandiu-se, multiplicou suas narrativas, ocupou o espaço urbano, fez dele lugar onde os corpos se revezam, constroem recortes, diferentes enquadramentos, propõem montagens e recortes em que a cidade e seus habitantes se tornam possibilidades narrativas infinitas. Depois dessa primeira visita, houve a necessidade de conversar mais detalhadamente com os organizadores. Contudo, uma série de desencontros e a suspensão de muitas das atividades do coletivo fizeram com que

somente em 2019 a entrevista tivesse sucesso. Em 18/09/2019 a entrevista foi realizada com André Camilo e Paula Vianna Soares, no apartamento de André, no Rio de Janeiro.

Segundo André Camilo, o *Coletivo Projetação* veio como um movimento popular, direto das ruas, na gigantesca mobilização das Jornadas de Junho de 2013, a partir de uma organização pautada em redes sociais. A primeira ação ocorreu em 20 de junho de 2013 na passeata que levou centenas de milhares de pessoas às ruas e marcou um endurecimento na repressão estatal aos manifestantes. Enquanto as ruas do centro do Rio de Janeiro eram tomadas por milhares de pessoas, em cima de um carro de som de um grupo de professores, o *Projetação* iniciou sua ação. Nesse mesmo dia, quatorze dias depois das primeiras manifestações, sessenta e duas pessoas foram atendidas no hospital mais próximo, o Hospital Souza Aguiar. Reportagens à época mostravam o número aproximado de quinze pessoas. Uma análise da cobertura dos protestos denotava algumas frases de efeito: "sem violência" ou "aqui é sem violência" ou "covardia", enquanto bombas de gás lacrimogêneo, tropas de choque e tiros, alguns de balas de borracha aconteciam. Apenas três dias antes, um grupo de manifestantes havia tomado a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. Segundo declaração da jornalista Giuliana Vallone, no documentário *Junho* (WAINER, 2014), a ordem nas redações era ter cuidado, pois a repressão viria e seria forte. Horas mais tarde, a repórter seria atingida por um tiro no olho. O mesmo documentário mostrara transformação da pauta das manifestações, a pluralidade das vozes, as múltiplas expressões e a selvageria do aparelho repressivo do Estado em um momento de convulsão popular. Uma análise em imagens e textos das jornadas, além do documentário *Junho* (WAINER, 2014), denota três fases do movimento: na primeira, antes de 13 de junho de 2013, os movimentos concentravam suas demandas no transporte público e o aumento de passagens. Nessa fase a repressão funcionou de modo sistemático, atuando em possíveis agentes que poderiam replicar informações sobre os protestos, como a imprensa. Aqui eclodem os ataques a jornalistas. Em 17 de junho, no Rio de Janeiro, um episódio emerge: a tomada da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro e, em Brasília, o Congresso Nacional. Manifestações explodem em todo o país e dois dias depois, o governo do Estado de São Paulo paralisa o aumento de passagens. Segundo a fala de Bruno Torturra (WAINER, 2014), há uma difusão massiva dos protestos e algumas pautas conservadoras, a demanda por afastamento dos partidos políticos e o crescimento ainda maior da violência por parte da polícia. E então chega o dia 20 de junho de 2013, quando 300 mil pessoas, na contagem

da polícia militar ou um (1) milhão de pessoas segundo os organizadores, tomam as ruas da Avenida Presidente Vargas, no centro do Rio, em direção ao prédio da prefeitura. Em *Junho* uma voz ecoa, em meio ao conflito de discursos: “a gente está indo por um caminho perigoso, galera. Sem partido é ditadura”. As imagens à época, na cobertura da imprensa não deixam dúvidas: a repressão do Estado, sistemática, visava retirar das ruas à força, todos os movimentos sociais. Datam dessa época algumas detenções, como a dos vinte e três manifestantes, que foram presos e cujas sentenças somente foram anuladas apenas em fevereiro de 2019. Também foram feridos cerca de 117 jornalistas, no exercício da profissão. Quase que unanimidade, por ação da polícia militar.

Foi nesse contexto que o *Cine Projetação* inicia suas atividades nas ruas, não com a intenção de protagonizar um movimento, mas de amplificar e refletir as múltiplas vozes e necessidades populares do momento. Na fala de Camilo (2019), a ideia era ser "uma ferramenta de comunicação" e não "ser dono do discurso". A efervescência de 2013 ainda suscita interpretações, tais e tantas foram as pautas, olhares, vozes e sons que emergiram em múltiplas manifestações. Na esteira do agravamento da repressão policial, o *Projetação* continuou suas ações ao redor do país. Uma análise prévia de todo o material audiovisual existente nas redes do coletivo denota que o embrião do que viria a ser chamado de cinema na rua já estava presente em cada ação do coletivo. Inclusive, em um cartaz de evento de 2015, o termo aparece pela primeira vez (figura 1).

Em grande parte das projeções a tela era a cidade, em muros, viadutos, prédios públicos, como uma expansão da ideia de cinema na qual a rua era o espaço estético e político por excelência. Segundo Paula e André, a ideia de cineclube tem esse potencial de ocupação de espaço e foi justamente nas ações de cinema e debate na praça São Salvador, no bairro carioca de Laranjeiras, que essa impressão ficou mais forte, não somente com as projeções, mas com os debates, os assuntos em voga, diretores dos filmes, população, especialistas, todos em roda, pensando o social. Os organizadores afirmam que a ideia do *Projetação* era ser um cineclube, no sentido de gerar empatia, reunir pessoas e não necessariamente ser uma atividade vinculada ao espaço físico do cinema.

Figura 1: Cinema na rua



Fonte: Plataforma projeção

Na verdade, a fala sobre a ideia do cineclube remonta ao cinema como uma experiência comunicacional, um espaço de encontro criado para a análise do social que vai além do espaço físico, da tecnologia ou da narrativa cinematográfica, mas o ato de reunir pessoas em torno de uma experiência que suscite o debate. Para Paula (2019) o cineclube “é quase uma assembleia popular e vem muito da vivência de ocupações do espaço público”. Há o viés de acessibilidade, além da circulação de imagens e sons, que fortalece o movimento e que gera o debate, criando o espaço político. Esse é o cerne do *Projeção*, que segundo os organizadores significa "projetar agindo". Projeções então são ações que visam a mobilização popular por meio da luz, da projeção e ação ou, como define André "consciência que faz refletir e soar naquela pessoa e que ela se incomoda de uma maneira tão grande que ela não tem como ficar parada e ela se mobiliza. Ela vê."(2019).

Para Camilo e Paula o grande legado de 2013 foi o questionamento político e os movimentos que se fortaleceram nesse viés. Até hoje o movimento foi e é plural, nasceu em um protesto contra o capital, mas acabou sendo multiplicado. Em vez de acreditar que os movimentos sociais foram enfraquecidos, os organizadores afirmam que há ações coordenadas, estratégicas. O *Projeção* continua atuando, dando suporte a movimentos como o Slam das Minas, agindo em manifestações como a Marcha do #5N pedindo justiça por Marielle Franco, vereadora carioca assassinada em 14 de março de 2018, criando espaços de debate a partir das ações na cidade. A projeção realizada pelo coletivo parece ser o exemplo claro da performatividade, que o coletivo gerou e que suscitou todas as

demais formas de cinema na rua porque envolve a visibilidade de corpos que ocupam um espaço e, assim, reivindicam outras formas de vida. A tela da projeção é a própria cidade. Mais do que que outro movimento, o *Projeção* cria um dinâmico de movimento, de imagens que circulam e ecoam demandas sociais, o som que amplifica vozes, os corpos unidos em fruição e reflexão. Nesse caso, as assembleias parecem ser os cineclubes, espaços criados para debate e encontro, onde todos os corpos reunidos emanam um lugar político e de visibilidade, de existir e reexistir a partir de tais falas e análises prévias, de prosseguiremos na investigação dos demais projetos, mantendo o diálogo com o Coletivo Projeção.

2.2.2 Cine Giro

Que toda praça seja um local de cultura. Essa é a premissa do Cine Giro. Elaborado a partir de um edital da Secretaria Municipal de Cultura e unindo dois coletivos de arte, o projeto rodou, ao longo de 2016, em quatro praças da cidade, que são Meier, Centro, Largo do Machado e Realengo. As ações foram acompanhadas presencialmente no Jardim do Meier e no Castelo. Na primeira delas (que conto nesse texto), pude perceber, logo de início, a força da ocupação da praça, quando o cinema está presente. A ação tem como foco música e cinema, unindo debates e comidinhas também e transformando o espaço onde se instalou. Para quem não conhece, a Avenida Winston Churchill, no Centro do Rio é um espaço em que o trânsito caótico da cidade tem lugar. Por entre carros, motos e ônibus, fica difícil imaginar onde uma tela poderia ser instalada. Ainda assim a boa estrutura do Cine Giro é montada e logo espalha cadeiras e barracas pela rua. A ocupação não se faz esperar. Logo os participantes começam a dividir espaço com ônibus e motos. E quando as caixas acústicas são ligadas, outro componente vem dar mais uma dimensão à cidade: o som. Assim, as bandas que se apresentam em plena rua criam novas paisagens sonoras, em dissonância com os rancos dos motores dos ônibus. E então começa a exibição e as cadeiras de madeira se espalham em torno da tela, criando uma sala de exibição sem muros, onde os espectadores podem estar a menos de um (1) metro de um carro que manobra, enquanto a narrativa fílmica se desenrola ali perto. É possível perceber em cada lugar os elementos de uma sala de exibição, como o sistema de som e as cadeiras, mas também esses elementos se ressignificam na interação com a

cidade, com o ranger das portas dos ônibus, os barulhos dos freios dos carros, as luzes dos poucos prédios residenciais. Há quem se sente no chão da rua, no meio-fio, sobre os carros, há quem passe e pare por alguns segundos, espantado com a luz da tela. Aqui e ali, o cinema se torna um fluxo contínuo de sons, pessoas e imagens, que se fundem na cidade, criando narrativas em múltiplas dimensões.

Já no Meier a sessão foi realizada no jardim do Méier em conjunto com o Festival Viva Abdias, em homenagem ao militante do movimento negro Abdias Nascimento, junto com show de música, gastronomia, grafite e demais formas de arte. Na ocupação da praça do Meier a ideia do cinema na rua torna-se parte de um mosaico de expressões culturais onde o cinema vai se encaixar. Tudo parece acontecer ao mesmo tempo. As exposições, a pintura do grafite, as músicas e falas dos ativistas, enquanto a incessante circulação de pessoas cria configurações de espaço distintas a cada momento. Mesmo que localizada em uma única temática, a sessão do Meier tem muitas narrativas diversas: dos participantes que ocupam a praça, em cadeiras, bancos e no chão; da música que vem das barracas e do palco principal; da tela que exhibe imagens de Abdias, os filmes e planos dos shows; dos corpos que dançam, se reúnem e se deslocam pela praça do Jardim do Meier. A experiência do cinema extrapola a praça ao chegar em som e luz até o viaduto do Meier, que fica próximo, ou na circulação da área em torno do jardim. A cidade, atravessada pelo cinema, se expande, ecoa as falas e sons, se mescla aos corpos que participam da experiência.

Enquanto o cinema e a projeção de imagens fazem circular a cidade, a cidade faz circular o cinema, em seus fluxos. A relação cidade e cinema foi a preocupação central do Cine Giro. Em entrevista realizada em 18 de junho de 2016 com Rafael Sanguinete e João Suprani, a ideia de ocupar espaços urbanos com arte esteve no centro das falas desses dois organizadores, desde o projeto piloto, o Cine Xavier⁸, realizado na praça Xavier de Britto em 2015. O evento moldou as demais sessões do Cine Giro, pautado em música, cinema e ocupação urbana. A primeira tentativa de promover um evento cultural nos moldes do CineXavier veio com financiamento colaborativo, através do site Benfeitoria, mas foi somente ao serem contemplados com um edital de fomento da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, que o embrião do que seria o Cine Giro ganhou força. A ideia era ocupar praças das diferentes regiões da cidade com música e cinema.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=EdUjuGd2W8c>. Acesso em 07/11/2019

As escolhas pelos bairros, Realengo, Meier e Centro foram decorrentes de parcerias, facilidade em concatenar autorizações, bandas, eventos parceiros e priorizar espaços que tivessem facilidade de acesso. A cada sessão, curtas-metragens eram selecionados para serem exibidos antes dos longas-metragens. A primeira sessão aconteceu no Centro e foi também a mais isolada da circulação da cidade - aos fins de semana o centro do Rio tem sua circulação de pessoas muito diminuída, sobretudo, fora do eixo da Avenida Rio Branco, Praça Mauá e Praça 15 de Novembro, onde se concentram museus e centros culturais.

Para os organizadores, o lugar de circulação faz toda diferença. No princípio dos fluxos do cinema na rua, ao ocupar um espaço, o cinema precisa ser visto, atravessado, sofrer a ação da cidade para potencializar sua ação. Segundo Rafael (2019) ao ser perguntando sobre o cinema como agente de mudanças: “as pessoas mudam. As pessoas são a mudança da cidade”. Tal fala dialoga bastante com a ideia do cinema na rua como uma relação entre o cinema e a cidade mediada pelo homem. Como é uma experiência coletiva que ocupa a cidade, o cinema na rua se torna um espaço político. Para Rafael, o cinema deve ser visto como política pública e atualmente somente é visto como forma de produção e de democratização também. Já João (2019) complementa que o cinema na rua remonta a ideia dos antigos cinemas de bairro, da ordem da confraternização de pessoas e junção de atividades. O encontro é fortalecido e proporcionado pelo cinema como mecanismo de produção de socialidades. Mais do que somente a arte, a ocupação da praça é “fundamental. O cinema na praça, particularmente por não ser uma coisa corriqueira, chama atenção e faz com que as pessoas se aproximem”.

A ideia de democratizar cultura é uma discussão que permeia muitos dos coletivos, o Cine Giro entre eles. Para João e Rafael a ocupação dos espaços é muito importante. A escolha dos temas dos filmes também girou na temática da relação entre arte e cidade. Para João a experiência do cinema na rua é diversa, pois o espaço muda a ideia de cinema, os sons fazem diferença e o atravessamento de luzes e corpos também. Ainda que o cinema na rua perca um pouco da imersão que as salas de cinema têm, na opinião de João (2019), ele recupera “as relações entre as pessoas”.

A ideia de ocupação de espaço também permeou a configuração do Cine Giro. Na opinião de João, as jornadas de 2013 são um contexto que pode ter influenciado a emergência de diversos coletivos que tinham a ocupação do espaço urbano como foco. Para João e Rafael, o mais importante do cinema na rua é a cultura ocupar a praça. Aqui,

acrescento, ocupar diferentes praças em uma cidade tão diversa e também desigual como o Rio de Janeiro torna-se mecanismo fundamental de cidadania. Também nesse viés está o Cine Vila, cujo relato de experiência será descrito a seguir.

2.2.3 Cine Vila

O vento move a tela e a tela move a praça, convocando os olhares de quem passa e não conhece ainda o projeto. Aqui e ali, corpos se estendem na esteira, debruçam na janela para ver que som é esse que invadiu a sala e interrompeu a hora do Jornal Nacional. Ali na esquina o senhor, com o jornal na mão, parou para ver.

Tidas como lugares de encontro, as praças são observadas neste trabalho como a representação do que Herchsmann e Fernandes (2014) compreendem como lugares de agregação. Em cada cidade, a observação mais casual poderá captar o fluxo de pessoas, de sons, imagens e sensibilidades, que se faz presente no cotidiano das cidades. As praças e viadutos são lugares de passagens, concentração de idas e vindas em um contexto social. É possível identificar a ideia benjaminiana de passagens com a própria perspectiva do cinema, o movimento que traz a narrativa em relação ao tempo e ao espaço. Da mesma forma que o instante em que se podia visualizar o sujeito através das vitrines era efêmero, fugidío, também a captura do tempo no cinema é breve, adquirindo materialidade através da continuidade da narrativa. Assim como, em Benjamin, as passagens, em sendo monumentos ao efêmero, constroem mundos, o cinema, como já dito aqui, pode criar territorialidades nas praças, feitas de imagens, sons e experiências humanas.

Em aproximação com tal perspectiva benjaminiana, as praças e viadutos são um reflexo dos usos e fluxos dos que ali habitam. Portanto, mais do que a materialidade do espaço para o qual são construídas, territórios de encontro, as praças são aquilo que fazemos delas. Moradia, lugar de encontro e lazer, passagem temporária, estrutura que sustenta as idas e vindas cotidianas, com acesso a transporte e vias públicos, qualquer uso

será dependente direto das apropriações da praça. Há uma produção de territorialidades, cujos recortes, inerentes à investigação dos projetos de cinema, serão delineados a seguir.

Algumas premissas precisam aqui ser brevemente retomadas, de modo a possibilitar a compreensão do método investigativo a ser seguido. Conforme já citado, serão utilizadas as premissas da teoria ator-rede (ANT), posto que esta compreende a pesquisa social como um mapeamento de experiências e narrativas dos sujeitos inseridos em um contexto e, após a identificação dos actantes e associações, cabe investigar seus deslocamentos, as trilhas farejadas, onde as pistas encontradas dizem respeito ao caráter político do cinema na rua, no viés de compor performatividades e assembleias.

Em diálogo de Latour e a Teoria ator-rede com as categorias de análise advindas de Butler (2018): performatividade, assembleia provisória e corpo político, entendo os espaços políticos como movimentos realizados coletivamente. Os movimentos ou deslocamentos são da ordem do efêmero e abarcam controvérsias. Mas será justamente em seu caráter de impermanência e instabilidade que reside a potência do cinema na rua. Procedo então na imersão em cada um dos campos, nas experiências estéticas

No que tange ao Cine Vila, o Coletivo é uma iniciativa com o objetivo de criar experiências de cinema sob o viés da imagem. Aqui é necessário breve recuo, de modo a tentar compreender este lugar da praça, que é distinto do Cine Giro, posto que este não esteve presente somente em praças, mas no meio da rua (sessão Centro) e no viaduto de Realengo. A ideia é a contextualização do espaço público, onde o viver em comum é negociado através de tomadas de posição e opiniões que vão engendrar o cotidiano da cidade. Ora, se os espaços públicos são compostos de mensagens e símbolos também é fácil observar que tais espaços são igualmente de fluxos de narrativas de imagens, sons e afetos, tal como o cinema. Sobretudo se pensarmos em consonância com as análises do também historiador Nicolau Sevcenko sobre o cinema: “o espaço público (o cinema) agencia os desejos e as disposições psíquicas mais íntimas de cada um” (SEVCENKO,1998, p.521).

Há desde então um sujeito que atravessa as ruas da metrópole moderna a caminho do trabalho ou do lazer e compõe assim um fluxo comunicacional, feito de tempo e espaço cotidianos, dos quais o cinema será a representação (através de suas histórias) e sua extensão, por ser um lócus de sociabilidade por excelência, na tranquilidade e relativo isolamento da sala de cinema. Mas e quando o cinema abandona a sala escura e ganha a praça, construindo fluxos entre pessoas, carros, ônibus, sons e imagens, constituindo uma

outra experiência de tempo e espaço? Então as falas se dão sobre atravessamentos, pontos de intersecção e conflito.

Isso implica ocupar espaços com corpos, imagens, sonoridades, narrativas e propor linguagens outras, que ressignifiquem e intervenham, atravessem o cimento dos prédios e se sobreponham aos sons cotidianos das televisões e rádios. A análise do Cine Vila se deu então entre 2016 e 2018, a partir de observações das sessões, entrevistas no local com organizadores e participantes, análise dos filmes exibidos e entrevista em profundidade com a organizadora, Priscila Bittencourt (2019). A partir de tais elementos entende-se que os actantes do Cine Vila são o cinema (que envolve tecnologia, narrativa e espaço), a cidade, os organizadores e os participantes. Das associações entre os actantes nasce o cinema na rua, passível de gerar performatividades, assembleias provisórias e corpos políticos. Contudo, para analisar os projetos será necessário primeiro realizar a descrição do acompanhamento realizado, o que será realizado neste capítulo. Em seguida, nos capítulos 3 e 4, procederei a análise dos elementos encontrados através da descrição.

Já de início, na primeira sessão acompanhada, é possível perceber que o coletivo ocupa literalmente a praça. Fios e caixas de som, cangas espalhadas e caixotes de madeira marcam o semicírculo em volta da tela, que ainda não foi montada. Logo, um varal de fotos é pendurado, com a temática do dia (dia das mulheres) e uma placa junto à grade indica que ali acontecerá o Cine Vila. À luz crepuscular de março, os organizadores amarram grande extensões de luzes coloridas às árvores, como uma necessidade de territorialização ou definição de um espaço para a experiência do cinema, determinando o que estará inserido e o que fica de fora. Contudo, há atravessamentos e destes o cinema na rua se compõe.

Enquanto a tela é ajustada, começa a chegar mais gente, que se espalha pelo chão da praça, como se fosse a própria sala, que comporta ônibus, trocadores, carros e motos, dividindo espaço físico e sonoro com o som do primeiro filme da noite e com o vento de março, fim do verão carioca, que movimenta a tela de projeção.

Figura 2: Cine Vila



Fonte: Acervo pessoal

Aqui e ali, fotos de Viviane Laprovita, também usando da arte para espacializar a "sala de exibição" e convocar os olhares. A sessão é temática e conta com as falas de autoras como a professora Cíntia Sanmartin Fernandes e das organizadoras sobre o feminino e o oito de março. Corpos se estendem na esteira, moradores se debruçam na janela e nas varandas para ver que som é esse que invadiu a sala e interrompeu a hora do Jornal Nacional.

Ali na esquina o motorista manobrou o ônibus e parou para ver. A fala do feminino atravessa o silenciamento da pauta do telejornal diário, ganha as salas dos prédios, à revelia da escolha dos moradores, pela potência acústica das caixas de som do Cine Vila, que garantem a entrada do assunto nas varandas alheias. Ainda que não se queiram, os moradores da praça Tobias Barreto ouvem a fala sobre abuso, sexualidade, aborto e empoderamento. E se, na sala de cinema, via de regra o público escolhe o que vai ver, no cinema na praça há a presença do público indireto, que é atravessado pelas narrativas sonoras e imagéticas. Assim, debates, ideias, conceitos e afetos cruzam o espaço dos corpos, propondo outras experiências do cotidiano.

No primeiro dia de observação não foi possível realizar nenhuma entrevista com os organizadores do evento. Apenas observar. Somente no segundo dia, na sessão de abril, consegui acompanhar o processo por completo. A sessão estava marcada para dezenove

horas. Às dezoito horas, já estavam na praça Larissa, Priscila e Luís, organizadores do Cine Vila. Enquanto Luís tentava montar o som, Larissa e Priscila buscavam cobrir as luzes da pequena cobertura de alvenaria da praça, para melhorar a experiência de projeção. Logo, chega mais gente para ajudar. Uma das meninas começa a envolver o espaço com os fios das luzes coloridas que, posteriormente, vão receber lâmpadas, uma de cada cor. A fotógrafa responsável chega e inicia a distribuição das fotos em seu varal.

Figura 3: O espaço do Cine Vila



Fonte: arquivo pessoal

Ao som de Nação Zumbi, o espaço vai ganhando corpo e os versos de Chico Science parecem definir a experiência do Cine Vila, ao cantarem sobre os arranha-céus que, curiosamente também cercam a praça Tobias Barreto e são atravessados por “quem segura o porta-estandarte tem a arte, tem a arte”. Aqui e ali, a arte do Cine Vila não impede que o cotidiano da praça continue bem, obrigada. Do ponto de ônibus, chegam pessoas e veículos; da rua descem carros e bicicletas e ali, ao fundo, motoristas comentam o resultado do jogo.

Da mesma forma, os taxistas se dispõem em paralelo à tela do projetor. Segundo os organizadores há uma negociação prévia com a empresa de ônibus, para que se possa

usar a luz do local e o espaço próximo ao ponto dos fiscais de ônibus, que parecem não se importar. Não há relatos de reclamação dos moradores. Para os organizadores, isso se dá em parte devido aos valores dos ingressos de cinema. Também os demais frequentadores da praça parecem não se importar. O jogo de futebol e a ginástica da terceira idade continuam em seus lugares. Estrutura montada, é feito o último teste de som. Já há uma dezena de pessoas esperando o início do filme. A primeira exibição será do curta *Aqui ao lado* (Daniel Terra, 2016), que narra os bastidores da ditadura militar brasileira. Filme iniciado, fazemos algumas entrevistas com trabalhadores que estão na praça.

Um deles, Douglas, trocador de ônibus, diz que a iniciativa é muito importante, pois o cinema está muito caro. Diz, ainda, que os moradores não se interessam. O projeto traz para a praça temas interessantes. “Ocupar é muito importante”, ele completa, sob a concordância dos colegas que o cercam. Ali ao lado, os taxistas concordam. Vilmar e Natalia, motoristas que estão aguardando passageiros na praça, assistem ao filme. Os dois observam que o projeto é bom, mas que devia ter mais participação dos moradores.

Figura 4: O cinema na praça.



Fonte: acervo pessoal

Os motoristas alegam não ir muito ao cinema por falta de tempo e dinheiro. Um pouco mais afastado dali um casal, concentrado, em cima de uma moto, assiste ao filme. Segundo os organizadores, é a primeira vez que eles estacionam para assistir. Em sessões

anteriores, apenas passaram pela praça, por breves minutos. Também um morador, conhecido da organização, descera do prédio. A média de participantes nesse momento é de vinte pessoas e, entre sons e imagens, cidade e cinema criam um espaço em comum, narrado nos corpos e nas paredes da praça pelas narrativas do Cine Vila.

Durante todo o tempo de observação foram feitas captações de áudio e imagens, seja nas entrevistas, na organização do espaço ou mesmo na percepção da paisagem sonora do lugar. Aqui e ali, notam-se as territorialidades sendo constituídas nas pessoas que ocupam o espaço, que ressignificam as ruas, que voltam seus rostos às telas, que se postam lado a lado, para assistir e comentar. No filme sobre a ditadura, o olho que observa não é um órgão passivo, ele sente e age, posto que o faz coletivamente, na mesma medida em que se vê em meio ao espaço urbano com os demais participantes.

Durante a entrevista com a fundadora, Priscila Bittencourt, em 28 de maio de 2019, quando as ações do Cine Vila foram interrompidas, ela explicou que o Cine Vila foi criado a partir da iniciativa do Coletivo Peneira Cultural. O Cine Vila, nas palavras da fundadora, existe não para agir de modo apartado da cidade, mas como espaço de ocupação e troca, além da ressignificação de espaços. De fato, no cerne do projeto há o olhar do observador que estabelece uma relação com o espaço da cidade. Não é à toa que a fundadora era também moradora de Vila Isabel. No olhar por sobre o lugar de pertencimento à cidade, nasce o Cine Vila. Inicialmente as sessões aconteciam uma vez por mês (2016). Ainda nesse ano, o coletivo ganha um edital do atualmente extinto Ministério da Cultura, chamado Territórios Culturais, e consegue financiar uma série de sessões ao longo do ano até que, em 2017, algumas dificuldades de produção tornaram a sessão bimestral e no final de 2018 as sessões ocorriam mais espaçadas, culminando com uma última, em setembro de 2018. O Cine Vila faz parte de uma série de eventos da Peneira Cultural, como saraus, eventos de música, poesia e artes visuais.

Segundo Priscila (2019), a cultura “gera movimentos, recursos, circulação de pessoas, consumo”. Atualmente, o coletivo se tornou uma associação, fomentando ações culturais pela cidade. Há um olhar feminino que se afirma, seja na produção, seja nas escolhas dos filmes, pela quantidade de sessões com filmes feitos ou debates encabeçados por mulheres. Priscila comenta sobre a primeira sessão, ainda com equipamentos emprestados, que teve como filme exibido *Acabou a paz, isso aqui vai virar o Chile* (PRONZATO, 2015), o mesmo exibido pelo Cine Projetação em Laranjeiras e já de início chamou atenção das crianças moradoras de um orfanato próximo à praça. Inicialmente

desconfiadas, logo estavam sentadas na praça, atentas à tela e pedindo silêncio aos demais participantes. Aqui o cinema se torna um espaço de encontro, de experiência partilhada em que as associações entre os actantes, ainda que efêmeras, produzem efeitos imediatos sobre a cidade. Desde a organização prévia, passando pela pré-produção, tudo é negociado. Desde a luz que vai alimentar as caixas de som até as temáticas dos filmes, pensadas para fortalecer o espaço de debate e atravessar todos os que estiveram próximos do Cine Vila, seja por meio das falas, da imagem ou do som.

A cidade por si é o lugar do isolamento, mas ao ser atravessada pelo cinema gera “a potência de se aproximar do desconhecido na rua, deixá-lo atravessar suas experiências” (BITTENCOURT, 2019). A rua é o espaço do atravessamento, a cidade nesse viés vai atravessar a experiência do cinema sempre, modificando-a, como também é modificada pela ação do cinema. O objetivo de modo algum é ensinar a pensar, mas transformar, de alguma forma, o espaço da cidade e as relações entre as pessoas. Priscila narra um episódio ocorrido durante uma sessão sobre homofobia. Na academia da praça, um homem e uma mulher se exercitavam. Em um dado momento a mulher se manifesta contra a temática, discursando de modo preconceituoso. O homem, incomodado, reage e um debate acalorado se estabelece. Nesse exemplo, descrito pela organizadora, a potência do cinema na rua se faz perceber, quando debates ocorrem no momento em que as narrativas atravessam a cidade. Da mesma forma, a preferência pelas narrativas femininas é uma ação que busca visibilizar certas temáticas e fazer pensar outros lugares e formas de estar no mundo que são potencializadas à medida que o cinema atravessa a rua.

De certo modo o Cine Vila dialoga com um ideário de ações culturais que tem um contexto nas jornadas de 2013. É da própria organizadora a opinião de que, sim, há uma influência do contexto político que fez com que as pessoas buscassem se encontrar na rua e das ações do coletivo Projetação, uma vanguarda no que diz respeito ao cinema na rua, como modo de fazer e pensar política, ou mesmo estar juntos. A cidade, nesse viés, interfere no cinema e o cinema interfere na cidade, como um processo múltiplo, polissêmico e polifônico. Tal é a essência do cinema na rua, para o Cine Vila e para nós: narrativas que se movem na cidade e que são atravessadas por esta, criando espaços de encontro e debate, uma vez que as temporalidades de cidade e cinema são outras. Nas diferenças, os diálogos acontecem entre aproximações e afastamentos em que um espaço normativo como a cidade pode ser atravessado por narrativas que convidam a outras

leituras e experiências de vida. Segundo Priscila (2019), “estar na rua é político por excelência”.

De fato, tendo por referência a análise prévia dos registros das sessões, vídeos, fotos e entrevista, a potência do Cine Vila está em se constituir como um espaço de atravessamento, trajetória que alcança os corpos, convidando-os ao debate, ao encontro e à consciência. Logo, o cinema na rua se estabelece como esse movimento entre cidade e pessoas, associação temporária no dizer de Latour (2012) ou performatividade no entender de Butler (2018). Em meio à praça o cinema se dá a ver e busca lançar luzes – fugidias como vagalumes, mas potentes em sua constituição – para que o corpo das pessoas, elemento que faz comunicar cinema e cidade, gere formas políticas, assembleias, em meio aos fluxos da cidade.

As performatividades do Cine Vila são assim as ações de ocupação de espaço, criação de uma experiência de cinema que atravessa a cidade. Tal ação é fruto da relação coletiva das pessoas com o espaço urbano, relação que é a um só tempo política, comunicacional, sensível, espacial e temporal. Enquanto ação, a performatividade sugere uma forma política de ocupação na lógica da assembleia: corpos que ocupam um espaço e participam de uma determinada experiência e assim lançam olhares, reflexões da cidade para o cinema e do cinema para a cidade.

Nos dois projetos, bem como no coletivo *Projetação* é possível verificar a emergência de conceitos como direito à cidade e democratização da cultura, que são o viés político mais consistente em se tratando de identificar o cinema na rua como um espaço – efêmero, mas potente – de encontro e reflexão. Contudo, uma cidade não é feita apenas de carne, ritos e emoções compartilhadas ou portas que se abrem, mas de partilhas quase sempre desiguais, bordas que determinam o lugar de cada um e separam os sujeitos e suas experiências. Tendo como pano de fundo as Jornadas de Junho, procederemos ao capítulo 3, a seguir.

3 CINEMA COMO BORDA. POLÍTICAS CULTURAIS, TERRITORIALIDADES E LIMITAÇÕES

Uma vez apresentada a base teórico-metodológica do cinema na rua, cabe retomar os objetivos da tese para entender o percurso seguinte que envolve a investigação – segundo os pressupostos da teoria ator-rede sobre os actantes, associações e controvérsias dos projetos Cine Vila e Cine Giro. Identifico os actantes, bem como as tecnologias, sejam eles humanos ou não humanos, como os organizadores e participantes dos projetos de cinema na rua, mas também o cinema, equipamentos e espaço. No caso do Cine Vila, isso significa pessoas que foram até o local para assistir ao filme, participar do debate e das atividades em torno do cinema, ou mesmo quem foi indiretamente atravessado pela experiência, caso dos motoristas de táxi, de ônibus, dos usuários da academia na praça, das pessoas que chegam a janela dos prédios ao redor da praça, dos carros e ônibus que circulam por cada lugar onde o cinema na rua se projeta. Aqui cabe entender que tipo de atravessamento o cinema na rua produz, modificando a experiência de cidade, sensível e política, comunicacional e de espaço e tempo. Logo, é necessário entender o cinema na rua como um espaço político, onde gestos (as performatividades) tomam formas (assembleias provisórias) através de apropriações físicas e simbólicas das pessoas (actantes) na relação que estabelecem entre a ocupação do espaço e o cinema (associações e tecnologias, como a tela e o som). O primeiro objetivo então é investigar se há a construção de uma assembleia provisória, na ocupação da rua pelo cinema através da observação, objetivo que vem sendo desenvolvido na revisão bibliográfica e que será aprofundado a seguir. Em segundo lugar, cabe identificar se os deslocamentos de pessoas e demais elementos da experiência constituem performatividades através do cruzamento da revisão bibliográfica com a observação participante nos projetos. Em seguida, serão identificadas as controvérsias geradas a partir das associações entre actantes, o cinema e a cidade através do cinema na rua.

Como premissa, cabe entender as associações como uma imbricação entre a Comunicação e a Cultura, relações entre cinema e cidade que se desenvolvem com ou apesar das controvérsias que atravessam e compõem os corpos, emoções e experiências dos actantes. Logo, será no cruzamento entre a experiência comunicacional e política que caminho neste capítulo, identificando um diálogo entre Muniz Sodré (2010) e Jesus Martin-Barbero (2012) para contextualizar a relação entre Comunicação e Cultura, como

campo epistemológico onde a proposta do cinema na rua se desenvolve, conforme será delineado em seguida.

Antes é necessário situar de que lugar parte a ideia de cinema na rua, como processo social que é atravessado pela cultura, particularmente, de uma cultura latina de matriz majoritariamente oral, permeada por processos de colonização econômica e política que ainda hoje permeiam as práticas sociais. Contudo, caminhando com Martin-Barbero, entende-se o campo da comunicação e cultura não somente como contexto de dominação, mas de resistências – ou melhor reexistências - de brechas que podem ser criadas, visto que as pessoas envolvidas nas práticas de cinema são agentes de suas práticas comunicacionais e as medeiam com seus sistemas de crenças, valores, costumes e sensibilidades que constroem suas experiências cotidianas na qual o contexto urbano tem um lugar central. Para Martin- Barbero (2012) os estudos da comunicação não podem prescindir da (s) cultura (s), do cotidiano e das relações. Mais do que isso, a Comunicação demanda o olhar para as experiências, imaginários, sensibilidades, valores, crenças, que Barbero identifica como mediação. Indo além, busco em Sodré (2010) a complementação para a ideia de mediação de Martin-Barbero, entendendo que a comunicação vai além dos modos de produção, circulação e recepção de mensagens e interação com os meios. Em Sodré, a comunicação reside como força vital, premissa de vida, vinculação entre o humano e o mundo. E é exatamente nesse lugar de nexos que se cria entre o eu e o mundo que localizo o cinema na rua. Então, não será no caráter de mídia ou tecnologia, tampouco, recepção que o cinema na rua será analisado, mas como processo social, político, coletivo e, portanto, comunicacional – posto que é do componente fundamental que perpassa o humano – que a investigação prosseguirá.

3.1 Em cena: Cine Vila

3.1.1 Dos actantes

Em um dezembro quente, em pleno 2017, pelo meio da tarde, quatro jovens adentram a praça Tobias Barreto carregados de equipamentos curiosos. Já eram caixas e caixas de fios, extensões, durex e pregos. Em um saco, rolos de luzes pisca-pisca natalino, esperando o momento de brilhar. Aqui e ali, grandes pedaços de fios, caixas, bancos

encostados nas pilastras da velha construção da praça, onde residem algumas mesas de xadrez e damas. Enquanto uma das meninas desembulha o restante do material, a outra, vassoura na mão, tenta encaixar um pedaço de metal sobre a luminária do abrigo, para dar a luminosidade exata que o cinema merece. Chego ao local e minha primeira função espontânea, simultaneamente a me apresentar aos organizadores, é ajudar a esticar os fios de luzes ao redor das pilastras, para determinar o espaço do cinema. Em todas as sessões acompanhadas, as luzes são uma medida espacial, mas também afetiva, que identifica o dentro e o fora do Cine Vila. Enquanto isso, o crepúsculo e sua luz difusa toma a praça, e as luzes fracas dos poucos automóveis que circulam começam a riscar mais profundamente a atmosfera do cinema que vai pouco a pouco sendo construída, seja pelos organizadores, seja pelos poucos participantes – a sessão foi a mais vazia de todas as acompanhadas no projeto – e também por quem acabou sendo atravessado pela experiência e acompanhou: passageiros de ônibus descendo as escadas ainda e já curiosos com as traquitanas na praça, motoristas de táxi assuntando a movimentação e montagem da tela, ciclistas passando com as cabeças voltadas para o projetor que se acende e, logo, os moradores do arredor, dos muitos prédios, quando Priscilla Bittencourt toma o microfone recém-instalado e anuncia os filmes do dia da Sessão Janela aberta São eles: *Aqui ao lado* (Daniel Terra, 2016), *Akoma* (Tatiane Lima, 2017) e *O Sabiá do Samba* (Beto Waite et al., 2016). Nesse momento, quem chega em casa, os moradores das varandas, os clientes dos bares da esquina e até mesmo os quatro policiais militares que passam na viatura se tornam actantes, no sentido que Bruno Latour (2012) dá ao termo, enquanto agentes que constroem associações, no caso do cinema, com a cidade. É por meio dos actantes, em suas ações de se voltar para a tela, de se aproximarem, virarem o rosto, curiosos para observar a movimentação, que a experiência se realiza. Alguns atravessam a rua para chegar à praça, agora transformada em cinema, com o projetor ao canto, a tela erguida entre as pilastras, enquanto esses espectadores tomam seus lugares nos bancos de pedra das mesas de xadrez. No momento em que o primeiro filme começa, circulo entre os participantes e chego até os motoristas, na cabine de apoio da equipe de ônibus. A luz que alimenta os projetores do Cine Vila é fornecida por essa cabine, onde os profissionais conversam e assistem ao filme. A fala de um deles confirma a importância do projeto e a necessidade de ingressos de cinema mais baratos. A ação coletiva é construída pela ocupação do espaço, que é realizada pelos actantes, independente da função. Cada corpo que se move, que é tocado pela experiência do cinema se desdobra

em um ato que advém do corpo dos actantes, em seu gesto de ressignificar a praça cotidiana de suas práticas, do ir e vir de todos os dias. As relações entre os actantes se dão por seus corpos, compartilhando um mesmo espaço, no gesto de olhar, de ouvir, de experimentar o novo do cinema na rua, de se sentar no banco de praça, mas não para o xadrez de todas as tardes, que marca o fim dos dias, mas para reunir-se em face da luz efêmera do projetor. Não seriam também o projetor e a caixa acústica dois actantes em ação, gerando uma experiência, um evento na praça Tobias Barreto? Não seria tal a ideia de Latour sobre os objetos técnicos também como geradores de associações? Haveria o deslocamento de pessoas, a presença dos corpos na praça se não fossem convocados pela presença da imagem, pelo atravessamento do som nos inúmeros sons cotidianos? Nessa medida a variedade dos actantes também se dá pelo caráter controverso da experiência do cinema na rua. Há quem chegue para assistir ao filme e se sente em meio a praça, tomando a audiência pelo tempo narrativo do filme. Há quem seja atravessado pelo cinema sem que altere sua rotina. E há quem mova seu corpo e sua atenção para o evento, mesmo continuando com suas atividades. Aqui não cabe identificar qual ação será mais ou menos representativa, posto que, em sendo a experiência do cinema da ordem do comum ou da dimensão simbólica, não se pode quantificar a intensidade da vinculação do nexó existente – se é que há – quando um corpo é atravessado pela experiência. Mesmo as sessões do Cine Vila não são sempre as mesmas. Nesse dia a sessão correu sob o abrigo das mesas de jogos da praça. A sessão *As minas narram*, última de 2018, contou com dois filmes dirigidos por mulheres *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017) e o curta-metragem *Olhares* (Carolina Pacheco, 2017). Nesta sessão a tela já não é mais o pequeno tecido de lona, mas uma luminosa tela grande, além dos quadros luminosos com a logomarca do Cine Vila que indicavam o percurso do cinema para os curiosos que porventura passassem. A luz da tela indica também a trajetória dos corpos, todos se voltando em alguma medida para os movimentos do filme, em sons e imagens.

Antes mesmo de ser um gesto performativo, o gesto dos actantes existe como um gesto comunicacional, posto que que são ações do comum (SODRÉ, 2014) e assim falam ao essencial do humano, que parece ser o *actio communis* do qual nos fala Sodré, ou a ação fundamental de estar em contato, consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Antes mesmo de falar através de linguagens de sons e imagens, o cinema na rua também atua enquanto actante, falando através do sensível, enquanto gesto humano de reunião no espaço público, corpos em ação por serem a um só tempo parte de uma cidade e parte de

um imaginário que pressupõe a ocupação do espaço coletivo como uma condição de existência. Logo, na dimensão simbólica da reunião dos corpos, para além da significação, há um imaginário que remonta ao ser em comum, que advém dos primeiros gestos de reunião, ao pé da fogueira, os mitos e símbolos dos grupamentos ancestrais, que à modernidade coube separar e classificar. Também será a recriação do espaço da polis que, antes de trazer o sentido do político, traz o sentido do plural. Assim, o gesto primeiro do cinema na rua, a ação que dá a condição de possibilidade dos actantes, é eminentemente comunicacional: corpos e gestos em comunhão, olhos e ouvidos em prol da imagem e sons concentrados em meio à praça, captura de atenção que se faz inicialmente mais por meio da experiência de ser e estar em comum, em meio à praça da cidade. São os corpos que são convocados para a tal ação comunal, potencializada pelo carácter de novidade do cinema na rua. Tal ideia é reforçada pela narrativa de uma das primeiras conversas com os organizadores, sobre os gestos e aproximação de algumas pessoas, observadas ao longo do desenvolvimento do Cine Vila. Uma das histórias contadas é de um casal que todos os dias passava de moto no momento da sessão, observando a cena, sem alterar seu percurso. Na próxima sessão o mesmo casal parou brevemente para olhar, seguindo seu caminho, e, algumas sessões depois – para alegria dos organizadores –, parou sobre a moto, para assistir ao filme. O relato pode ser um exemplo da forma como os corpos vão sendo pouco a pouco atravessados pela experiência do cinema na rua, a tal ponto que as ações podem ser modificadas e em alguma medida se aproximarem do comum, que se aproxima do entender de Sodré e nosso, como “forças vivas desse comum que podem ser apreendidas como palavras, gestos, sinais ou acolhidas” (2014, p.14). E se o gesto é realizado através do sensível, do atravessamento do cinema na rua nos corpos e na cidade, também há que se identificar que a cidade e o cinema atuam sobre as pessoas, não somente como associações, mas como actantes, construções simbólicas de visível e invisível, carne e pedra, ritos e experiências, tecendo a própria rede de ações e associações. Cinema e cidade são constantemente resignificados e modificados pelas ações humanas. E as sessões são sempre outras, não só pelas narrativas dos filmes, pelas atividades paralelas que acontecem, pelos debates e atores que mudam em suas ações e interações, mas também porque as experiências de cinema na rua não somente são multidimensionais, mas polissêmicas. Os gestos são sempre outros, mesmo obedecendo a ritmos e hábitos semelhantes. Uma imagem que

representa tal pensamento é a observação que se faz sobre cada sessão do Cine Vila, nos equipamentos, mas principalmente nos cartazes.

Há ainda uma diferenciação necessária a ser feita no que tange aos actantes. Segundo Latour, as ações podem ser identificadas como produtoras ou não de modificações em um coletivo, logo, os actantes podem ser mediadores, quando não produzem interferências em um coletivo e intermediários quando nele produzem modificações. Trata-se de um primeiro olhar, herdado da forma de ver os actantes divididos em organizadores, participantes e observadores (aqueles que não interferem no coletivo). Trazendo para a experiência do Cine Vila a ideia de intermediário e mediador, há que se compreender o cinema na rua, em sua essência, como um processo que sofre influência de todos os actantes envolvidos, sejam eles organizadores ou participantes. De fato, a imagem que se posta diante da praça é passível de ser modificada por qualquer elemento que a atravesse, como corpos, animais, luzes, veículos ou mesmo a ação da luz do dia no correr do tempo. Da mesma forma, o som do filme, com os sons que vem da cidade. Então, se posso dizer, como tenho dito ao longo do capítulo, que os actantes são todos aqueles que participam de alguma forma do cinema na rua, é possível afirmar que todos os participantes são mediadores, atuando para modificar as ações, construindo associações em meio ao coletivo de acordo com a experiência que cada um tem com o Cine Vila. Também é necessário pontuar que, no correr das sessões, os actantes podem modificar suas atuações, como é o caso de algumas histórias narradas por Priscilla, organizadora do Cine Vila. Ela relata que a praça Tobias Barreto abriga em seu entorno uma associação sem fins lucrativos, a Associação AMAR, que trabalha com crianças em situação de vulnerabilidade. Nas primeiras sessões, os organizadores fizeram o convite à instituição para que pudessem participar da sessão do Cine Vila. Alguns comentários sobre o desinteresse dos meninos na exibição de um documentário não demoveram os organizadores e os pequenos participantes foram convidados. No início o cinema não lhes fez moossa. Mas aos poucos, a constância da praça, o inusitado da cena, a imagem ou o som – não se pode precisar exatamente o que influenciou mais – em algumas sessões, os meninos estavam na praça, assistindo ao filme. Poucos ainda, mas interessados a tal ponto que, em dado momento, em meio ao som do filme, ouviu-se uma voz de criança: “– fica quieto, vamos assistir ao filme”. (BITTENCOURT, 2019). Veio, então, *A batalha do Passinho* (Emilio Domingos, 2012), que relata a cultura funkeira e o desenvolvimento dos movimentos culturais em torno dos dançarinos do passinho. A sessão teve

participação do diretor e contou com participação atenta dos meninos do AMAR a tal ponto que, segundo relato de Priscila, se sentiram completamente à vontade em ocupar a praça e acompanhar atentamente a narrativa. O exemplo é uma narrativa que mostra a forma como os actantes não podem ser classificados como intermediários ou mediadores. Uma vez que a experiência tenha uma relativa regularidade, a forma que o cinema na rua adquire a cada momento muda, da mesma forma como as associações e as ações dos actantes.

Figura 5 - cartazes do Cine Vila. Última sessão. Primeira sessão



Fonte: Cine Vila. 2018

Da primeira para a última sessão o Cine Vila mudou enquanto experiência ou enquanto ação de ocupar a praça. A forma da ocupação, embora tenha obedecido a alguns critérios e repetições, como a demarcação do espaço com luzes e fotos ou a distribuição das cangas, cadeiras de praia e esteiras, foi outra experiência também, porque trouxe outros elementos, como o formato da tela, a distribuição dos equipamentos e a própria dimensão dos cartazes, inicialmente, discretos em formato pequeno e, posteriormente, um grande cartaz colorido, anunciando a volta do evento para uma população que muito provavelmente já conhecia o projeto. Também há outros elementos, como o uso da classificação indicativa, os quadros luminosos, a logomarca projetada na tela (a cada sessão uma tela maior). Assim, a cada sessão as associações são outras porque também as ações são outras e agem na medida de convocar de formas distintas os actantes a

participarem do cinema na rua, corpos que agem em alianças efêmeras, mas potentes, cidade e cinema enquanto espaços sensíveis de ocupação política.

Figura 6 – Cine Vila. Sessão As minas narram.



Fonte: acervo Cine Vila. Divulgação.2017

3.1.2 Associações

Uma das primeiras impressões, ainda no início da observação sobre as projeções de cinema no espaço urbano foi que o modelo de cinema padrão - que se reproduz constantemente, seja no modo de produção industrial, seja nas salas de projeção em modo colaborativo, como cineclubes, eventos gratuitos, hospitais, etc. – não pode ser aplicado quando se fala de cinema sem anteparos físicos, que não está circunscrito a salas fechadas e escuras. Por mais que algumas experiências possam ter condições de projeção precárias, a eficiência do dispositivo cinematográfico pautado na sala escura e isolada do mundo exterior é um fator fundamental. Nesse caso, a situação que se estabelece se dá em larga medida entre quem assiste e o filme assistido, ficando o movimento do espectador limitado às possibilidades estabelecidas pela arquitetura da sala. Não é que não se reconheça a existência de atravessamentos no ambiente da sala de projeção tradicional, mas compreende-se que o princípio de tais modos de fazer cinema não é necessariamente o atravessamento, mas a comunicação entre filme e público através dos isolamentos de

ruídos, movimentações e demais agentes externos. Tal cenário muda completamente no cinema que se faz e meio ao caos urbano, a começar pela escuridão, que jamais será absoluta, visto que há o resultado da ação conjunta do projetor, luzes de automóveis, ônibus, iluminação pública e demais elementos do contexto urbano. Da mesma forma o som é resultado da paisagem sonora do filme associada aos sons urbanos, diversos e de grande amplitude, que interferem diretamente no som do filme tornando a experiência do cinema não somente distinta do cinema realizado em salas de projeção, mas de outras dimensões, embora herdeiro de um contexto cinematográfico de produção, distribuição, projeção e fruição. Dessa forma, em sendo o cinema na rua analisado aqui como um processo social através da teoria ANT, associada a ideia de político de Butler (2018), entende-se que as associações geradas são de outra ordem, posto que a própria constituição do cinema na rua se dá na medida de ser uma relação entre o cinema e a cidade gerada pela experiência humana, que se constitui na ação. Logo, ao pensar nas associações existentes no Cine Vila é necessário localizar a experiência do cinema na rua como um processo que envolve não somente a relação filme, sala de cinema e projetor, mas a cidade como uma miríade de actantes humanos e não humanos e o cinema para além da tecnologia, espaço, discurso da projeção, mas também dos atravessamentos que vem da cidade. Para localizar assim as associações, precisamos identificar o cinema realizado pelo Cine Vila como composto de duas dimensões fundamentais que constroem as associações: o cinema e a cidade. O cinema que ocupa a praça Tobias Barreto é assim feito do espaço da praça, da academia montada para a terceira idade, os bancos e mesas de jogos, o pipoqueiro da esquina, as lojas do entorno como espaço de projeção, posto que tais elementos interferem diretamente na fruição do filme. Da mesma forma, no que tange ao som e à imagem, os sons de televisão e rádios dos prédios vizinhos, as luzes dos veículos e ônibus, da iluminação pública e dos corpos que atravessam as projeções, todos os elementos influenciam a forma como se constroem as associações. Da mesma forma a cidade, em seus fluxos e controvérsias, entre carne e pedra, o visível (aye) e o invisível (orum), atravessam o cinema na rua, mudando a natureza de suas associações que são a forma como os actantes se distribuem na cena. Os participantes voluntários e involuntários do Cine Vila se distribuem ao redor do espaço criado pelo som e pela imagem do cinema, mas sobretudo, pela intenção de compartilharem a mesma experiência que os demais participantes. É afinal como força vital que se constrói o espaço de contato entre os participantes. Na troca, no constante negociar de espaços entre

os participantes, a existência é potencializada em suas múltiplas dimensões, partilhada no sentido mais amplo da palavra, visto que o espaço de ocupação é negociado desde a produção até o debate final. Há um fluxo constante de relações que se estabelecem entre os participantes e a cidade, seja na forma como modulam a recepção do cinema, seja na forma como afetam a experiência. Porque cada ação não é considerada enquanto material estável, mas como evento, somente observável no intervalo de sua duração, as associações criadas entre os diferentes actantes podem ser observadas diante de um espaço e tempo que lhes é próprio, partilhado por aquele coletivo e composto de cinema e cidade, igualmente imbricados na construção do cinema na rua. Nas palavras de Priscilla Bittencourt (2019) “o cinema tem um tempo diferente da rua”. Em sendo atravessados um pelo outro, cinema e rua constituem uma outra temporalidade, um encontro onde o cinema na rua cria outras cores e sons e imagens, como vagalumes ousando atravessar o espaço urbano iluminado e inventar outras formas de vida, na ordem do efêmero, mas igualmente poético e potente.

3.1.3 Controvérsias

Para identificar as controvérsias presentes nas práticas observadas no Cine Vila - que constam também como objetivos específicos - é necessário mais uma vez retomar as perspectivas de Latour sobre a teoria ANT. Dessa vez para identificar as fontes de incertezas como os elementos norteadores dessa parte da investigação. Isso porque se o social se faz enquanto evento e se os atores se constituem enquanto ação coletiva, assim será à medida que se identificar os movimentos de afastamento e aproximação, que entendo como negociações de espaço entre os participantes, os organizadores, a cidade e o cinema, mas também como disputas simbólicas, seja entre os participantes, os debates de ideias, as narrativas que atravessam paredes e são ampliadas para além do espaço físico da praça até as residências, as casas comerciais e, em alguma medida, as pessoas do entorno, compondo as tais relações heterogêneas sobre as quais Latour (2012) nos fala, onde a vida coletiva – e onde o cinema na rua está inserido - se torna mais complexa, pela intervenção de inúmeros actantes. Não é à toa que a compreensão dos objetos se dá na ordem de serem ações do comum, entre brechas e bordas que se aproximam da ideia de controvérsias, aproximações e afastamentos, comunicação que se faz na medida de ser

coletiva, sensível e igualmente política. Assim, entendo as ideias de controvérsias como disputas identificadas entre os diferentes elementos do Cine Vila: actantes e associações. As controvérsias são “embates entre as partes oponentes e tem por objetivo revelar que não existem fatos puros, sendo a informação algo neutro” (2012. p.24). Para compreendê-las em função dos objetos observados é fundamental localizar as fontes de incertezas na teoria latourniana e aproximá-la do conceito de cinema na rua. A primeira das incertezas reside no fato de que os grupos não existem, somente as formações, e a segunda incerteza, relacionada à primeira, é a de que o ator é agente da ação, constituído somente na ação e por meio dela, enquanto ser humano e não humano (terceira fonte de incerteza) em um social sempre em construção (quarta fonte de incerteza) que é relatado através da investigação que, segundo Latour, é um ‘relato de risco’, ou seja, conserva, como quinta fonte de incerteza, um grau de precariedade. Associando cada uma das fontes de incerteza, temos que a instância de observação do cinema na rua se dá porque este se constitui como gesto efêmero, associação somente observável através do deslocamento dos actantes e das interações, interações que são ao mesmo tempo de afastamento e aproximação. Portanto, uma vez que os actantes só podem ser assim considerados no momento da ação, não cabe identificá-los por seu contexto sociopolítico, procedendo análises de idade, condição socioeconômica, posicionamento político, ou qualquer outro status permanente. O que move o olhar por sobre o cinema na rua e neste caso, no Cine Vila, é a ação dos actantes durante o período das sessões e assim a investigação se deu, na busca de compreender as formas que o cinema na rua pode assumir, enquanto ocupação do espaço urbano, movimento performático coletivo, mas também assembleia provisória, logo, construção de um espaço político da ordem do efêmero.

Nos desdobramentos do Cine Vila algumas controvérsias são identificadas, como a ausência de autorização para funcionamento, presente em ações como o Cine Giro, por exemplo, mesmo em se tratando de eventos muito próximos, projeções de cinema na cidade. No caso do Cine Vila as negociações são da ordem da infraestrutura, como o aluguel do equipamento, ou o empréstimo de material, ou mesmo a busca da curadoria de filmes. Para além da infraestrutura, a negociação também se dá na disputa entre sons, imagens, luz e corpos atravessando a tela, nos sons que atravessam o cinema e desdobram outras experiências onde os corpos disputam espaços, mas também ideias, no debate que se trava entre as narrativas do filme e as narrativas da cidade. Na sessão *As minas narram*, por exemplo, o longa-metragem exibido, *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017), traz para o

centro da praça Tobias Barreto o imaginário feminino das mulheres das favelas mineiras em que Leid e Andreia são duas personagens que interagem, atravessando os sons das televisões ligadas, facilmente identificáveis através das varandas de alguns apartamentos do entorno. Há uma disputa narrativa entre as falas constantemente silenciadas pelos discursos midiáticos, enquanto o Jornal Nacional informa a mudança da presidência do Supremo Tribunal Federal e as últimas disputas eleitorais. Também fora da tela as narrativas imagéticas se sucedem na exposição fotográfica de "A luta das mulheres pela legalização do aborto e liberdade de seus corpos" de Luana Moura e Carolina Calcavecchia, onde corpos femininos potencializam e expandem a ideia de assembleia provisória, além da tela e da ocupação do espaço urbano, mas em diferentes frames que retratam passeatas a favor do direito de abortar de modo seguro.

As controvérsias também podem ser medidas de modo conceitual. Seria o Cine Vila uma forma de cinema na rua para os organizadores? Em todos os eventos criados, imagens e cartazes pesquisados e na entrevista realizada, em nenhum momento a ideia de cinema na rua foi explicitamente dita. Ao ser questionada sobre o termo, Priscila Bittencourt afirma que as ações do Cine Vila tratam-se de cineclube, posto que não somente no espaço físico pode ser localizada a ideia do cineclube mas na ação de reunir pessoas, em ser o cinema que está no bairro, fora dos ambientes fechados dos shoppings centers. Ao ser questionada sobre o Cine Vila ser cinema, Priscila (2019) afirma que o cinema “se transforma como tudo, [...], o som chega nas casas, [...]. O som atravessa”. A rua para a organizadora é um lugar do isolamento. Já o cinema é o lugar de compartilhar o riso com um desconhecido, deixar as experiências atravessarem o cotidiano. A potência está no ato de contar uma história e envolver espaços e pessoas. A ideia do Cine Vila se aproxima do cineclube para a organizadora, posto que é criação de lugar de encontro e debate, na experiência de fazer parte coletivamente da cidade e “dar cores e uma cara à cidade”. O cinema do Cine Vila na fala de Priscila e nas experiências vivenciadas está na negociação constante, como encontro e como debate, de ideias e corpos em disputa e em comunicação.

Outro campo possível de controvérsias se dá na medida de pensar o Cine Vila como forma de ocupação cultural em uma praça de Vila Isabel, onde há somente uma sala de exibição localizada no Shopping Iguatemi, das 343 salas de cinema que o Estado do Rio de Janeiro abarca. O cinema atua como um espaço de disputas simbólicas, mas também políticas visto que a ocupação do cinema na rua é um contraponto ou uma das

maiores controvérsias na análise do cinema na rua, justificada por uma política cultural do Estado que privilegia a visão de cidade como marca e deslegitima o direito a acesso a bens culturais. De fato, no planejamento estratégico da cidade do Rio de Janeiro de 2016 uma das causas da situação de abandono na área da cultura é vinculada ao direito à gratuidade. Segundo a Prefeitura do Rio de Janeiro, “o consumo cultural na cidade fica bastante encarecido em razão de fraudes nas gratuidades e descontos estudantis” (2016, p.132). A ocupação das ruas com atividades culturais contudo é uma preocupação do plano de desenvolvimento, ao entenderem a “ natural vocação da cidade e do cidadão carioca para ocupar as ruas e praças e desenvolver atividades culturais ao ar livre ” (2016, p.140) .Quais são as atividades e como serão desenvolvidas não fica claro no documento. Além disso, no site da Secretaria de Cultura do município, há apenas duas salas de cinema, o Cine Nova Brasília e o Cine Carioca Meier. Faltam informações sobre cineclubes e salas gratuitas, bem como eventos de projeções e cinema na rua.

Figura 7 – Mural de fotos



Fonte: Cine Vila. fotógrafo Victor Coutinho .2018

Também faltam editais de fomentos em 2019 e a política de enquadramento dos artistas de rua pelo Estado determina o espaço a ser ocupado pelos produtores culturais, bem como limita a circulação e produção de manifestações culturais, mesmo em eventos anuais de grande porte, como o Carnaval no Rio de Janeiro. A preocupação oficial das

Secretarias de Cultura parece ser similar à ideia de Paola Baresntein (2006) sobre as imagens espetaculares das cidades criadas para serem cenários da urbanidade, servindo a propósitos específicos do mercado e visibilizando determinados olhares e narrativas. Nesse viés, a experiência de cidade se distancia de todos os demais sentidos com exceção da visão. Experimentar a cidade em modo errático, ocupá-la, flunar pelas ruas e reinventar espaços para atrair de manifestações culturais torna-se uma atividade marginal, alijada do direito à cidade que, para Barenstein, deve ser exercício de modo multissensorial, com cheiros, sons, gostos que compõem a complexidade da experiência urbana. A ideia de cidade de megaeventos fortalece o imaginário unicista do Rio de Janeiro, como um espaço que Ana Clara Torres Ribeiro (in JACCQUES, 2006) identifica como cidade de elevada densidade simbólica, mas restrita a acumulação privada de capital, apropriada pelo mercado de modo mercantilista de modo a difundir imagens-síntese (RIBEIRO,1996) que possam determinar os usos e apropriações dos espaços da cidade, como narrativas a serem visibilizadas e invisibilizadas, bem como equipamentos culturais que podem ser estimulados ou desestimulados, a depender do ênfase mercadológico que encerra. Contudo, para além do valor de mercado, os espaços culturais contêm apropriações também subjetivas, cujas fronteiras devem permanecer fluidas, permitindo o atravessamento de corpos, narrativas, imagens e sons, bem como experiências e encontros. Não é infelizmente de tal forma que o espaço urbano carioca parece funcionar, sendo definido em públicos-alvo mais do que como cidadãos em exercício de seu direito à cidade e limitando o urbano a determinados usos e representações. Em Patrick Baudry (in JACCQUES, 2006) temos que a cidade é dividida em monopólios de territórios legítimos e ilegítimos, garantindo determinados usos a públicos específicos. Assim, permanecem nas bordas dos espaços pré-determinados toda e qualquer manifestação que não se enquadre na política de incentivo à cultura. O Cine Vila não é diferente. Estar na rua, assim é um ato político de negociação de espaços, produção de narrativas, mas sobretudo de visibilidades e direito à cidade, a produção e manifestação cultural, exercício não somente pelos organizadores, mas principalmente por cada um dos participantes. Não é por acaso que o Cine Vila também dialoga com o Cine Projetação e tem as jornadas de junho como contexto inspirador, quando a ocupação da rua por diferentes pautas e demanda gerou uma infinidade de narrativas, em imagens e sons.

Também o Cine Vila produz tais narrativas, que extrapolam a experiência de cidade para além das normas, da limitação da imagem-espetacular e dos espaços legítimos para as práticas culturais, propondo um espaço político, cujas nuances serão delineadas a seguir.

3.1.4 Performatividade

Se a performance diz respeito ao engajamento do corpo e se a performatividade é a coletivização do gesto de engajar-se, o espaço urbano é o lócus por excelência da performatividade, ao concentrar as práticas sociais e imaginários humanos na contemporaneidade. Assim, ao observar as sessões do Cine Vila, temos que a performatividade é a ação corporificada, que, na ocupação do espaço, ao desvelar os ritos do cinema, cria formas igualmente estéticas e políticas, experiências comuns de pessoas envolvidas em tais ritos. A cidade, enquanto associação com o cinema através do engajamento dos corpos, é lida através dos múltiplos sentidos acionados pela performatividade. De tal forma que, a ideia de rito do cinema na rua personifica a própria ação performática daqueles que depositam seus objetos na praça, estendem as lonas por entre as grades da praça e as cangas e esteiras por sobre o jardim ao redor da estátua. Há um gesto que não é somente da prática, mas da ordem dos sentidos, quando os organizadores envolvem o busto de metal da estátua com as luzes pisca-piscas coloridas. Da mesma forma, o varal de fotos encerra um gesto, uma narrativa que, através das imagens, convoca múltiplos sentidos. A proposta, em alguma medida, se assemelha à experiência dos panoramas.

Figura 8 – Varal de fotos



Fonte: acervo pessoal.2017

No gesto de deslocar-se em relação a imagem, o corpo não apenas apreende a narrativa através do olhar, vivencia-a com todo o corpo, empreendendo sua própria leitura no deslocamento que faz em relação a imagem. Também o muro de fotos é um gesto de percorrer e recriar uma determinada narrativa, gesto que é proposto pelos organizadores, mas compartilhado e ressignificado pelos participantes que, no deslocamento do corpo, no gesto performático e coletivo de percorrer a exposição de fotos, dialogam com a proposta de experiência sensível dos organizadores, entendendo cada uma das imagens como um significado particular.

A performatividade não se revela somente na criação de mecanismos de fruição para os participantes ou na reprodução de uma determinada forma de fazer cinema, mas desde a ocupação do espaço e na produção do Cine Vila. A figura 9 ilustra a organização do evento, no que tange a infraestrutura. Há todo um gestual que remonta ao coletivo, corpos engajados em prol da construção de um espaço de cinema ou antes de uma experiência de cinema na rua. Vê-se na figura a ação conjunta de todos os organizadores engajados para cobrir a iluminação do abrigo da praça (de modo que a projeção não seja

prejudicada) com um anteparo de papel, que une todos e que denota um modo de produção de solidariedade e improviso, onde mais do que a excelência técnica, cabe destacar o compromisso de cada uma das pessoas com a realização da sessão. Para quem passa de ônibus, de carro ou a pé, a concentração de corpos em uma ação conjunta convoca o olhar, chama atenção e faz com que alguns passantes se demorem brevemente observando a cena.

Figura 9 - sessão dezembro de 2017. Cine Vila



Fonte: acervo pessoal, 2019.

Os frequentadores da praça, ainda que não queiram, são engajados nos gestos que o Cine Vila traz para a praça. No dia 12/12/2017, dia da captura da fotografia da figura 9, há algumas pessoas sentadas nas mesas de jogos acompanhando as movimentações do grupo do Cine Vila. Alguns se deslocam para observar, outros se afastam para não atrapalhar. Aqui e ali, vê-se os rostos curiosos, sobranceiras erguidas, dorsos que se voltam para ver. Se se erguem para ajudar não são mais observadores, são participantes, ajudando a compor os rituais do cinema, seja na ação das mãos, seja no deslocamento dos corpos em direção a tela.

Talvez nenhuma sessão tenha sido tão entranhada de performatividade, quanto a sessão da *batalha do passinho*. Ali, além da grande quantidade de adultos, talvez pelo conhecimento ou curiosidade com a temática, houve uma forte presença de crianças do orfanato, que estabeleceram uma relação muito particular com o filme. Ocupando a praça, correndo por entre as cangas, desviando da estátua, brincando antes da sessão enquanto os organizadores montavam a infraestrutura, os meninos criavam suas performatividades, acrescentando a narrativa das telas, em imagens e sons, seus próprios corpos, atravessando a luz dos projetores, criando gestos de sombras, unindo suas vozes aos sons do filme, dançando e pulando a tal ponto que é possível identificar seus gestos como um extrapolar da encenação do filme, conforme que descreve Jacques Aumont. Se a encenação é o gesto de “encenar é exercer o olhar sobre o que se filma, tornando-o visível” (2008, p.70), entendo que a encenação do Cine Vila extrapola a tela, vai no percurso do cinema na rua enquanto imagem, som e sensibilidade para além da tela, dando a ver a narrativa não somente na imagem do filme, mas nos próprios corpos dos meninos; em dado momento não bastam os corpos, unem as vozes, falando uns aos outros pelo microfone, opinando sobre o filme e fazendo-se ouvir nos arredores. Ali, a performatividade como gesto de dar a ver-se é a ação conjunta dos meninos em seus deslocamentos, que toma forma política e estética, ocupando e ressignificando os espaços. Os corpos, em sua liberdade, são heterotopias, contestam os não lugares que lhes reservam, transformando o lugar da cidade e do próprio cinema em seus movimentos, de encantamento e rebeldia.

3.1.5 Assembleias provisórias

A ideia de assembleia provisória remete à forma da ação ou performatividade realizada pelo coletivo Cine Vila. Logo, é na instância do espontâneo, da impermanência da experiência que o cinema na rua se constitui em múltiplas dimensões de sons, imagens e corpos em aliança, que ressignificam os espaços da cidade em lampejos de luzes como vagalumes (DIDI-HUBERMAN, 2011), atravessando os muros da cidade e os corpos.

Retomando a ideia de vagalumes, é possível identificar a narrativa mais do que na tela do Cine Vila, mas um percurso de luz e sons, que determinam a forma da ocupação na praça Tobias Barreto como um espaço de encontros, mas também político, posto que

amplia narrativas e convoca olhares para questões sociais relevantes, como a discussão sobre o aborto, a violência contra a mulher, justiça social, liberdade e violência do Estado. Contudo, em vez de posicionar o espaço do debate no viés da reflexão distanciada, na forma da assembleia provisória, é a instância de visibilidade que fomenta o político no Cine Vila, trazendo a imagem e os sons de corpos reunidos, iluminados pelas luzes coloridas ao redor, a cena projetada no filme e as luzes da cidade. Criam-se assim camadas narrativas feitas de palavras, sons e imagens, mas também de corpos que se dão a ver, que falam e que escutam. Uma das sessões mais representativas para entender a lógica da assembleia provisória se deu ainda em 2017, no dia das mulheres, dia 8 de Março. Na tela seriam exibidos os filmes *Olmo e a gaivota* (Petra Costa, 2014) e *Corpo Manifesto* (Carol Araújo, 2016), curiosamente dois filmes onde o corpo feminino é colocado em foco, tensionado em suas possibilidades, atravessado em suas limitações, enquadrado.

Figura 10- Sessão As minas narram



Fonte: Acervo Cine Vila.2017

No primeiro deles *Olmo*, a bailarina Olívia engravida em um momento chave da carreira. No segundo, a figura da mulher através do corpo é expandida em uma performance fluida e potente. Nos dois filmes o feminino, existencialmente, torna-se performativo quando que atravessa a tela e alcança a rua. O corpo feminino fala em som, movimento e imagens que chegam à rua pelo corpo de outras mulheres que ocupam a rua para falar de opressões e reexistências. O foco das narrativas está no corpo como forma

do cinema na rua, espaço político cuja potência está centrada na convocação dos corpos, entre identificações e experimentações possíveis, nas imagens das fotografias de Viviane Laprovita e Ana Clara Tito, que criam camadas diversas de significação do feminismo, nas falas, na escuta atenta e no compartilhar de emoções e sentidos. Aqui emerge a figura do *homo eroticus* maffesoliano, para quem as emoções compõem o social contemporâneo. Ora, não é da ordem da identificação, do reconhecer-se como mulher passível de gerar vida e igualmente gerar arte e expressar e expandir a própria existência na tela e fora dela? Aqui não é só o lugar físico – o espaço das praças – que cria ligação, mas o lugar do feminino, múltiplo, intenso e questionador, que faz a ligação "afetos, instintos, pertença e repulsa"(MAFFESOLI, 2014, p.12), na alegria e no êxtase da bailarina de *Olmo* ou na força do *Manifesto*, na experimentação do efêmero, como a luz intensa de vagalumes que sabem ter somente aquele instante para ser, dizer e viver o momento compartilhado. Na força do rito compartilhado da praça está também a Adonia sennetiana dos corpos femininos em romaria, em prol de prazer e afeto. A diferença é que, no cinema na rua o rito feminino traz a força do diálogo, para ousar falar e propor olhares e reflexões em forma de assembleia, que são da ordem do mito, assim como Maffesoli (2005) entende, com uma temporalidade cíclica, tal e qual o tempo do corpo feminino, trazendo na pele cada um dos capítulos da própria história, que se conta no círculo da praça, em meio às luzes fugidias – não mais das fogueiras ancestrais – mas em meio à praça e sua configuração contemporânea de telas, fluxos de pessoas, narrativas de imagens, experiências breves que trazem potências de identificações, de relações que se reconfiguram continuamente no ritmo da cidade. É de notar que o Cine Vila realizou, entre 2016 e 2018 cerca de três sessões com temática feminina, as sessões *As minas narram*, *Mulheres daqui e acolá* e *Sessão elas*. Em todas, a temática feminina era o elemento norteador, que determinou a pauta dos filmes, da mostra de fotos e das palestrantes. Ainda que não se tenha a intenção de desdobrar a temática dos estudos sobre feminino, teórica e metodologicamente, é impossível ignorar o fato de que a organização do Cine Vila é majoritariamente de mulheres, pensando o cinema e a cultura, conseqüentemente, a partir de narrativas femininas. Segundo fala de Priscila Bittencourt (2019), “as narrativas femininas são invisibilizada [...]. De alguma forma essas sessões fazem pensar em outros lugares e em outras formas de pensar e estar no mundo”. No gesto de ocupar a praça, na forma resultante dos atravessamentos de narrativas, sons e imagens do Cine Vila, parece haver um reverberar de outras vozes, cujo elemento feminino em

discurso é corpo e imagem, que se deseja visibilizar. A aposta da forma da assembleia provisória então é a de uma experiência que se assemelha com a ideia de Adonia, de cidade das sombras e percursos em rota de fuga, vozes que se fortalecem na rua, cidade invisível (ou seria invisibilizada ?) cuja força está em se deixar atravessar pelos afetos e corpos em comunhão no instante do cinema na rua.

3.1.6 Corpos políticos

Figura 11 – Corpo manifesto



Fonte: Portacurtas, divulgação.2019

Na análise do social, o corpo se torna alvo de disputas simbólicas, encarcerado e, por fim, libertado. Atravessado por discursos e práticas, o corpo é o espaço político por excelência. Em Butler (2018), temos que a visibilidade dos corpos é o objetivo pelo qual os movimentos sociais ocupam os espaços públicos, buscando entoar suas próprias vozes. Da erótica do social, da qual fala Maffesoli (2014), o corpo é princípio e fim dos processos urbanos, nos ritos de comunhão, que trazem outros sons e imagens para o meio da praça. No Cine Vila, de todas as imagens, práticas e informações investigadas, há a mais representativa, que dialoga com a ideia de corpo político como categoria de análise: a sessão *Elas* e os filmes *Olmo e a Gaivota* e *Corpo manifesto* como metáforas para compreender a relação entre o cinema na rua e o corpo político. A sessão contou também

com exposição de fotos de Viviane Laprovita e Ana Clara Tito, que retratam em diferentes planos manifestações dos movimentos feministas nas marchas do #8M e pela descriminalização do aborto. Em cada imagem, o corpo feminino é a narrativa principal, forma de viver a cidade e ressignificá-la, performance de corpos femininos compartilhados em imagem, movimento e som, da tela para as fotos e das fotos para os corpos que ocupam a praça Tobias Barreto. Em *Olmo e a gaivota* o corpo feminino, em toda sua potência, é tensionado a partir da gravidez de risco de Olívia, atriz e bailarina obrigada a passar toda sua gestação presa em casa. Em alguma medida, as transformações do corpo de Olívia extrapolam para o *Corpo Manifesto*, narrado e exposto no filme de Carol Antunes (2016). Em *Corpo Manifesto*, o corpo é discurso falado por mulheres que analisam os movimentos feministas contemporâneos e o direito a decidir sobre seus corpos, direito que costuma ser negado às mulheres de forma geral. Ser mulher é uma questão de opressão e resistência, marcada pela sobrevivência do corpo que dança, que é subitamente liberto das tramas sociais descritas em *Corpo*, nas quais o corpo feminino, nu, é libertado diante da câmera. O corpo dança, descobre movimentos, propõe trajetórias, enquanto Djamila Ribeiro e Laerte analisam as opressões do feminino. Enquanto isso, o corpo fala, se reflete na tela e além dela, em movimento, luz e sombra, no meio da tela, no meio da praça. O corpo feminino se torna público, na fronteira do cinema e da praça, detido e exposto; performance coletiva quando ocupa a praça, em som, imagem e movimento. Na tela e fora dela, o corpo, símbolo de luta, é corpografia (JACCQUES, 2006), modo de escrita do feminino na cidade, múltiplas dimensões de um mesmo ser, fotografias, sons, performance, mulheres que debatem na tela, corpos que dançam, mulheres sentadas na praça, mulheres tomando o microfone nas cenas dentro da tela e no meio da rua. Do não lugar que se estabelece para o corpo feminino, quando tolhido em sua potência, o cinema na rua tensiona as bordas do social onde está inserido, abre uma brecha, leva até os apartamentos, no intervalo do Jornal Nacional, as falas sobre aborto, sexualidade e política. O corpo que está na rua torna-se assembleia provisória, forma o gesto performático, político, pois provoca identificações, socialidades e olhares para os femininos, múltiplos e potentes. A cidade é lida pelo corpo, que é espaço para se habitar e pensar, experiência comunicacional entre o cinema e a cidade, potência de liberdade. As mulheres tomam os microfones, entoam discursos aos passantes que ouvem. Alguns discordam, mas todos são atravessados pelas falas e pelas imagens dos seios de mulheres, pintados nas manifestações pelos giros da bailarina de *Olmo*, pela dança do corpo como

manifesto. Ao corpo feminino cercado de correntes, como afirma Viviane Mosé em *Corpo Manifesto*, o cinema na rua responde com movimento, sensível, efêmero, mas solidário.

3.2 Cine Giro

“- Que as praças sejam nossas casas”. Com essa fala, o coletivo cultural Rebulição definiu a experiência do Cine Xavier, projeto piloto que levou muita gente à praça Xavier de Brito, no bairro carioca da Tijuca. A ação levou dezenas de pessoas a ocuparem cangas, esteiras, bancos da praça para ouvirem música da banda *Francisco El Hombre*, assistirem ao filme *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011) e se encontrarem. O Cine Xavier aconteceu em 2015 e foi o embrião do projeto Cine Giro. A partir das primeiras impressões do projeto, identificadas no capítulo 1, um primeiro cenário foi identificado. Em seguida, pontuei os conceitos de associações, actantes, controvérsias, além das categorias de análise a partir de Judith Butler (2018), que são as ações ou performatividades, a forma das ações ou as assembleias e os corpos enquanto instâncias políticas. O que diferencia o Cine Giro do Cine Vila é inicialmente o modo de produção, posto que, embora os dois projetos tenham o suporte de coletivos culturais, o Cine Vila trabalha com financiamento colaborativo e o Cine Giro, além da colaboração, contou com um edital da Secretaria Estadual de Cultura, necessário para que o sonho de João e Rafael de circular as quatro regiões da cidade do Rio de Janeiro se concretizasse. Da política cultural às ações da rede colaborativa, o Cine Giro nasceu entre movimentos dos actantes, circulação de filmes e música, negociações e ocupações nas/das diferentes praças. As ações são advindas de pessoas que organizam, se reúnem, colaboram, participaram do projeto em diferentes instâncias, que aqui serão identificadas.

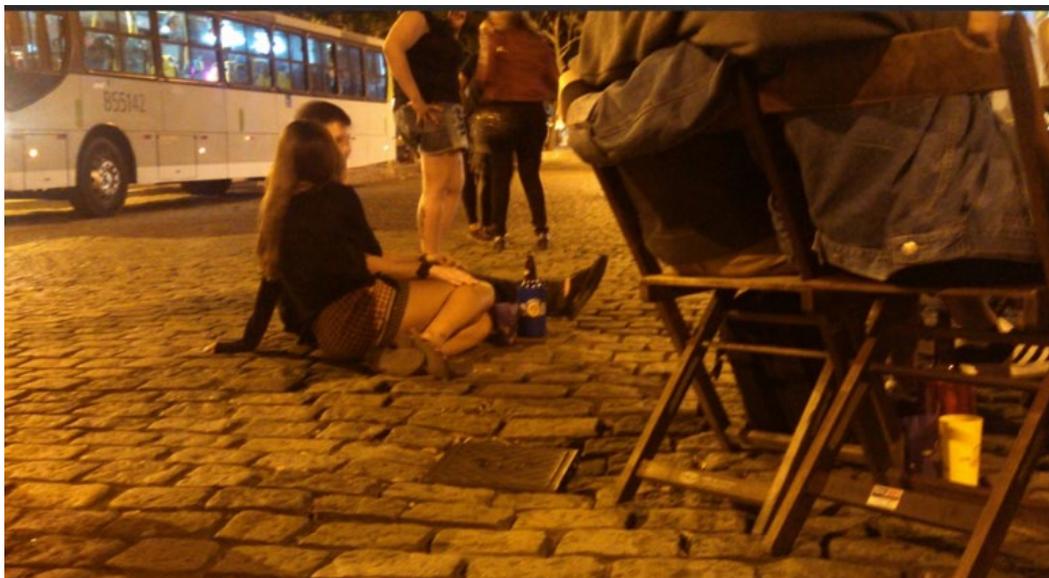
3.2.1 Actantes

A organização do Cine Giro vem de 2015, ano em que o projeto piloto, o já citado Cine Xavier, ocorreu, abrindo portas para novas ações. Na fala dos organizadores, o Cine Xavier deu muito certo, desde o início, pois foi a ocupação de diversas pessoas na praça,

com artes integradas em meio ao cotidiano da cidade. Dessa mistura de gente, música, imagem e cidade, surgiu a ideia de circular com cinema nas praças e então, a busca de financiamento, primeiro colaborativo, depois do Estado. Daí para o formato final do Cine Giro muita coisa aconteceu, nas palavras de João e Rafael. A ideia de circular diferentes praças reuniu muita gente e muitas negociações, desde as autorizações necessárias para cada praça, a escolha dos bairros, a seleção das parcerias, entre músicos e agentes locais para somarem forças e fazerem o evento dar certo. Em cada uma das praças (Realengo, Largo do Machado, Meier e Centro da cidade) os actantes mudaram, sendo igualmente classificados como organizadores e participantes, bem como o cinema e a cidade, atuando em prol do desenvolvimento de uma experiência peculiar de arte, o cinema na rua. Segundo os organizadores, no ano de 2016 o cenário era mais propício a ações de ocupação do espaço urbano e pequenos eventos culturais. Cabe lembrar que 2016 é o mesmo ano das Olimpíadas no Rio de Janeiro, cenário de megaeventos, antes, durante e depois. Dois anos antes, as ruas eram tomadas de manifestantes, no embrião do que seriam as ocupações de cinema na rua. A reboque de ações como o *Cine Projecção*, o poder público consolidou ações de cinema, dentro e fora das instituições e, neste percurso, surgiu o Cine Giro. Cada praça do projeto, quatro ao total, era a representação de uma zona específica da cidade, ou seja, Central, Norte, Oeste e Sul. Escolhido o espaço, era verificado o sistema de autorizações, a viabilidade de um evento que demandasse energia elétrica e demais recursos que permitissem show ao vivo, debates e cinema. Em cada bairro as autorizações demandavam tempo, o sistema de cadastro era lento, cada subprefeitura tinha um sistema. Levou semanas. Algumas ideias do coletivo eram inviáveis, como a Praça Paris, jardim do centro da cidade do Rio de Janeiro que abriga uma série de eventos, mas que não foi liberado para ocupação. Também havia a questão da segurança e o deslocamento. Como no Cine Vila, era uma constante pensar de que forma o público chegaria no local, se havia linhas de ônibus, metrô ou trem, se o horário seria mais movimentado ou não. Em cada praça, era preciso pensar no público espontâneo, que não passa pelo local necessariamente para ver o filme, mas que é atravessado em alguma medida pela experiência e para por algum momento para assistir, ou se aproxima, observa e vai embora. No caso do Cine Giro, cada praça teve uma configuração. No Centro da cidade, onde aconteceu a primeira sessão do Cine Giro, o evento aconteceu na Avenida Winston Churchill, um local com vários pontos finais de linhas de ônibus, ponto de táxi, comércio popular, circulação de carros e pessoas, mesmo

durante o fim de semana, quando o trânsito diminui na região. O local escolhido para o Cine Giro era um pequeno recuo, quase na esquina da rua com a Avenida Presidente Antônio Carlos, onde foram montados o palco, o bar, o telão e algumas barracas de comida. Apesar de alguns bloqueios, o tráfego de ônibus não foi interditado e as cadeiras foram instaladas no meio da rua. Logo, as negociações de espaço ocorrem constantemente entre pessoas, veículos, carrinhos de pipoca, vendedores de pipoca, etc. A própria ideia de actante é determinada pela configuração do espaço. Ao pensar na classificação de actante como intermediário ou mediador, ou seja, respectivamente como alguém ou algo que interfere na configuração das coisas ou não (mediador), entendo que qualquer elemento, uma vez disposto na rua, em meio a constante negociação de espaços e funções, produz minimamente um efeito no cinema na rua. No caso do Centro, a infraestrutura do Cine Giro especializou e orientou em alguma medida as atividades, destacando o lugar do público, da tela, dos equipamentos acústicos e da pipoca, por exemplo. Porém, a característica mais forte do cinema na rua é a constante negociação e rearranjo das formas e pessoas em função de um movimento que lhe é intrínseco. Assim, no caso do Centro, o público se distribui nas cadeiras, no chão, no meio-fio das calçadas, no ponto de ônibus, sobre bicicletas, carros e até mesmo janelas dos prédios do entorno. Em cada lugar, os corpos ajudaram a moldar a experiência do cinema para quem chegava ou já estava lá, por meio do atravessamento na luz do filme, das falas durante a sessão, do deslocamento para conseguir ouvir melhor ou comprar petiscos. Todo movimento produzia efeitos. A partir da imagem da figura 12, é possível verificar a ideia de deslocamento constante no cinema na rua. Ali, um casal, sentado no chão, de frente para o telão, conversa no intervalo do filme.

Figura 12 – Sessão centro. Cine Giro



Fonte: Acervo Pessoal.2016

Na profundidade de campo, há um ônibus em diagonal. A imagem estática certamente não dá conta da reconfiguração dos elementos da foto, posto que, minutos após a captura da foto, a manobra do ônibus chegou a centímetros do casal, obrigando-o a se afastar momentaneamente para prosseguir vendo o filme, que iniciara naquele instante. Logo, também o motorista de ônibus, por mais que não estivesse assistindo ao filme, pode ser considerado um actante intermediário, produzindo modificações na configuração do cinema e sendo também atravessado pelas pessoas, sons e imagens do cinema na rua. Da mesma forma, o farol do ônibus, o som dos freios e a constituição do veículo produzem efeitos no cenário, sendo também agentes de modificação e negociando espaço com os demais elementos.

Na segunda sessão, em Realengo, o espaço escolhido era o viaduto, próximo da Estação de Trem e da Rua Dr. Lessa. Ali, em um espaço mais reservado do que no Centro, a estrutura do Cine Giro foi montada. Esta sessão não foi acompanhada presencialmente, apenas feito o levantamento do material audiovisual exibido e a cobertura fotográfica, além da entrevista com os organizadores e o formulário de respostas, enviado a ambos os projetos e que será analisado em profundidade no capítulo 4. A partir de todo o material coletado, a ideia da sessão de Realengo remonta ao que João Suprani e Rafael Sanguinete identificaram como o lugar de maior circulação, talvez devido à proximidade com o trem.

Também foi o espaço aparentemente mais isolado da cidade, apesar da infraestrutura montada no meio da rua. A pouca circulação de veículos também facilitou o evento, criando um espaço restrito onde os actantes e demais elementos se distribuíram. A plateia foi montada em frente ao muro da estação de trem, tendo a tela à frente. Em sendo um espaço mais concentrado, no final da rua, a disposição de pessoas é estabelecida de forma mais uniforme, não havendo tantos atravessamentos. Contudo, alguns elementos continuam agindo como actantes, o principal deles poderia ser o trem.

Figura 13 - Sessão Realengo



Fonte: Cine Giro. Créditos. Lasnitefotografia . Acesso em 2019

Da mesma forma que o ônibus na edição Centro, os sons do trem, as luzes e o próprio deslocamento do veículo criam uma configuração singular na sessão e atuam de modo a alterar a experiência do cinema na rua. De igual modo, a projeção da logomarca do Cine Giro sobre o viaduto (figura 13) também atua, ao passo que espacializa a sessão, divulga o evento para quem está longe e também cria um ambiente de ocupação e intervenção no espaço urbano. Os corpos, diferentemente da edição Centro, estão mais concentrados na plateia. Contudo, as ações, pela própria composição do Cine Giro em Realengo, são de atravessamento e negociação, seja pela circulação de pessoas no espaço,

seja pela proximidade do trem, criando outros gestos e experiências, mas também outro público e experimentações. A própria configuração do espaço determina as narrativas que vão estar na tela. Foi justamente em Realengo que a escolha de João e Rafael foi de exibir o filme *Luz, Câmera, Pichação* (Gustavo Coelho et al, 2011), como se a tela fosse uma expansão da narrativa da cidade, uma vez que os muros que contornavam a sessão de Realengo eram tomados por pichações.

Figura 14 – Sessão Realengo



Fonte: Cine Giro. Créditos: Lastnitefotografia . Acesso em 2019

Da tela para a cidade e vice-versa os atravessamentos compunham narrativas outras, entre corpos, imagens, muros e sons, carne e pedra, que atuavam com a mesma intensidade com gestos que compõem igualmente as controvérsias e associações do cinema na rua. Entre os atravessamentos, ou o além tela, figuram as possibilidades do cinema enquanto ocupação urbana. Entre as imagens mais representativas da sessão está uma fotografia de três meninos, encarapitados no muro da estação de trem, próximos aos equipamentos de luz e som. Dois deles assistem ao filme, sob olhar do terceiro. A imagem narra as bordas da imagem na tela, denotando que o cinema, uma vez na rua, expande as

possibilidades, seja de produção ou fruição, na narrativa, na tecnologia e principalmente no espaço físico. Mais do que imagem, o cinema é concreto, spray de tinta, trilho de trem, asfalto e corpos também.

A terceira sessão, acompanhada no Meier, foi realizada em conjunto com o festival *Viva Abdias*, em memória do poeta, artista plástico e ativista Abdias Nascimento, e ocorreu no jardim do Meier, local próximo à estação de trem do bairro. O jardim do Meier é um espaço tradicional, com coreto, bancos de praça, jardins e, como em quase todos os bairros do subúrbio, acesso direto a linha do trem e atravessado por viadutos. Ali o espaço urbano determina o fluxo de pessoas em alguma medida, posto que há a passarela, a rua, os lugares para cada coisa. Mas também há os atravessamentos que proporcionam a ação de diferentes actantes. Além dos participantes, organizadores, há o trem, o fluxo de pessoas (mesmo que pequeno aos sábados, dia do evento), além da circulação de carros de bombeiro e polícia, dos quarteis do entorno. Todos esses elementos agem de formas diferentes sobre a experiência e as particularidades de cada evento e do bairro. Contudo, no caso da sessão do Meier, segundo palavras dos próprios organizadores, apesar da estrutura do evento ser do Cine Giro, a associação com coletivos, como o Leão Etíope do Meier e a homenagem a Abdias, foi além da experiência do cinema na tela, se pensarmos que o cinema na rua está para além do suporte físico, da narrativa interna à tela e dos recursos circunscritos à produção do filme. A narrativa dos filmes apenas fortaleceu a pauta dos movimentos negros, o que reforça a importância da ocupação do espaço urbano pelo cinema, em função da potência de gerar encontros entre as pessoas e, mais importante, ampliar debates sobre o mundo. Aqui a figura emblemática de Abdias Nascimento⁹ e seu legado, são também ação que reforça e legitima o espaço do cinema na rua.

Na última sessão do projeto, situada no Largo do Machado, os actantes parecem ter um protagonismo ainda maior, e a presença de mais gente interessada não somente em participar do evento, mas de ver o filme, torna a plateia numericamente maior do que em todas as demais sessões. Aqui também é possível fazer o destaque do público dialogar com a frase dita por Rafael, durante nossa entrevista. Segundo ele, “a constância na praça é mais importante do que somente a arte”, ou seja, a presença maior de eventos no Largo do Machado, em detrimento dos demais, pode ser uma justificativa do número de

⁹ Ator, diretor, dramaturgo e militante da luta contra a discriminação racial. Ver mais em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359885/abdias-do-nascimento>

participantes. A sessão Largo do Machado não foi, contudo, diferente de nenhuma outra. Houve a exibição de filmes, o longa-metragem *A luneta do tempo* (Alceu Valença, 2016) entre eles, shows musicais, gastronomia e rodas de conversa.

Figura 15 – Sessão Largo do Machado



Fonte: Cine Giro. Créditos. Lastnitedfotografia. Acesso em 2019

Também é o lugar que congrega uma das últimas salas de cinema da cidade, o Cine São Luiz, localizado em frente ao Largo, onde ocorreu o evento do Cine Giro. Talvez tal histórico possa fazer compreender a presença maior de público na Zona Sul, onde invariavelmente se concentra a grande maioria das salas de cinema da cidade, cerca de 222. Essa é uma relação que entende que apenas quatro bairros não conseguem representar a enorme quantidade de localidades com muitas praças e nenhum cinema. Nesse caso, um dos actantes a ser considerado é o próprio poder municipal, pela ausência de políticas públicas que abarquem a democratização do acesso a salas de cinema e o fomento a ações culturais por parte do coletivo. Tal argumento é reforçado pela fala dos organizadores do Cine Giro sobre a drástica diminuição dos editais de fomento à cultura desde 2016, ano de realização do Cine Giro. Logo, não somente através da ausência de iniciativas de ocupação cultural da praça, mas principalmente pelo desestímulo à

formação de público, bem como do hábito de ocupar e frequentar o espaço urbano para eventos culturais, o Estado atua como actante, através do que Butler (2018) identifica como práticas de negligência sistêmica. A autora identifica políticas públicas de invisibilidades de determinadas formas de vida, ações e ideias, conceito que aqui trago para pensar a produção cultural como forma de expressão, exercício do direito à cidade e criação de um espaço coletivo. Assim, há uma sistematização de determinadas escolhas como o fim de projetos de fomento a cineclubes, oficinas, ingressos de cinema e outras práticas específicas que fazem parte do universo cinematográfico, foco da presente pesquisa. A ideia de democratização de acesso e ocupação de espaços públicos será melhor desenvolvida mais adiante. Por ora, cabe prosseguir o percurso de análise identificando as relações entre os actantes, ou seja, cinema, cidade, participantes e organizadores, percebidas durante o acompanhamento das sessões do Cine Giro.

3.2.2 Associações

Uma vez identificados os actantes, como os organizadores, participantes, o cinema e a cidade e estabelecidas as ações nas quatro praças que compunham o Cine Giro, é necessário entender as associações que os actantes estabelecem durante a experiência do cinema na rua. Assim, a partir da entrevista com os organizadores e todos os demais percursos metodológicos, um cenário surge, como forma de representar as relações entre os actantes e a cidade, um espaço da cidade, seja uma praça, ou um viaduto, que são de alguma forma atravessados por uma experiência que não é o cinema das salas de exibição tradicionais, que não é uma ocupação de corpos apenas, mas de imagens, sons e corpos, entrelaçados por meio do cinema, inserido no meio da cidade. É tal experiência que cabe relatar. Dessa forma, a relação que os participantes estabelecem com o cinema é de negociação e atravessamento constante. Logo, o espaço atua no Cine Giro a partir das relações que se estabelecem com ou através dele. Em todas as sessões, foram observadas pessoas que, independentemente do espaço, buscam posicionar-se diante da tela, sentados nas cadeiras, em silêncio ou fazendo breves comentários. Da mesma forma, sobram os que se erguem, sentam no meio fio, viram o corpo para ouvir apenas a narrativa, ou estabelecem um animado bate-papo, sem relação com o filme. Também há aqueles que

não mudam seu percurso, esticando apenas o pescoço, voltando os olhos momentaneamente, em seus afazeres, ou apenas esboçando um breve sorriso, ou uma expressão de surpresa. Além disso, pela proximidade com o transporte público, há as cabeças que se voltam da janela do ônibus, da passarela do trem ou do metrô, dos volantes dos carros. Alguns, curiosos, atravessam a rua, se aproximam, tomam consciência do evento e ficam. Outros seguem seu caminho. Para os organizadores o cinema na rua é uma forma de recuperar a relação entre as pessoas. Aqui acrescento, não só entre as pessoas, mas das pessoas com a cidade. Ao espaço que não se ousa ocupar, no cotidiano, permanecendo os corpos quase sempre nos lugares determinados para eles, o cinema na rua propõe outros fluxos, que são alheios às bordas que o Estado produz. Ao contrário, esgarçam as brechas, permitem ver caminhos outros, oferecem uma potência de vida que vem pela curiosidade de ver, de participar da roda na praça, onde a tela luminosa está instalada, onde narrativas se fazem presentes. Não por acaso o filme do projeto piloto, o CineXavier, foi *Medianeras*, um olhar poético sobre a cidade e as relações entre pessoas. Como uma narrativa multidimensional, os personagens dos filmes encontram-se para além da tela, em detrimento dos lugares que ocupam em suas vidas cotidianas. Vão, aliás além do cotidiano, na experiência do comum. Ora, não é justamente no compartilhamento do comum que reside a forma vital (SODRÉ, 2014), que identifica o que é humano? Não seria a cidade a configuração padrão dos modos como os relacionamentos se constroem na atualidade? Logo, é na relação a partir do cinema, de dentro de um ônibus ou trem que a luz da tela ou o som do filme convidam a um deslocamento, um desvio, uma parada ainda que breve. Tal encontro significa que o cinema alcançou as pessoas inseridas em seu lugar cotidiano e as trouxe para o meio da praça, para compor junto com os demais uma outra ideia de cidade, ocupando-a e pensando-a de modo distinto.

3.2.3 Controvérsias

Segundo a teoria ANT as controvérsias são as distintas formas das associações, sejam elas de aproximação, comunicação ou de afastamento em conflito. Em se tratando de cinema na rua, as controvérsias indicam disputas e negociações de espaços, disputas narrativas, ocupações que ocorrem quando cada actante ocupa um determinado espaço e

estabelece uma relação com a cidade através do cinema. No caso do Cine Giro as controvérsias vão desde a escolha dos bairros para sediar o evento, que foi relatado pelos organizadores como uma união entre as praças de melhor acesso via transporte público, com lugares onde conseguir autorização para sediar o evento fosse mais fácil. Logo, se a ideia era fazer circular o cinema, há condições de produção que vão além da representatividade do bairro, centrando-se na facilidade burocrática de conseguir autorização, bem como na organização de bandas e demais atrações que possam estar naquele espaço na data especificada. Assim, a ideia de cinema que circula passa por uma série de condições de viabilidade para ocorrer, da mesma forma que no Cine Vila. O que diferencia os dois projetos é a infraestrutura do Cine Giro, fortalecida pelo edital de fomento da Secretaria de Cultura. Dessa forma, há um deslocamento necessário de equipamentos de maior porte, o que demanda uma organização maior. Também há controvérsias que são da ordem do simbólico, como a ocupação de espaços públicos para falar de pautas como racismo, intervenções do espaço urbano, cultura indígena, cinema independente etc. Todas essas temáticas estavam presentes na curadoria de filmes das quatro edições. Tais narrativas atravessam os espaços públicos e convidam a pensar a cidade sob uma outra perspectiva. Um bom exemplo pode ser a sessão de Realengo, quando foi exibido o filme *Pichação*, em um espaço como o viaduto, permeado de intervenções e pichações. Aqui parece que o filme não tinha o objetivo de gerar uma controvérsia, mas de oferecer um contraponto ao olhar cotidiano, que não absorve mais as pichações como novidade, algo para ser debatido mas simplesmente criminalizado. Contudo, a imagem que é projetada na praça traz esse olhar outro, uma perspectiva distinta, que faz pensar e convoca ao debate.

Um outro aspecto a ser identificado é a busca de infraestrutura profissional por parte do Cine Giro, o que de certa forma inviabiliza ou dificulta a realização do projeto em qualquer espaço ou dentro das redes de solidariedade que, em grande medida, servem de sustento para as intervenções culturais que ocorrem na cidade. A busca de infraestrutura de qualidade deveria ser o caminho normal de todos os coletivos. Contudo, em grande parte dos casos e particularmente a partir de 2016, a diminuição brutal dos editais de fomento, a precariedade sistêmica travestida de política de contingenciamento das produções culturais fortaleceram a prática de financiamento colaborativo, permutas de serviço e demais ações solidárias. Nas diversas redes que se formam, há uma aproximação com a ideia que Michel Maffesoli desenvolve sobre o *homo eroticus* (2014):

a ecosofia ou a ação de apegar-se ao território, estruturando uma rede rizomática, ou seja, horizontal e solidária, que sustenta as ações de produção cultural. Logo, a asfixia do fomento à cultura por parte do Estado reforça, em caráter de sobrevivência, os laços firmados pelo afeto e solidariedade. Aqui há uma aproximação com a fala de André Camilo (2019) do *Coletivo Projetação*, grupo referência citado pelos organizadores dos dois projetos, Cine Vila e Cine Giro, sobre a ideia de o cinema na rua gerar empatia, criar canais de debate através de “redes de diálogo e ação”, fortalecidas em detrimento das organizações formais de fomento à cultura. As redes são respostas dos coletivos à quase total extinção de editais de fomento, criando territorialidades outras que vão na contramão da política de cultura do Município, alinhada entre a lógica de contenção, conservadorismo e enquadramento de atividades que seriam legítimas ou não, no que tange à produção de cultura na rua. Em uma cidade como o Rio de Janeiro, a ocupação de espaços na rua demanda ir na contramão do discurso estatal sobre o desordenamento e a violência urbana e propor alternativas. Uma solução pensada pelo Cine Giro é a preocupação na escolha de espaços que fossem próximos a estações de metrô e trem, com fácil deslocamento dos participantes. Além disso, há a potência desmercantilizante de cada uma das sessões, gratuitas, apesar da necessidade de fomento, para que a coletividade possa fruir da experiência do cinema sem custo algum. Nesse viés, a controvérsia reside no fato de o projeto privilegiar a democratização de acesso a produções culturais em um cenário em que o Estado – que seria por excelência o mandatário do direito à cultura (garantia da legislação) – torna os mecanismos de fomento uma extensão dos interesses privados. Uma consulta ao site da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro denota tal viés na política cultural da cidade. Na aba Fomento o último edital consta com data de 2016, curiosamente, o mesmo ano dos eventos de grande porte que incluíram a realização das Olimpíadas. Contudo, há a divulgação de editais através de parceria público-privada, privilegiando a iniciativa de órgãos do mercado, colocando a cultura um produto, em detrimento da ideia de cultura como um direito. Cabe aqui acentuar a fala dos organizadores do Cine Giro sobre o atual cenário das políticas culturais como um momento em que, dada a inexistência de fomento estatal, cabe aos projetos como o Cine Giro identificarem potencialidades nas redes solidárias, adaptando a produção à uma ideia de escassez mesmo em se tratando de uma cidade em que a política de incentivo à cultura passou por um processo de digitalização e aparente otimização de processos, como o projeto *Rio Mais Fácil*. A iniciativa visa desburocratizar

o processo de autorização de eventos, entre outros serviços. Contudo, na fala de produtores culturais (FERNANDES; HERSCHMANN; MAGALHÃES, 2018), o processo elevou o tempo de resposta às solicitações e diminuiu a quantidade de autorizações. Dessa forma, à parte o discurso oficial de facilitação dos processos, a ideia de direito à cidade como associada, na lógica da prefeitura, nada tem a ver com as necessidades locais; ao contrário, está firmemente plantada no valor de mercado, o que invisibiliza as ações culturais coletivas como o Cine Giro, ações essas pautadas em afetos e solidariedade como práticas de reexistência. Assim, os coletivos propõem outras formas de produção cultural: práticas de reexistência, que entendemos como a capacidade de propor meios de vida pautados na *actio communi*, ou seja, no bem comum e numa existência humana mais sensível e solidária de corpos interagindo na cidade.

3.2.4 Performatividade

Enquanto ação corporificada, a performatividade diz respeito ao gesto coletivo que, ao ocupar um espaço, dá visibilidade a uma determinada existência. Trazendo o conceito de performatividade para o cinema na rua, entende-se que o gesto de ocupação envolve dimensões igualmente políticas e estéticas, seja da ocupação do espaço pelos corpos, da forma como se reúnem, movimentos de aproximação ou afastamento, das imagens e sons gerados, bem como dos debates provenientes dos filmes e a partir deles. A performatividade também é da dimensão do inesperado, do cinema que ocupa o espaço urbano e atravessa a cidade e os corpos com luz e sons. Assim, no Cine Giro, a performatividade reside no ato de ocupar os espaços com imagens, corpos e sons nas diferentes praças da cidade. Se, na sessão no Centro, no Largo do Machado e no Meier a imagem ficou restrita à tela, em Realengo a tela foi expandida para os muros do viaduto, confundida com os trilhos do trem, rompendo limites e convocando à participação popular.

Figura 16 – Público de Realengo



Fonte: Cine Giro. Créditos. Lastnitefotografia . Acesso em 2019

A figura 11 representa de forma bastante eficaz o gesto do cinema na rua em direção à cidade como um atravessamento, que convida a quem passa a observar e participar da experiência. Também no ato de ocupar a rua, seja com cadeiras, seja sentando no chão, a performatividade se apresenta, seja pelo casal que namora enquanto vê o filme a centímetros da manobra do ônibus (figura 12), seja pelo grupo que ocupa a rua com suas cadeiras de praia (figura 15), ou mesmo pelos meninos encarapitados no muro da estação de trem (figura 14) para conseguir ver o filme. Em todas as imagens é possível identificar uma espécie de partilha que é da ordem do sensível, ou, como observa Jacques Rancière (2005), da relação a partir de um comum partilhado, que determina o lugar que cada um pode ocupar. Se por um lado, a estética identifica os sentimentos e emoções de cada pessoa, a política aponta visibilidades e apropriações do espaço e do tempo na dimensão da cidade. No espaço urbano, tanto em Rancière (2005) quanto em Butler (2018) há a disposição cotidiana de corpos em um fluxo pré-determinado de sentimentos e simbolismos. Em cada cidadão, o ato de ir ou voltar para casa do trabalho, por exemplo, atua na dimensão da paisagem que se vê todos os dias, nos sons costumeiros do transporte público e no percurso cujos lugares não costumam mudar. Vê-se o político aqui como distribuição de lugares e condição de visibilidade, ou seja, também diz respeito

ao gesto de ocupar um espaço. Enquanto dimensão estética, as práticas artísticas na cidade também determinam relações de visibilidade, de corpos, ideias, narrativas e sentimentos. Nesse estado de coisas, o cinema na rua propõe uma outra partilha, que visibiliza gestos inesperados, propondo outros fluxos de pessoas e sentimentos, atravessando o tempo e o espaço da cotidianidade como linha de fuga, rito que une sons e imagens, mas também corpos na cidade, ousando uma existência efêmera, mas de liberdade e solidariedade, porque convida a refletir sobre o que é comum. Mais do que o gesto estético, a dimensão de disputa do cinema na rua atua no Cine Giro a partir da reunião de pessoas em espaço urbano, denotando assembleias provisórias que serão identificadas a seguir.

3.2.5 Assembleias provisórias

É na forma da ação política gerada através do gesto performático coletivo que o cinema na rua se fixa na cidade, corpos ocupando espaços, imagens projetadas em prédios, telas que oferecem outras narrativas, sons que atravessam paredes. Mas será principalmente no caráter de arte urbana que o cinema na rua se fixa, enquanto experiência múltipla. E, no caso do Cine Giro, a ideia de multiplicidade não se deve somente ao fato de ser experiência atravessada pela cidade, mas, também, porque as sessões do Cine Vila incluem formas distintas de arte, como música, dança, não somente o cinema. Aqui, a ideia de assembleia se dá não somente na perspectiva de ocupação urbana, mas na forma da ocupação, diversa por excelência. Não é a intenção identificar e investigar as distintas formas de arte no contexto do Cine Giro, mas entendê-las como igualmente formadoras de uma experiência de ocupação do espaço ou, como identifica Michel Maffesoli (2014), ao descrever a existência contemporânea do *homo eroticus*, como murmúrio cultural que ilustra a vida humana de diferentes modos. Na escuta dos murmúrios, há a intenção de dialogar com a ideia de arte urbana como a pensa Vera Pallamin (2015), ou modo de construção do urbano, ação, forma e conteúdo, cotidiano recriado em múltiplas produções simbólicas que possibilitam outros tempos sociais. Aqui entende-se a arte urbana como um modo de criar a cidade, não apenas ocupando-a, mas ressignificando-a. No viés do Cine Giro, a ideia é fortalecida essencialmente pela sessão de Realengo, espaço de fluxos cotidianos, sede desde 2013 do Espaço Cultural Viaduto de Realengo. O Espaço é formado de estruturas provisórias e usa o exíguo limite entre o

muro da estação e a linha do trem para criar eventos de dança, esporte, filme e debates. É neste espaço onde o Cine Giro realiza a sessão Zona Oeste, contando com a participação dos grupos musicais *Victor Mus*, *Rodrigo Miguez*, o grupo *Pedras Pilotáveis*, além das mostras de curta metragens e o debate sobre potência cultural das áreas periféricas. A forma da arte na rua se dá enquanto arte urbana à medida que poetiza a existência humana na cidade por meio de múltiplas intervenções, de sons, imagens e movimentos, criando imaginários urbanos, no olhar de Philippe Chaudoir (2008). Segundo o autor, a forma determina a experiência. Logo, diferencia as ideias de arte da rua, ou algo realizado especificamente para a rua, e arte na rua, como uma forma de arte convencional, que se optou por trazer ao espaço urbano. A forma do cinema na rua, segundo observação do Cine Giro e particularmente da sessão Realengo se dá enquanto arte na rua posto que, ainda que se transforme em algo distinto, o cinema tem o modelo do cinema de salas, pensando o espaço para o público, o lugar da tela, a dimensão sonora e a projeção. Contudo, quando alcança a rua, o cinema do Cine Giro se torna outra coisa, a ver pelos lugares que ocupam os corpos, os sons e imagens. Se o público organiza suas cadeiras em frente à tela, também é verdade que o lugar do público se expande, vai até os muros da estação de trem, chega até a plataforma da estação ferroviária. Também o filme alcança o concreto do viaduto, não ficando restrito ao enquadramento da tela, Logo, será nos usos e na interação com a cidade que o cinema do Cine Giro se constitui como arte urbana, forma da ação que visa fortalecer o vínculo social através da experiência coletiva e estética que os participantes compartilham no viaduto. Ali, a arte é um processo múltiplo, unindo não só diferentes actantes, mas formas singulares de ação e associação.

No Centro, a mesma sensação se dá a partir da observação de que há uma intervenção direta que coloca o cinema sobre o calçamento das ruas; a tela, inclinada em direção ao ponto de ônibus, e a caixa de som disputando espaço com os ruidosos freios dos desses veículos. Assim, o espaço urbano é reconstruído através da intervenção artística, que é, do mesmo modo que em Realengo, múltipla, reunindo músicos, cineastas em debates, exibição de filmes e apresentações musicais, no caso específico do Centro, que envolveram os artistas Tibério azul e Phillip Long, além de uma performance multimídia com Diego Bragança. Ali o cinema atua também em consonância com as demais formas de arte, reconstruindo o espaço da cidade em uma forma coletiva, estética e política. Da mesma forma, no Meier, o Festival Viva Abdias trouxe dimensões diversas das narrativas dos movimentos negros ao Jardim do Meier, além da presença dos grupos

Feijão Coletivo, roda do Grupo Afrolaje, grupo Favela Brass, Guerreiros da Guia, grupo Comanches e Abayomy Afrobeat Orquestra. Já no Largo do Machado a proposta foi levar os grupos Choque do Magriça, Bagunço e Lisbela, além do filme *A luneta do tempo* (Alceu Valença, 2016). Por um lado, se em Realengo e no Centro as sessões funcionaram como ocupações de espaços não planejados, atravessando de forma mais efetiva o ambiente urbano, no Meier e no Largo do Machado as exposições atuaram mais próximas da ideia do cinema convencional, posto que o espaço e a infraestrutura não sofreram atravessamentos tão efetivos do transporte urbano ou ocupações do espaço em meio da rua, mas, ao contrário, atuaram no meio da praça. Ainda assim insisto que a simples presença do cinema na rua, pelo caráter inédito, guarda a potência de arte urbana enquanto intervenção, ação igualmente estética e política. A arte, expandindo-se em múltiplos sentidos e linguagens, cria um espaço mágico, de existência coletiva, onde a ação fortalece o vínculo e propõe outras sensibilidades.

Trago de Chadour (2008) a ideia de arte urbana como espaço mágico, retirando camadas do real em cada uma das sessões do Cine Giro e, em seu lugar, apresentando uma atmosfera inusitada de magia, que remonta ao encantamento das lanternas mágicas, fragmentos de fantasmagoria em meio à cidade. Não seria também a imagem em meio ao espaço urbano uma fantasmagoria, revelando através do inesperado uma potência de magia e poesia que reverbera através dos muros e praças da cidade? Não estariam os cidadãos cansados, na volta do trabalho e alheios à movimentação do Cine Giro, diante de um espetáculo inusitado, ao descerem do trem na estação de Realengo? Não seria essa a sensação que cada um dos transeuntes pode ter tido, ao cruzar a Avenida Antônio Carlos, no centro da cidade, ou o Jardim do Meier e identificar – fora do costume – uma grande tela exibindo um filme em meio às luzes da cidade? Assim, ao identificar cada uma das experiências do Cine Giro como arte urbana não caberá enquadrá-la no viés deste ou daquele regime estético mais entender o cinema na rua enquanto intervenção urbana que é relação, vinculando a um só tempo arte e política. Ao retomar a fala de André Camilo (2019), sobre o conceito de projeção, entende-se que este se aplica ao Cine Giro, sendo “projetar agindo” ou ação que sensibiliza e igualmente mobiliza, luz na tela e fora dela, criando escutas e falas da e para a cidade. Mas se criam-se as falas, as escutas cabem àqueles que fazem parte das experiências, como parte intrínseca da forma como o Cine Giro atua sobre os corpos, o que será delineado a seguir.

3.2.6 Corpos políticos

Ao definir o conceito de heterotopias, Michel Foucault (2013), mais do que a conceitos filosóficos, recorreu à linguagem poética para analisar a relação dos sentidos do eu como o outro, processo que constrói espaços de encontro, lugares criados a partir dos desvios criados pelo corpo quando em contato com outros corpos. Assim, o autor observa: “Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de seus olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar” (2013, p.8). O corpo aqui é o ponto zero do mundo, modo de sentir a cidade, experiência coletiva que o cinema na rua torna comunicacional enquanto propõe espaços de associações entre corpos e cidades através do cinema. O corpo é meio através do qual os movimentos negros se firmam no solo do Jardim do Meier, onde as saias e tecidos coloridos das bandas e grupos de música giram em meio aos ritmos africanos. O corpo é tela que atravessa o filme projetado, que narra os ativismos negros a partir da vida de Abdias Nascimento. O corpo também é gesto que escreve nos muros da cidade, nas pichações que vão, em Realengo, dos muros para as telas e vice-versa. O corpo, uma vez tocado pelo cinema, ousa ir além, ocupa seu espaço, sobe ao muro, (figura 14), quer tocar e quer ser tocado, oferece-se à experiência. O corpo também ocupa a rua e nela intervém, ousa colocar-se entre o cinema e o ônibus, como no casal (figura 12), na sessão no Centro, cria um espaço entre os corpos que se tocam, propõe uma outra geometria. O corpo, por fim, é assembleia coletiva, provisória, mas potente, convocando no Largo do Machado uma multidão de pessoas diante da tela, para ver e ser visto, debater e sentir a cidade, criar vinculações, ressignificar espaços. Para além das bordas criadas, dos discursos e das determinações institucionais, é o corpo que ousa ocupar o espaço, em fala e silêncio, forma e gesto, criando redes de afeto, seja na organização, seja na participação. Como funcionam tais redes e de que forma o contexto sociopolítico da cidade do Rio de Janeiro atua? Este será o tema do próximo tópico.

3.3 Bordas do cinema na rua: entre precariedades e redes

3.3.1 Das bordas

Em 2015 o Cine Xavier, projeto piloto que deu origem ao Cine Giro, ocupou a praça Xavier de Brito, no bairro carioca da Tijuca e levou cinema e música para os moradores do entorno até às 22 horas. Nesse horário, caixas de som já desligadas e equipamentos sendo recolhidos, subitamente, a praça foi ocupada pelos homens da Secretaria Municipal de Ordem Pública (SEOP) que, de modo ostensivo, tentaram reprimir o cinema na rua. Mesmo sendo informados do término da sessão, os agentes insistiam em reprimir o evento, informando que “praça não era lugar para aquilo”. O ocorrido, relatado por um dos participantes do evento, denota a ideia de bordas da cidade, sobre as quais se firmam todas as práticas sociais do ambiente urbano. Afinal, um projeto de poder de Estado denota um determinado traçado de cidade, dos espaços que serão visibilizados ou não, das linhas demarcatórias que apontam onde e como vão ocorrer determinadas atividades, bem como os fluxos que vão circular por ali. À margem, na borda dos espaços delimitados do Estado, ficam todas as práticas culturais alijadas do espaço de visibilidade do imaginário de cidade que se deseja vender. No caso do Rio de Janeiro muitas palavras definem tal cidade, como “cidade maravilhosa”, “cidade espetáculo” e, mais recentemente, “cidade olímpica”. De modo geral, tais definições abarcam um viés mercadológico para o espaço urbano das áreas que devem ser exploradas, que devem ser colocadas em destaque, bem como, em contraposição, as que devem constituir-se como espaços de sombra, aqueles que não devem “macular” o produto cidade que se deseja vender. Contudo, a cidade não é somente estrutura pré-estabelecida, ordenamento e concreto. É, como pensa Sennett (2003), também carne, desejos, subjetividades e emoções compartilhadas, fluxos de afetos que atravessam as bordas, desenhando outros traçados e propondo brechas entre as práticas sociais cotidianas. Segundo Fernandes e Barroso (2019), a rua tem limites onde habitam “tensão e dissidência” das atividades culturais nos espaços públicos do Rio de Janeiro, vigilância e “práticas de contramão”. Assim, os agentes públicos passam a “reduzir as possibilidades de produção das festas de ruas a locais selecionados, o que torna passível que outras atividades sejam legitimamente reprimidas” (p.13). A repressão denota um projeto

específico de cidade, que o Rio de Janeiro protagonizou nos últimos tempos sob o foco da cidade olímpica em que bairros inteiros foram atravessados por obras e construções com único foco de abrigar o fluxo de pessoas a partir dos jogos. A planta da cidade permaneceu, em muitos casos, alijada das estruturas olímpicas, abandonadas para aquém dos espaços urbanos de uso comum. Em bairros muito próximos do foco olímpico do Estado, a revitalização de áreas gigantescas, caso da região do Porto Mauá, gigantesco projeto urbanístico que apesar de estar localizado a poucos metros da região do cais do Valongo, do Morro da Conceição e do Morro da Providência, sequer aproximou-se de iniciativas estatais que abarcassem tais espaços. Contudo, desde 2009, o plano estratégico para a cidade do Rio de Janeiro intenciona tornar a ‘cultura mais responsável e cidadã’ (PREFEITURA, 2009, p.11), através da expansão da rede de equipamentos culturais, que não chegou até regiões como o Morro da Providência, onde projetos como o Cineclubes Favela e a Casa Amarela, respectivamente iniciativas de cinema e fotografia, não recebem nenhuma ajuda estatal. Em 2016 nada mudou, apesar de o planejamento ainda indicar a busca da valorização da diversidade e da convivência com as diferenças” (PREFEITURA, 2016, p.22), objetivando reduzir a desigualdade e tornar os assentamentos humanos inclusivos, seguros, resilientes e sustentáveis”. Talvez a explicação esteja no mesmo texto, ainda em 2009, quando a prefeitura identifica ser a cultura uma “atração turística”, logo, uma construção de imaginário voltada para o público externo, o combate ao que a prefeitura identifica como “informalidade e desordem”. Mas estar à margem também é resistir a um traçado específico de cidade, como identifica Vítor Belart, produtor cultural, parte do coletivo *Faz na Praça* e um dos organizadores do CineXavier e do projeto inicial do Cine Giro, em entrevista concedida em dezembro de 2019. Segundo Belart, os coletivos são resistências a um cenário de repressão na cidade dos megaeventos. A ação da SEOP inclusive motivou o processo de formalização do Cine Giro e a busca de apoio estatal. A cultura, como campo de disputa, congrega várias visões na cidade olímpica, concentra um discurso considerado “esquizofrênico” para Victor (2019), pautado na moralidade composta pelo Estado e iniciativa privada (FERNANDES; BARROSO, 2019), que desenvolvia a ideia de uma megacidade olímpica, luminosa e organizada em determinadas “vitrines”, para turistas e capital estrangeiro. De outro lado, residem outras concepções de cidade, onde a rua é o campo de disputas e a cultura o foco de interesse, seja pelos movimentos sociais que organizam os coletivos, seja pela parceria público-privada. Como marco histórico, o ano de 2013 gera um momento em que, segundo Victor

(2019), “muita gente descobriu a rua”, cujas nuances e importância para o cinema na rua serão delineadas a seguir.

3.3.2 2013, quando o Rio redescobre a rua

Em 2013, O Cine Projetação faz uma primeira ação de luz e projeção em meio as manifestações de junho. Nos muros, viadutos e prédios da cidade, protestos contra o capital, contra os bancos, contra a ausência de representação do Estado entre muitas outras pautas, que ainda hoje demandam análise, tantas e tão diversas. Na esteira do Projetação e da ocupação das ruas, uma onda de mobilizações e coletivos, que encontraram na cultura o eixo de ação fundamental, como é o caso do Cine Vila, Cine Giro e tantos outros coletivos que constroem redes de solidariedade para existir, tendo a rua como espaço de encontro e de saber, do fazer junto, em ações que concatenam múltiplas linguagens, tem um foco: ocupar espaços e propor encontros, enfrentando a lógica repressiva de um Estado onde a cidadania esteve quase sempre vinculada a um determinado modelo de cidade e cidadãos correspondentes. Nesse viés, pensar o ano de 2013 é identificar a rua como espaço político, potencializado pelo encontro de corpos em ação, propondo outros fluxos da cidade, gerando performances de cinema, sons, música, teatro, todas as linguagens juntas, e, ao mesmo tempo, reforçando a fala de que o *homo eroticus*, o corpo humano da contemporaneidade atravessado pela ambiência da cidade, é o espaço político por excelência que convoca ao afeto e à ação. Ao colocar o corpo neste lugar, entendo que os processos de disputa de espaços também passam pelo viés identitário, visto que exercer o direito à cidade também é visibilizar o próprio corpo e o modo de existir, estabelecendo uma relação com o lugar.

Na análise de Manuel Castells (2013) sobre os protestos de junho, a crise de confiança em relação ao Estado e à mídia hegemônica cria “redes de indignação e esperança”, através de movimentos sociais planetários, pautados em comunicação em redes sociais e ações no espaço urbano, reivindicando novas formas de existir. As redes de contrapoder são para Castells (2013) fomentadoras de uma luta pela retomada do direito de representação e por uma comunicação autônoma. Agem como ferramentas, considerando a ação do corpo na cidade e o uso das emoções, como o medo e o entusiasmo, na tentativa de reprogramar a cultura, a política e as demais dimensões do

social, através de gestos que tem como alvo ações que tenham a cultura como cerne da questão. Não será por acaso que, na esteira das Jornadas de Junho e a bordo de uma feroz repressão a manifestações, a cena dos protestos muda. Em vez de uma massa concentrada em ruas, com múltiplas pautas, há a ideia de pluralizar os movimentos e espaços através da criação de coletivos. Sobre tal afirmação André Camilo (Cine Projetação), Priscilla Bittencourt (Cine Vila) e Vitor Belart (CineXavier, Cine Giro) concordam em suas falas que a forte repressão dos protestos, associada à crescente política de precarização sistemática do Estado, frente a produção cultural, levou os coletivos a responderem com a pluralização de ações em praças específicas e com o fortalecimento de redes de solidariedade. Nesse cenário, qual é o lugar das culturas como processos de reivindicação de espaços e tensão das bordas da cidade? De que forma as ações do cinema na rua atuam na disputa de narrativas e espaços da cidade?

3.3.3 A cultura como espaço de disputa

Na compreensão do processo comunicacional, Martin-Barbero (2012) identifica os meios como fundamentais na construção de políticas culturais libertárias. A cultura em Martin-Barbero é um contexto plural que está constantemente em disputa e circulação por entre as práticas sociais que compõem o cotidiano. De fato, os modos de vida são atravessados pelas formas como se age, se ama; e as relações ocorrem na e com a cidade. Ali, as mediações ou os filtros culturais que moldam os modos de percepção frente aos meios de comunicação atuam. Para além dos meios, os processos comunicacionais como um todo são atravessados pelos filtros culturais e influenciam o modo de vida. Da mesma forma, a cultura hoje não está somente nas práticas e linguagens, mas “na forma como as pessoas se relacionam, seus hábitos, memórias, expressões” (MARTIN-BARBERO, 2012, p.157). Para o autor, na atualidade, a comunicação é o espaço de coesão política e cultural por excelência, que sustenta e compõe a sociedade em disputas diárias por imaginários de cidade e visibilidades de modos de vida. Sendo assim, as mediações são modos de criar vinculações, compostas do diálogo fundamental entre comunicação e cultura, ou os ritos, as práticas, narrativas, imaginários, valores do mercado e das instituições que vão moldar o lugar que cada um ocupa na cidade. Através da produção

de conteúdos culturais é possível questionar tais lugares, propor reflexão, criando brechas através das bordas da cidade na ocupação das praças.

Assim, tendo o cinema na rua como processo comunicacional de corpos que agem em um espaço comum, dialogo com a fala de André Camilo sobre o *Projeção* como forma de amplificar pautas, gerar ações que fortaleçam os encontros, as redes, fomentando espaços políticos da cidade. Da mesma forma, Cine Giro e Cine Vila também agem na promoção de espaços e ações políticas, mobilizando corpos e mentes em prol de uma existência mais solidária e plural. Na dimensão sonora do cinema na rua, o espaço de debate é amplificado, quando vozes, músicas, sons e demais narrativas se juntam aos sons cotidianos da cidade. Da mesma forma, as imagens do cinema, projetadas nos muros e viadutos, propõem outros imaginários, visibilizando modos de vida que vão na contramão da lógica normatizadora do Estado. Alcançam corpos e mentes ou, na fala de Belart (2019), “invertem fluxos e disputam a cidade, em afeto e som, imagens e conflitos”. Imaginários que, em abrindo brechas, propõem associações entre os actantes, caminhos que percorreremos a seguir.

4 CINEMA COMO BRECHA: OCUPAÇÕES, PERFORMATIVIDADES E POÉTICAS DA RUA

A alma funciona no meu corpo de maneira maravilhosa. Nele se aloja, certamente, mas sabe bem dele escapar: escapa para ver as coisas através das janelas dos meus olhos, escapa para sonhar quando durmo, para sobreviver quando morro.

(FOUCAULT,2013, p.36)

O que pode o cinema na rua? Quais as potências das experiências do efêmero e do deslocamento de corpos na cidade?

Do latim *anima*, a origem da palavra alma remonta a ar, sopro, princípio de vida. A alma associada ao corpo também é o percurso que Michel Foucault empreende para entender a emergência de utopias, advindas do corpo e a ele retornando. O corpo enquanto diálogo fundamental e jamais separado da alma, também é modo de vivenciar a cidade, escrita de si e do mundo através dos sentidos, dos deslocamentos que as experiências urbanas permitem. Lá onde os espaços se cruzam, unimos nossas vozes ao pensamento foucaultiano para identificar o corpo “como coração do mundo” (2013, p.14). Assim, para identificar as brechas existentes na experiência do cinema na rua, o corpo – enquanto suporte da alma e dos sentidos, instância política e sensível por excelência – é o percurso escolhido para pensar as dimensões surgidas quando o cinema atravessa a cidade, ultrapassando as barreiras estatais, geográficas e econômicas e propondo uma outra cidade, temporária e evanescente, mas palpável, ao passo que se dá a ver pela circunstância da performatividade dos actantes, na urgência de criarem instantes poéticos de cinema e cidade. As brechas criadas pelas ocupações também são a escolha empreendida neste último capítulo quando todas as bordas já foram delineadas, os mapeamentos traçados e o necessário mergulhar na experiência do cinema na rua em sua superfície sensível, sonora e imagética, mas feita de ritos e movimentos, gestos e poesia. Um mergulho que, no viés dos mapas noturnos de Martin-Barbero (2009), cumpre navegar descobrindo ao passo que a pesquisa se desenvolve, tanto as materialidades, bordas, controvérsias, actantes, quanto os elementos imponderáveis. Ambos unem seus fluxos para desaguar na experiência do cinema na rua. Para além da liturgia

cinematográfica que pressupõe tecnologia, narrativa e espaço (PARENTE,2013), proponho que usemos pensar o cinema na rua enquanto experiência multidimensional, rito do corpo inserido na cidade. Reforçando o caráter político da experiência, usemos caminhar por entre as ruas do Rio de Janeiro, buscando a experiência do cinema na rua que escapa, da mesma forma que as atenienses, percorrendo com nossos incensos de mirra cada um dos cantos da cidade, lançando as brumas por entre as luzes e os instantes de silêncio em meio aos sons da cidade, o cinema mais como magia do que como razão. Sigamos!

4.1 Das brechas

Que são brechas? Segundo Verano e Barbosa (2017) as brechas são manifestações artístico-culturais não institucionais, que perpassam o poder do Estado. Entendo a materialidade das brechas como ações que atravessam as políticas conformadoras de corpos e ideias, que definem um lugar para cada coisa e constroem uma ideia de cidade para cada um, definindo visibilidades e invisibilidades. As brechas, ao contrário das políticas institucionais, são ações da ordem do inesperado, ocupações que desafiam o *status quo* da cidade não necessariamente em seu caráter revolucionário, no sentido estrito do termo, mas somente por existirem e darem-se a ver. Logo, se o cinema na rua se constitui como brecha, seria não somente como enfrentamento ao sistema e ao Estado, mas pela proposta de criar outros espaços de existência e visibilidade ainda que temporários. Nessa medida aproxima-se do conceito de Hakim Bey (2001) relativo a zonas autônomas temporárias (TAZ), ações autônomas de ocupação do espaço quase como “utopias piratas”, que desafiam a lei sem apresentarem um confronto direto com o Estado. Na autonomia de estarem além ou aquém de um projeto contra-hegemônico as TAZ são experiências do comum, de temporalidade curta, que ousam propor o que Bey chama de “fantasias poéticas”, rebeliões de música, sons, imagens e corpos, ocupando o espaço da rua como uma revoada de vagalumes, por entre as luzes da cidade. Não que não existam conflitos ou, para aproximarmos da Teoria ANT, controvérsias. Segundo Bey, as TAZ seriam como máquinas de guerra nômades, conquistando territórios e seguindo para outros espaços, continuamente. Não seria esse o princípio do cinema na rua, ocupar territórios da cidade tais como ruas, viadutos e praças,

propor deslocamentos de posições de corpos, sons e imagens pelo tempo de duração das ações? Podemos identificar a dimensão das tais “máquinas de guerra” pelas múltiplas dimensões que assumem cada um dos coletivos, em face dos espaços da cidade. Primeiramente em termos de traçar estratégias, pensando a forma como cada ação irá dialogar com o espaço da cidade onde irá ocorrer. Logo, tomando por exemplo o Cine Vila, há que se analisar de que forma se pode alcançar um público relevante na Praça Tobias Barreto, identificando o público ao redor, ou os actantes, pessoas capazes de serem atravessadas pelo cinema na rua. Sendo assim, qual linguagem seria mais representativa ou captaria mais a atenção? Quais elementos podem ser apreendidos a partir da observação da praça? Há aparelhos de ginástica, ponto de ônibus, táxi, mesas de jogos de tabuleiro, comércio local? De que forma é possível pensar em criar diálogos entre a cidade e o cinema? No caso do Cine Vila, as estratégias passaram por pensar desde a rede solidária de pré-produção e infraestrutura, até criar proximidades com a empresa de ônibus, para fornecimento de luz. As redes também incluem o convite para que os realizadores dos filmes compareçam às sessões, a criação de sessões temáticas, o uso de luzes e cartazes coloridos, suportes luminosos, telas, panfletos, tudo aquilo que possa convocar o olhar e fazer com que as pessoas se desviem de seu percurso cotidiano e se aproximem da praça. Contudo, as estratégias de “guerrilha” não incluem somente a estrutura prática do Cine Vila, mas criam de fato uma ambiência que consiga criar múltiplas dimensões do cinema, sons e imagens, espaços criados em luzes, narrativas fotográficas e a disposição dos corpos, que podem se estender em esteiras, cangas, cadeiras de praia, em meio a praça. Mais do que isso, há as falas dos organizadores, as narrativas dos filmes, os sons, a música, os efeitos sonoros, os debates posteriores ao filme, toda uma gama de elementos que multissensorialmente abrem brechas por entre os espaços cotidianos e convocam os corpos a ocuparem a cidade. Também no Cine Giro as estratégias visam captar a atenção, gerar interesse e dialogar com a cidade. Seja em meio à calçada do centro da cidade, em meio ao viaduto de Realengo ou ocupando o Jardim do Meier, o coletivo cria estratégias sonoras, visuais e físicas, com cartazes, caixas de som, disposição dos equipamentos, telas e cadeiras. Intencionam atravessar a cidade e convocar os olhares e os corpos das pessoas. Além disso, nos dois coletivos a “guerrilha” também inclui propor outros modos de consumo, como a utilização de copos não descartáveis, a venda de produtos de produtores locais, a valorização do comércio familiar e a cultura da economia solidária; sustentabilidade e direitos humanos, presentes em

hábitos e ideias. Assim, na ocupação da cidade, não somente a imagem e o cinema geram outras imagens e sons, mas também propõem narrativas outras, em ideias, debates e práticas. Logo, ocupar uma praça com uma ação estratégica também implica visibilizar outras formas de vida, de consumir, debater e se relacionar com a cidade.

No que tange ao cinema enquanto ocupação e arte urbana, também é possível pensar nas brechas como um modo de vida, uma vez que a imagem amplificada no cinema é como uma metáfora que atravessa o cotidiano da cidade, permitindo a sensibilização e a percepção de si e do mundo a partir das narrativas que chegam da tela e fora dela. O cinema na rua vai além da montagem e da encenação encerrada dentro do plano, ele é imaginário que atravessa os muros e que mobiliza a energia social dos corpos. Provoca, nos outros, pertencimentos possíveis das pessoas em face das cidades. As brechas também são as ações dos corpos em ocupação e comunhão, propondo outras formas de vida mais solidárias e sensíveis, mas não menos combativas e desafiantes. Assim o elemento mais “revolucionário” do cinema na rua, a brecha mais representativa está justamente nos corpos das pessoas em movimento político, performatividades que geram uma forma na cidade, uma assembleia provisória e potente de corpos e afetos. Não seria essa a ocupação do casal (figura 12), sentado em meio à rua, sem se importar com o tráfego de ônibus e motos da sessão Centro do Cine Giro, apenas fruindo a companhia um do outro e do cinema, tendo como cenário a cidade? Não seria a própria instância dos corpos em comunhão uma manifestação cultural, performatividade potencializada através do cinema na rua? Ao ousarem sentarem-se na rua, o casal cria com seus corpos, seu afeto e sua materialidade uma brecha em meio ao cenário da cidade, propondo outras formas de ver e ser o Rio de Janeiro. Também são corpos que propõem brechas os meninos encarapitados no alto muro do Viaduto de Realengo (figura 14), assistindo ao filme na sessão Realengo do Cine Giro. Os corpos magros, esticados sobre o muro, os olhos grudados na tela, os meninos abrem à força um espaço em meio aos muros da cidade, carne contra pedra, equilibrados precariamente, criando outros jeitos de existir e reexistir a partir do cinema. São brechas que se opõem às bordas que se firmam por entre a política cultural de precariedade sistêmica do Estado fluminense, que desafiam a ausência de salas de cinema para além do eixo Zona Sul-Centro da cidade, o elevado preço dos ingressos e a prática predatória de aluguel de salas para grandes lançamentos cinematográficos. Quantos meninos não gostariam de estar sob o forte ar condicionado de uma confortável sala de cinema formato padrão, assistindo ao filme de seu super-herói preferido? Contudo,

a realidade da exibição (além da produção e distribuição) não permite que tal cena se desenvolva. Mesmo em se tratando da rede expandida de exibição, entendida aqui como as salas gratuitas de centros culturais, universidades, escolas e cineclubes, ainda sobram muitas bordas, econômicas, políticas e culturais, muros metafóricos e físicos a derrubar. Se avançarmos para o cinema em sua cadeira distribuidora, as brechas nas políticas culturais são não somente necessárias, mas fundamentais. Além de constarem na Constituição Federal como direitos fundamentais (ver artigo 215, Constituição Federal¹⁰, as políticas culturais são mecanismo de promoção de cidadania, consolidação do comum, que entende as relações entre as pessoas da ordem da existência, posto que, a ação de comunicar e de criar vinculações é ato fundamental do humano (SODRÉ, 2014). Assim, no que tange ao cinema enquanto política cultural, criar brechas é compreender a profunda imbricação entre as ações de promoção às culturas e às práticas sociais atravessadas por formas de arte como a cinematográfica. Enquanto instância de produção, exibição e distribuição, o cinema atua como espaço privilegiado de cultura, em que 925 dos municípios não contam com sala de cinema e 83% (ANCINE, 2017) das salas estão concentradas em regiões densamente povoadas, ou seja, há concentração de salas em cidades com mais recursos e escassez de salas onde já não há acesso a demais instituições de promoção de cultura, como salas de teatro, bibliotecas, etc. Além disso, grande parte das salas pertence a grandes conglomerados, concentrando o parque exibidor em poucos filmes de grande apelo comercial. Segundo dados do Anuário de Estatísticas Culturais, do Ministério da Cultura (2009) em relação ao cinema, o Rio de Janeiro apresenta o segundo maior número absoluto de salas de cinema, porém, o pior percentual de concentração, 63% (CULTURA, 2009). No que tange ao cine clubismo, considerado como salas de cunho não comercial que são mantidas por grupos, escolas, coletivos e ONGs, o cenário ainda é pior: somente 12% dos municípios brasileiros contam como cineclubes, e o número tende a ser muito menor em face do fim de inúmeros projetos como o Cineclube nas escolas e Cinema para Todos¹¹, ambos respectivamente das Secretarias Municipal e Estadual de cultura que foram descontinuados há anos. Uma breve pesquisa nos projetos de ambas as secretarias denota que a última menção da palavra cineclube data de 2018 e ainda não há projetos encontrados que abarquem o

¹⁰ https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_26.06.2019/art_215_.asp. Acesso em 29/2019.

¹¹ <https://www.icemvirtual.org.br/projetos/cinema-para-todos>. Acesso em 29/12/2019

cinema. Em um contexto onde a própria existência do Ministério da Cultura já não é mais uma realidade e a cada dia se recebe um novo golpe contra as instituições de promoção à cultura, a situação das salas de exibição não é novidade, o que reforça as bordas do acesso ao cinema e torna ainda mais relevantes as ações de coletivos de arte que tentam, corajosamente, ocupar espaços e criar brechas na mesma medida em que se entende que o cinema não é somente exibição, mas produção e distribuição. Segundo o anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2018¹², somente uma empresa, a Disney, concentra cerca de 25% da fatia de mercado. Ou seja, se é necessário criar formas de ocupação e resistência à concentração do parque produtor exibidor, a rede de exibição não encontra um cenário mais favorável. Se dialogarmos com a ideia de concentração de parque exibidor, filmes feitos por poucas empresas (em geral conglomerados), poucas salas e ingressos caros, o cenário do cinema se torna ainda mais estratégico e as imagens das figuras 12 e 14 ainda mais representativas. O público, uma vez exposto à experiência do cinema, é incitado a ocupar seu espaço, debater e ser atravessado por narrativas outras para a quais este se apresenta minimamente curioso, capaz de através espaço não propenso ao cinema e ocupar seu espaço. Criar brechas será não somente reconhecer o cenário desfavorável em face do cinema enquanto espaço de disputas políticas, mas identificar que o cinema na rua dialoga com diferentes ideias de cidade, espaços que são mais ou menos iluminados, povoados e visibilizados de acordo com os interesses do Estado. É possível identificar no mapeamento das salas de cinema um cenário muito próximo da ideia que Milton Santos (1997) faz das zonas luminosas e opacas. As primeiras como espaços de elevada densidade tecnológica, informacional e, portanto, com mais recursos, e as opacas, com menos recursos e tecnologias. Trazendo a comparação para o cenário do cinema enquanto política e manifestação cultural, é possível pensar que as redes de exibição estão quase todas localizadas em zonas densamente iluminadas, a saber: onde se concentram shoppings centers, centros culturais e demais espaços de sociabilidade cotidianos. As demais partes da cidade, as praças, os viadutos e demais espaços de sociabilidade da cidade, ao contrário, são opacos, posto que amargam a ausência de investimentos, de incentivos aos encontros e à ocupação cultural. Os coletivos de arte são assim fomentadores de encontros, da criação de zonas autônomas quando rompem as barreiras estatais e mercadológicas de produção e fruição do cinema. É impossível não

¹² https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2018.pdf. Acesso em 29/12/2019

lembrar ao falarmos de brechas, da associação da figura 14 dos meninos sobre o muro ao relato de Priscila Bittencourt sobre os meninos do orfanato da praça Tobias Barreto. Em ambos os casos, as crianças, ao serem convocadas pelo cinema na rua, acessam uma dimensão sensível da praça e da cidade normalmente vetada a elas. No olhar, no gesto, no movimento do corpo em direção à tela, os meninos são as próprias brechas abertas no tecido social, por entre o cenário da cidade: cada um uma heterotopia diferente, de alma, gestos, movimento, como vagalumes iluminando a escuridão da noite, reproduzindo em seus corpos o gesto mágico, o cinema em meio a rua, subindo nos muros e correndo pela praça, em pleno gesto de abarcar e conhecer o mundo. E se, na dimensão sensível, o cinema na rua propõe outras narrativas de ver e ver-se na tela e fora dela são os corpos que recriam o narrar da tela em gestos e sons, imagens e movimentos, na experiência sensível de serem coletiva, sonora e imagetivamente, também parte da cidade.

4.2 As múltiplas dimensões do cinema

Inicialmente houve o som, fora do costume, que atravessou as paredes do orfanato como um chamado à rua, não de apenas um, mas vários meninos, reunidos àquela hora na porta do orfanato. Logo depois, foram as luzes pisca-piscas, sendo pouco a pouco acesas, uma depois da outra, muito antes dos *displays* coloridos marcarem o lugar onde algumas pessoas esticavam cangas. Quando foi acesa a tela branca, foi uma festa. Os meninos corriam sem saber porque, para o meio da praça onde já se instalavam a caixa de som e o projetor. Cinema, foi o que a organizadora Priscila disse. Cinema não devia ser só a tela mágica que trazia as histórias que eles sonhavam em ver e os corpos que dançavam, corpos como os deles, o passinho que muitos também sabiam dançar. Cinema era tudo isso, junto e misturado, como diziam os meninos. O importante era cada elemento, e, na frase de um deles, estava resumido o sentimento geral: “a gente vai assistir ao filme junto aqui”. Estava dada a sentença do cinema na rua. Mais do que ser cinema, era experiência fílmica em meio à praça, e a circunstância de ser na rua era toda a magia do cinema necessária para o encantamento juvenil. Tal relato apreendido a partir da análise de material, observações e entrevistas, denota toda as diferentes dimensões do cinema na rua, que serão delineadas a seguir.

4.2.1 Sonoridades

O gesto de ocupação da rua pelo cinema envolve dimensões igualmente políticas e estéticas, seja da ocupação do espaço pelos corpos, pela forma como se reúnem, movimentos de aproximação ou afastamento, pelas imagens e sons gerados, bem como pelos debates provenientes dos filmes e a partir deles. A performatividade também é da dimensão do inesperado, do cinema que ocupa o espaço urbano e, nessa medida, atravessa a cidade e os corpos com luz e sons. A construção do espaço como processo simbólico é permeado de dimensões afetivas, imagéticas e sonoras. A potência do som em ação no corpo se dá na medida que atua como performance libertária do corpo. Assim, em cada um dos coletivos observados uma dimensão se destaca: a sonora. Ao impor-se à distância, atravessar os muros de concreto dos prédios e chegar até o ouvido das pessoas, os sons criam brechas inimagináveis, ocupando todos os espaços, se sobrepondo às televisões ligadas, aproximando os sujeitos das narrativas de cada filme e convocando a atenção de quem passa por perto das projeções. Os obstáculos vão um a um sendo derrubados, no momento em que a curiosidade de saber o que está acontecendo a partir dos sons que se ouve age como um catalizador da presença do público. Assim, torna-se necessário investigá-la. Mais do que isso: se uma das potências do cinema na rua é a experiência sensível e se, retomando Maffesoli (1998), esta é parte integrante do mundo, modo de se conectar com a vida em afeto e comunhão, a dimensão sonora é possivelmente a mais sensível das potências do cinema. Logo, a condição da escuta é o modo de alcançar o outro e a si mesmo, que coube ao cinema na rua potencializar na medida de gerar efeitos não somente sobre o corpo que é atravessado pela onda sonora, mas pela coletividade que o cerca, dimensão que sugere um percurso pelo viés da imaginação e da percepção. Para tanto, recorro aos pressupostos de Vilém Flusser que, na observância dos gestos humanos, optou por "voos imaginativos"(apud FELINTO, 2012, p.21), leituras que não se traduzem em discursos, mas em narrativas sensíveis, metafóricas, mais afeitas à compreensão do que à interpretação. Assim, se falo em sonoridade do cinema da rua, é por entendê-lo como experiências que constroem relações, dos sujeitos consigo e destes com um espaço que somente se constitui relacionamento, no intervalo de silêncio entre o eu e o outro, onde a metáfora tem lugar de acontecer.

Na perspectiva flusseriana, o sensível se oferece como campo de observação, posto que aponta um caminho entre sujeitos, onde a experiência estética, mais do que

apenas científica, propõe o fluxo comunicacional. Dessa forma, em vez de identificar padrões, oferece imagens, sensações, metáforas. Assim são os diferentes gestos flusserianos que compõem o sensível. O gesto da escuta é dessa forma, para Flusser (1994) uma interpretação codificada, onde o silêncio é o lugar onde se esconde o sentido, que, ao contrário da representação, do ato de fala, não objetifica a experiência humana de quem é atravessado por um som, seja música, som de filme ou voz humana. Quando se propõe a ouvir, o homem fala em experiência a vida ao outro e a si mesmo, transcendendo o cotidiano espaço de cada um. Também nos intervalos de cada prática vivenciada, há que se observar as transcendências, as suspensões do limite do corpo, potencializadas diante de um cinema que também transcende a si mesmo, se expande, em outras formas narrativas e apropriações de espaço. Um cinema que alcança os andares mais altos dos prédios da Praça, que atravessa os trilhos do trem e desce até as escadas do metrô, faz uma curva e alcança as lojas da esquina, chega até os pontos de ônibus na rua defronte e instiga os passantes a se aproximarem. Tudo isso por conta do som que ouvem. O som faz o contato. Propõe a comunicação que se dá inicialmente na medida do corpo, antes mesmo das palavras.

É preciso neste contato dar a devida importância à sensibilidade, como percepção individual de um saber coletivo, cotidiano, que se torna compreensão de tempo e espaço e que advém de uma interação entre os sujeitos no mundo. É "saber incorporado" que, em cada grupo social e, portanto, em cada indivíduo, constitui-se como vínculo. Esta ligação não será somente racional, mas também não lógica. Daí a importância da sensibilidade. Corroborar esse fato a ideia de Angel Rodriguez (2006, p.16) a respeito do universo sonoro como "âmbito no qual se produz a comunicação das sensações mais primárias, essenciais e dificilmente racionalizáveis que o ser humano é capaz de expressar e perceber". Ou seja, há um componente notadamente subjetivo na experiência com as narrativas sonoras.

Ao levar o humano ao centro da questão cinematográfica, olhos e corpos ocupam e ressignificam espaços. Suas mãos podem ser estendidas em busca do outro, esse corpo que por vezes não conhecemos, mas está ao nosso lado assistindo e até comentando o filme. É de fato a relação, o "ser com" potencializado em todos os seus sentidos, razão e sentimento, luz e sombra, que se busca compreender sob a perspectiva do cinema. Mais do que meio, torna-se experiência do sensível, posto que sensibiliza coletivamente. Como

exemplo temos o cinema na rua, onde o sujeito que adentra a praça e estende suas mãos até o outro, em alguma medida mergulha no território sensível do cinema.

Seria possível então que as vivências com o cinema possibilitassem a ressignificação simbólica do espaço através da construção da socialidade entre os participantes do projeto? Em um ambiente onde as relações são marcadas cotidianamente pela imprevisibilidade, caso da rua, é sob o viés do efêmero, do imprevisível, que o cinema na rua se afirma, em sua perspectiva de sonoridade.

Ao adentrarmos o espaço da rua, estamos diante da tarefa de analisar projetos de cinema que ressignifiquem espaços e criem socialidades. Algumas premissas precisam então ser delimitadas. A primeira, referenciada anteriormente, identifica o projeto como objeto criado através de experiências em múltiplas dimensões, ou seja, sonoras, sensíveis e imagéticas. Logo, se falo em cinema na rua, assim também reconheço que as sonoridades também espacializam, criam lugares, como Seemann (2012) os identifica, ou seja, modos de estar no mundo. Ora, se, em Obici (2008), temos que o mundo é o que ouvimos, na ocupação da praça quando a paisagem sonora muda, o mundo onde se configuram tais sons também pode mudar e compor narrativas, imagens e sons, registradas durante a observação participante.

Particularmente no que tange ao ideário dos sons, entendo a dimensão sonora como fundamental. Ainda em Obici (2008), os sons são uma ocupação igualmente sensível. Na dimensão sonora cabe um peso de construção de subjetividades em toda experiência humana. Assim, o autor identifica que "habitar territórios midiáticos-polifônicos-desfragmentados representa colocar a subjetividade para trabalhar" (2008, p.48). Obici também parte de tal pressuposto para identificar a ideia de territórios sonoros, onde o som "se faz em sua matéria pura, produção diferenciante, ser vibratório, constante variação da matéria, diferença em eterno retorno" (2008, p.70).

No ponto de escuta que proponho a partir do cinema na rua, identifico a necessidade de todos os sons, músicas e ruído, bipes e vozes, na composição dos lugares que são igualmente zonas autônomas, feitas de performatividades através dos movimentos dos actantes.

Nas práticas de cinema a ideia de produção de sons habita o processo de criação, seja na produção ou na exibição. Contudo, o que poderia ser analisado em termos de escuta? Na ideia de experiência sensível que as sonoridades habitam em cada um dos projetos de cinema na rua há uma via de mão dupla, ou seja, demanda sons que são

produzidos e igualmente ouvidos e ressignificados pelos sujeitos inseridos nas práticas. Retomando Menezes (2008) e, em alguma medida, em Flusser (1994), a condição de escuta se dá como parte da cultura do ouvir, que permite compreender os processos comunicativos que nos enredam. O exercício de escuta está como parte da construção simbólica das pessoas e também na forma como ele compreende o lugar onde está. O cinema funciona aqui como uma projeção de imagens e, mais do que isso, como uma invasão de sons distintos dos normais da cidade, que rompem a rotina para ampliar a sensibilidade de escuta, trazendo para as ruas um pouco de suas emoções mais sutis. Em canções lembradas, nas falas ouvidas, nos ruídos tão distintos das cidades, há narrativas resgatadas na memória, debates, emoções e gestos. Ali as pessoas se aproximam umas das outras, convidando a mergulhar em suas emoções também. O ouvido se torna fundamental “na constituição da subjetividade e da sociabilidade” (WULF, 2002 apud MENEZES, 2008, p.463) e faz o corpo ir além da visão, sentindo a vibração diante dos corpos dos outros[...], tocado pelas “ondas de outros corpos, pelas palavras que reverberam, pela canção que excita, pelas vozes que vão além dos lugares comuns”¹³, criando territórios, musicalidades, experiências compartilhadas e, por que não, mundos mais permeados de sensibilidade e compreensão.

O gesto de falar - seja através da tela ou nos debates do cinema na rua - sempre é um gesto discursivo quando se está preenchido de sentidos que não são pessoais, privados, mas públicos, posto que são permeados de representações coletivas. Aqui se localiza também a experiência cotidiana na praça de uma cidade. De modo geral, corpos, objetos e gestos têm seu lugar específico, delimitado por práticas e costumes: a disposição de espaços privados e públicos, nas casas e ruas.

Transcender tais gestos, ir além, somente será possível, nas proposições de terem seus corpos atravessados por percepções outras, pela ideia de fala como sugere Flusser, "brincar por cima do muro para chegar até outro" (1994, p.45). Mas não seria justamente o muro o primeiro obstáculo a ser ultrapassado pelo som? Impossível não revisitar nossos meninos da sessão Cine Giro de Realengo (figura 14). Ao pensá-los sobre os muros da estação de trem, os olhos colados na tela, uma dúvida permanece, que não foi possível sanar em entrevistas ou em qualquer outra fonte: seria o som o elemento convocador dos meninos, que provocou a curiosidade inicial, fazendo-os subirem no muro para ver e ouvir,

¹³ Id., Ibid., p. 463

mas também para serem vistos e ouvidos? Também os demais participantes do cinema na rua ultrapassam os muros da cidade, convocados pelo som. Ao serem convidados a experimentar suas sensações sonoras, as pessoas muitas vezes se tornam agentes de suas emoções: comentam, riem, rememoram vivências, opinam sobre os filmes. Por vezes, afetam-se a tal ponto pelo filme que superam a alienação do próprio corpo e da vida. Sensibilizam-se. Ressignificam o espaço e a si mesmos ao movimentarem-se pela rua. Aponto que tal ação se dá visto que os filmes se oferecem como dimensões sensíveis (FLUSSER,1994), posto que as músicas seriam gestos que corporificam empatias, acolhem os sujeitos em suas vivências. Através da música (e, no cinema, em som e imagem) “o sujeito se faz novamente corpo” (1994, p.152), individual e social. Ir além do discurso, dos lugares pré-definidos de cada um será postar-se além do gesto de falar, transcende ao gesto de escuta de si e do mundo. Ainda em Flusser tem-se que: “ao escutar música o homem se encontra a si mesmo, sem perder o mundo[...]não como uma oposição sujeito e objeto, mas como uma relação. [...]. É o gesto do êxtase” (1994, p.155).

O som do filme também se faz cidade à medida que cria o que Herschmann e Fernandes (2014) apontam como territorialidades sônico-musicais, relações que a música estabelece com os lugares, práticas comunicacionais pensadas para os espaços públicos, assim como o cinema na rua. A cidade atravessada pelos sons se faz comunicante, produz presença, ocupação, formas de vida, encantamento e também cidadania como pensam Herschmann e Fernandes, logo, “ser cidadão é vivenciar a cidade, é experiencial, pensá-la, senti-la, olhá-la, tocá-la, apropriando-se e reinventando o cotidiano” (2014, p.2). Aqui, acrescento: ouvindo e sendo ouvido também.

O som do cinema é uma prática sensível que provoca sensações nos corpos reunidos na praça, convocando-os ao movimento, a reexistirem em comunhão e encantamento. Aqui faço uma distinção: da fala do filme para o som do filme. A fala no discurso construído, escrito no roteiro, dito pelos atores ou entrevistas, demanda uma percepção inteligível do público. Ali, as ideias se fazem debate, potência de socialidade, materialidade. Ao som do filme, os ruídos, os murmúrios, as emoções que não cabem em uma palavra ou sintaxe são da ordem do sensível, da experiência que atravessa o corpo, do que não necessita explicação. Os sons são da ordem da emoção, percepção sensível e tocam a todos envolvidos no cinema na rua na medida do imponderável. Ambos, som e falas compõem a *actio communis* do cinema na rua. É a experiência de vida que é feita de corpos em movimento, sons que reverberam e ecoam nas praças, palavras soltas que o

vento leva até as salas de jantar, discursos cuja potência está em ecoarem demandas de visibilidade, negra, feminina, LGBTQ, logo cidadã, atravessando e disputando espaço com as narrativas oficiais de uma cidade. Os sons e falas são da ordem da Adonia, murmúrios de corpos na tela e fora dela, *homo eroticus* que se faz na cidade porque dela faz parte, em emoção e gesto coletivo. É então, no mergulho nas profundezas do sentir através das práticas de cinema que tal observação se constitui e constitui movimentos e sensibilidades, mas, além disso, recria metáforas. Mais do que isso: propõe pontos de escuta das pessoas em relação às cidades e da cidade em relação às formas de vida, coletivas, sensíveis potentes, em ocupação do urbano em face do cinema na rua.

4.2.1.1 Sonoridades no Cine Giro

Criado para ser um projeto de cinema e música desde o financiamento coletivo, o Cine Giro abarca a dimensão sonora como nenhum outro projeto investigado. Assim, a música funciona em todas as praças em diálogo constante com a tela, trazendo fruição sonora em complemento à narrativa fílmica, mesmo quando o objetivo não é o diálogo direto entre cinema e música. Não é por acaso que a última sessão, do Largo do Machado tem a exibição do filme *A luneta do tempo* (Alceu Valença, 2014) e show da banda *Lisbela*. Não escapará ao observador mais desatento a narrativa do cordel de Valença, imagens de um sertão de poesia e morte, luz e sombra, em consonância com as canções de Lisbela: “*Toda noite vem para escurecer*” parece rimar com a canção da trilha sonora de Valença, *Destino atrás do tempo*, onde o mundo gira e “tudo é puro movimento”. Luz e sombra, tempo e movimento, em poucos planos o mundo gira e o sertão nordestino adentra o Largo do Machado, cangaceiros e guerra, tiros e perseguição Lampião e Maria Bonita, amor e morte.

Figura 17 Lisbela e a canção luz



Fonte: Cine Giro. Créditos. Lastnitedfotografia. Acesso em 2019

Mas é o amor que também é cantado em Lisbela e que ecoa na praça lotada de gente que veio para ver e ouvir. A ambiência é tal que os tiros de Lampião já são os do Rio de Janeiro e da caatinga misturados, mudando não só a experiência do cinema quanto da cidade. Retomando a fala de João Suprani, os sons da cidade mudam “completamente a experiência do cinema” e vice-versa. Adiciono mais uma dimensão à experiência do cinema na rua: a música da banda, que reverbera a poesia e a narrativa do filme criando metáforas, imagens que são ao mesmo tempo um reflexo do filme e da música mas vão além, constroem uma ambiência sonora que reverbera para além da tela. É possível identificar na fala de João Suprani sobre os efeitos sonoros de Luneta, os tiros, que chegavam até bem longe do Largo do Machado, convocando a atenção dos passantes. Quem não teria a curiosidade, em uma cidade como o Rio de Janeiro, em saber de onde partem os sons de tiros? Da mesma forma a música ecoando em melodia e voz corre longe, é fala dos personagens, é debate e inteligibilidade, mas também é som, que se torna metáfora, ou seja, imagem construída através da experiência do cinema na rua, dos sons cotidianos da cidade que se tornam parte do som do cinema e vice-versa.

Figura 18 orquestra Afrobeat



Fonte: Cine Giro. Créditos. Lastnitedfotografia. Acesso em 2019

No Meier a sonoridade do cinema na rua é de uma força desmedida. Ocorrido em pleno Jardim do Meier, a sessão conta com os sons das bandas Feijão Coletivo, roda do Grupo Afro laje, Favela Brass, Guerreiros da Guia e Comanches. No final do evento a Abayomy Afrobeat Orquestra, com seus instrumentos étnicos, construindo uma sonoridade ancestral de muitas notas e arranjos, mesclando os sons e palmas ao ritmo dos corpos, mistura-se à fala de Abdias Nascimento, reproduzida na tela, ampliada na praça da cidade. O som faz surgir diante do público o Leão Africano, como Abdias se autodenominava. O discurso potente, as múltiplas narrativas do ativista são assim potencializadas no som dos tambores, no ritmo afro. Som e imagem, corpo e cidade são então negros, políticos, visíveis, na força do tambor da orquestra.

Em Realengo os sons dos tambores são substituídos pela guitarra do grupo Pedras Pilotáveis, pedras que rolam nos acordes das cordas, construindo a paisagem sonora do filme *Luz, Câmera, Pichação* (Gustavo Coelho, Marcelo Guerra e Bruno Caetano, 2011) onde não somente as escritas urbanas tem ritmos acelerados, mas os sons convocam aos fluxos incessantes das cidades.

Figura 19 Pedras Pilotáveis



Fonte: Cine Giro. Créditos. Lastnitefotografia. Acesso em 2019

As falas são assim as fontes escritas vertiginosamente nos muros das cidades, as falas dos debates, os corpos ocupando muros, ruas e viaduto, mas também há os sons da banda, do trem, dos corpos, criando uma metáfora urbana sonora, que convida a pensar a cidade. Não por acaso o som do Pedras Pilotáveis fala de imprevisibilidade e da ideia de abismo que atravessa a vida nas cidades. E se cada praça do Cine Giro tem um ritmo, não é diferente na sessão Centro com o longa-metragem *Do lado de fora* (Alexandre Carvalho, 2014) e a banda Tibério Azul. O carnaval da parada LGBT paulista é amplificado para as canções da banda, como *Quando Maria me fundou o carnaval*. E os sons da música se fundem aos sons da parada, os diálogos dos personagens, as falas do movimento LGBTQ, os corpos em performatividades. As sonoridades são atravessadas pelos sons da cidade, São Paulo e Rio de Janeiro em diálogo, de dentro da tela para fora dela.

Em todas as sessões, o filme, a apresentação musical, a cidade e o cinema são dimensões múltiplas, sons e falas, inteligível e sensível, que se tornam imagem, metáfora quando atravessam os corpos reunidos na praça. É afinal o corpo, diante da *actio communis* em meio à cidade, que faz as sonoridades, sons, ruídos e falas se tornarem a experiência do cinema na rua.

4.2.2 Sonoridades no Cine Vila

Ao contrário do Cine Giro, o Cine Vila não tem no escopo a exibição musical, ficando centrado na ideia da projeção, a exposição de fotos e o debate. Ao longo dos três anos de ações na praça Tobias Barreto, as falas de todas as sessões vêm dos debates e dos sons dos filmes, dialogando sobre temáticas de direitos humanos, particularmente, sobre movimentos feministas e negros, justiça social, ditadura militar e imaginários estéticos.

Figura 20 debates no Cine Vila



Fonte: acervo pessoal.2017

Em todas as sessões, as falas são o componente mais representativo das sonoridades e cada um dos temas é amplificado nos debates e nas falas dos personagens de cada um dos filmes. Assim, a potência das falas reproduzidas no microfone reside no alcance acústico dos temas, que alcançam as varandas, os passantes, os fluxos de veículos, ônibus e motos; se sobrepõem aos ruídos da cidade, que se põe em condição de escuta diante das temáticas que falam ao ser em comum, à existência coletiva mais solidária e libertária. Sobram aos sons a construção da metáfora quando o som do filme se funde aos sons dos carros, ao ruído dos passantes, ao constante barulho dos equipamentos de

ginásticas, utilizados sem cessar durante o filme e o debate. O som no Cine Vila é a dimensão onde a perspectiva de multiplicidade, de conflito, mais transparece posto que a praça Tobias Barreto é um microcosmos dos fluxos da cidade, com pontos de táxi, ônibus, carros, motos, academia e mesas de jogos. Tudo acontecendo concomitante aos sons do filme e às falas dos debates sem que pareça existir um diálogo.

Figura 21 sessão do passinho



Fonte: Paula Sancier

Ao contrário, há embates constantes dos diferentes sons e falas, reverberando o cinema na rua, mas produzindo atravessamentos, narrativas dissonantes a cada filme. Há, contudo, uma sessão específica em que o diálogo entre sons do filme e da cidade ocorre de forma mais harmoniosa. Na Sessão do *Passinho*¹⁴, em junho de 2016. Ali os sons do funk se unem às falas dos personagens e reverberam ideias e ritmos para além da tela. Os sons também se fundem às falas dos meninos do orfanato, que tomam do microfone para dar seu recado e que dançam e correm pela praça, em consonância com o movimento dos dançarinos na tela, criando múltiplas experiências de cidade e cinema através das sonoridades, do ritmo acelerado do *Passinho*.

A partir da compreensão das sonoridades dos projetos observados, um dos elementos mais representativos se torna a música, modo de existência, linguagem que cria

¹⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1750979605172345/>. Acesso em: 31 dez. 2019.

metáforas para dialogar com a cidade e com o cinema, construindo um modo de existir na cidade infinitamente mais poético e, também, político e comunicacional por excelência. Uma vez analisadas as sonoridades, cabe identificar as imagens de cada um dos coletivos e a relação com a cidade que o cinema na rua possibilita, como será realizado a seguir.

4.2.3 Imagens

Na tela que pisca, em meio ao caos urbano, já não há mais espaço dentro e o fora. Ambos os espaços são fluidos, atravessados mutuamente pelas experiências que extrapolam. Corpo e tela, cidade e cinema, as dimensões se imbricam e a imagem do cinema, no meio da rua já não consegue se fixar apenas no plano, vai além dele, percorrendo o desenho do calçamento, os muros das estações de trem, as portas das casas, os corpos das pessoas. A cidade se expande na tela e fora dela e pouco a pouco os sons criam a ambiência, mas são as imagens que vão funcionar como ponte e porta, na perspectiva simmeniana (MALDONADO, 1986), as pontes delimitam o fluxo e as portas se abrem para o ir e vir, podendo também se fechar caso seja necessário. Entendo as telas do cinema na rua como igualmente pontes e portas que convocam os passantes. Como portas oferecem outras formas de vida, e como portas, abrem-se a outros debates e ideias.

Uma excelente metáfora para a tela ocupando a rua é a da janela. Não ponte ou porta, mas de um recorte de mundo que nos chega através daquele pequeno quadrado luminoso. Também faz coro com um dos primeiros filmes exibidos pelo Cine Giro na sessão Centro: *Casa sem janela* (Juliette Nu-Ming, Marcelo Engster, Vitor Kruter 2016) sobre o abandono dos cinemas de rua no Rio de Janeiro, resumido numa frase presente no filme e sem autoria identificada: “uma cidade sem cinema é como uma casa sem janela”. As imagens no cinema na rua atuam como janelas, oferecendo outra realidade, dando a ver mundos diferentes e refletindo a cidade, como uma imagem sem fim, sem que seja possível determinar onde começa a tela e termina o corpo e a cidade. O cinema na rua em relação a cidade funciona como os lampejos dos vagalumes de Didi-Huberman (2011), erráticos e efêmeros, propondo afetos, deslocamentos e encontros em meio ao espaço urbano. Para vê-los, riscando a noite na cidade é preciso estar suficientemente distraído para flunar pelas ruas, apurar a escuta e os olhos, para sentir a experiência,

perceber os rastros que são deixados ao longo do caminho, que fortalecem a imaginação e o sonho, sugerindo outras formas de vida na cidade: clandestinas, brechas abertas por entre os muros do Estado, redes de solidariedade criadas no compartilhar de momentos. O fim da imagem não se dá na tela, mas na própria experiência de ver, tal e qual as obras da arte impressionista dos pintores do princípio do século XX. Ora, não seria o cinema também uma forma de arte de impressões, de captura de luz e sombra e registro da passagem do tempo? Não por acaso Shapiro (2002), ao analisar a arte impressionista, identificou a necessidade dos pintores de captar situações de vida real, sensações e imprecisões. A impressão é bruma e imagem fugidia, um instante de luz e tempo, modificando-se aos poucos, tal e qual o cinema na rua, como um instante contemporâneo que acredito ser o seu lugar; uma narrativa do tempo que acompanha o tempo da cidade e que se desenvolve conforme o contexto urbano vai pouco a pouco sendo modificado, tal como as passagens da modernidade e as fantasmagorias que foram pouco a pouco ganhando materialidades e contornos, conforme iam pouco a pouco se modificando os diferentes cenários da cidade. De alguma forma, o cinema na rua herda o elemento de magia que atravessava os espaços coletivos das cidades que recebiam a lanterna mágica e, posteriormente, o cinematógrafo. As imagens de então carregam no cerne o componente de encantamento e inusitado que atravessava os corpos das pessoas que vivenciavam as experiências com as imagens na modernidade. Em tal medida estão as imagens permeadas de sonhos, simbolismos, experiências humanas que podem ser compreendidas como ectoplasmas de humanidade, como assim Edgar Morin (1997) entendia o cinema. Na mesma medida, o cinema na rua também conserva um componente humano, dos tais ectoplasmas de humanidade, mas de uma experiência que não tem o foco no homem moderno, o *homo cinematographicus* da aceleração do tempo, do corpo individual, pautado em uma identidade racionalizada e um lugar na sociedade determinado por sua utilidade. O componente humano do cinema na rua é o do homem contemporâneo, ou *homo eroticus*, esse corpo feito de afetos, alma e sangue, permeado de tempos efêmeros e experiências intensas feitas para não durar, nessa cidade que se faz e refaz de fluxos de afetos. Nesse cenário as imagens são parte da construção das ruas e dos corpos, ritos e magias que permeiam a cidade, mas também os sujeitos. Por outro lado, há um componente intrínseco às imagens que vem daquilo que Roland Barthes (1984) identifica como *punctum* ou aquilo que mobiliza o espectador em tal medida que convoca seu olhar, um detalhe cuja força atravessa corpos e mentes de todos aqueles que

são atingidos pela imagem. Tal conexão só é possível posto que, ao contemplar a imagem, uma pessoa igualmente a atravessa, colocando um tanto de si na contemplação. Assim, memórias e afetos, sonhos e crenças provocam e podem também intensificar a experiência com imagem. Ali, quando a imagem fala, presente e passado, tempo e espaço se unem em dois universos distintos: a imagem contemplada e o olhar que a contempla. Nessa relação, também a cidade observa e é igualmente observada enquanto sujeito e objeto de contemplação, criando outras circunstâncias de vida quando o cinema a atravessa com imagens e sons. Entendo que ambas as experiências, Cine Vila e Cine Giro tem características imagéticas particulares, instantes fugidios de performatividades provocadas pelas imagens, experiências que definem uma ideia de cidade, que se faz nos fluxos dos corpos em movimento, ocupando tempo e espaço que, no caso do Cine Giro, serão delineadas a seguir.

4.2.3.1 Imagens e o Cine Giro

Que toda praça seja um espaço de encontro e cinema. Sob tal premissa, o Cine Giro girou quatro praças do Rio de Janeiro e em cada uma o papel da imagem produziu uma performatividade distinta, gerando formas distintas. Inicialmente a ideia era criar um espaço específico para a imagem, na exibição de filmes que contemplassem a temática da cidade e dos direitos humanos associada à apresentação de bandas de música. Contudo, como todas as experiências envolvem o humano, há um determinado descontrolado que permeia o imaginário e, no caso do cinema na rua, potencializa as experiências. Assim, em todas as sessões há um componente de controle que pertence à curadoria dos filmes: a escolha técnica das narrativas que podem suscitar debates, a preocupação com histórias que possam sobreviver ao atravessamento na rua. Na fala de João e Rafael, era preciso sempre pensar se a história sobreviveria à praça e captaria a atenção. Talvez por isso *A luneta do tempo* foi a escolha do Largo do Machado. Em uma praça grande, de acústica boa, o som dos tiros se fundindo aos diferentes murmúrios do bairro do Largo do Machado potencializavam a batalha de vida e morte dos cangaceiros de Lampião, em meio à caatinga nordestina. Da mesma forma, os filmes escolhidos para o centro da cidade, *A Morte De J.P. Cuenca* (João Paulo Cuenca.2014) tangencia as reformas urbanas no Rio de Janeiro contemporâneo e *Luz ,Câmera, Pichação* (Marcelo Guerra,

2011) dialoga com o espaço urbano da estação de trem de Realengo, além de Abdias, que dialogou com o evento de homenagem ao ativista de mesmo nome.

Em todas as praças há uma intencionalidade na curadoria dos filmes que permeia o processo e produção do Cine Giro. Contudo, as imagens projetadas escapam e vão ocupar outros espaços, como o viaduto de Realengo, atravessado pelas projeções. As imagens sempre escapam, assim como as narrativas dos filmes vão além do que está na tela. Em alguma medida a experiência do Cine Giro, mais do que qualquer outra observada, tem um componente de comparação distinto das demais, posto que, por ter o mesmo formato fixado em edital público e ser levado a diferentes praças, permitiu vislumbrar um padrão de projeção de imagens e o exato lugar onde o cinema se torna atravessamento. Nesse lugar, ele sai da tela, exatamente como Aumont (2005) entende as imagens, como algo que fixa o fugidio, o olho interminável sobre o mundo – no caso a cidade – que vai além do campo. Afirmo que é justamente o extracampo o elemento fundamental do cinema na rua. Nas bordas da imagem do cinema na rua realizado pelo Cine Giro há as praças, cada uma com sua particularidade, onde os olhos humanos encontram a cidade e inserem um tanto de sonhos, crenças e memórias, para somar-se à narrativa fílmica. Há um componente ancestral na imagem em meio às praças que é da ordem do espírito do tempo, do corpo que vai à rua e a ocupa, constituindo com isso uma ritualidade urbana, feita igualmente de sensível e cotidiano. E tal é a potência do cinema na rua que, mesmo em um projeto produzido com todas as garantias possíveis, ou seja, com infraestrutura, curadoria atenta, escolha específica das praças e parceiros que poderiam criar uma ambiência mais eficaz para o evento, o atravessamento ocorre e é ali que reside o caráter de novidade, visto que é justamente nas imagens das cadeiras dispostas na rua de Realengo ou do casal sentado também na rua, no Centro, mas principalmente nos meninos que sobem no muro para ver o filme que consiste o elemento mais potente que caracteriza as brechas das imagens. A imagem sai da tela e se reflete nos corpos, convidando-os a agirem, a ocuparem espaços, se fixarem sobre as ruas, subirem os muros, ocuparem seu espaço e se fazerem visíveis diante da cidade. Ali o cinema se reflete, sai do espaço do enquadramento, fora da narrativa de início, meio e fim; sai dos elementos estéticos da imagem projetada e entra na cidade, com todos os seus componentes de descontrole e afeto, tornando-se parte do que André Camilo (2019) observara sobre o cinema na rua. Segundo ele a projeção significa projetar agindo. Vou além: afirmo que no cinema na rua do Cine Giro a projeção de imagens é a ação coletiva

e portanto comunicacional de unir os actantes à cidade através do cinema, criando associações que vão abrir brechas por entre as bordas da imagens, propondo experiências performáticas que são políticas, posto que se afiguram ocupação e ressignificação da cidade. Cidade que ergue seus muros para determinar os lugares de cada um, mas que também, enquanto espaço de descontrolo e de atravessamentos, acolhe os fluxos e as múltiplas dimensões do cinema na rua que coube ao Cine Giro potencializar.

4.2.3.2 Imagens e o Cine Vila

Ao contrário do Cine Giro, as imagens do Cine Vila funcionaram em uma praça específica por cerca de três anos, portanto as imagens do coletivo, devido a criação de um cotidiano de exhibições nas praças, criaram vinculações de todos os actantes com o cinema na rua a partir das narrativas dos filmes, da organização das ações na praça, já descritas anteriormente, mas principalmente porque o elemento mais representativo das imagens no caso do Cine Giro – as brechas criadas nas bordas das imagens na tela – aqui, em se tratando do Cine Vila, é potencializado pela repetição do evento ou seja, pelo fato de o Cine Vila se consolidar todos os meses com o mesmo formato de sessão e debate. As brechas, ou seja, as manifestações culturais que o cinema na rua possibilita ou, com outras palavras, as projeções (projetar agindo) em relação ao Cine Vila revelam o gesto sensível de propor outras imagens de cidade na mesma praça. Ao ocuparem o mesmo espaço da cidade, os actantes do Cine Vila possibilitam o que Sodré (2010) identifica como o vínculo social, ou seja, criar o nexos atrativo entre o si próprio e o outro. Assim, as imagens da tela trazem um outro cotidiano à praça Tobias Barreto, possibilitando a construção de uma aproximação entre o cinema na rua e a cidade, que é da ordem das práticas sociais.

Retomando o diálogo com Talitha Ferraz (2009) sobre os cinemas de rua enquanto equipamentos de sociabilidade¹⁵ que se estendem para além da sala de exibição – alcançando o entorno de corredores, cafés, ruas e calçadas onde as pessoas se encontram

¹⁵ Uso aqui o termo equipamento de sociabilidade para ser fiel ao conceito da autora. É necessário pontuar que se entende a sociabilidade de Talitha Ferraz referente ao cinema enquanto relação que se estabelece entre as pessoas a partir do cinema de rua. Apesar de usarmos o termo sociabilidade, em vez de socialidade, reconhecemos a proximidade – no que tange à experiência – entre as duas ideias.

– no cinema na rua que se apresenta de modo mensal, os equipamentos de sociabilidade que a experiências proporcionam estão no meio da praça, no cotidiano mensal de encontrar os amigos, tomar uma cerveja, sentar nas esteiras para fruir o filme e participar do debate. As imagens do Cine Vila funcionam aqui como uma janela para uma outra proposta de cotidiano, de laço firmado; ao contrário do inesperado da ação do cinema na rua do Cine Giro, pelo fato de ser uma ação que – repetidamente – cria brechas entre as imagens da cidade, refletindo-se nos participantes e fazendo com que estes reflitam suas emoções e sensibilidades na experiência do cinema. Será na potência cotidiana de criar um espaço de cinema e fazer desta prática um hábito, ou seja, abrir uma janela de encontros e reflexão para pensar o mundo, que afirmo a importância de um projeto como o Cine Vila. Ambos os projetos são ações que atuam para construir janelas através das telas do cinema, janelas que abrem brechas por entre os muros de pedra da cidade, propondo outros olhares, ocupações do espaço e associações entre os actantes.

Contudo, ainda que o extracampo seja importante, não é possível ignorar que as narrativas que ocorrem enquadradas na tela também constituem atravessamentos na cidade, entre imagem e som. Não se intenciona aqui analisar tecnicamente cada um dos filmes, mas pensá-los na medida de criarem diálogos com a cidade e potencializarem ou não a experiência do cinema na rua.

4.2.4 Narrativas

Do latim *narrare*, a narrativa envolve o relato de um acontecimento que é assim trazido à vida, dado a conhecer, através da forma como cada elemento é detalhadamente descrito, organizando-se junto aos demais. Se os acontecimentos são reais ou não, não é de grande importância, dependendo do contexto em que a história ocorra. O que importa é a forma como são construídos os relatos. Humanos que somos, temos nossas vidas constituídas de narrativas, que nos ajudam a organizar nossas práticas sociais, crenças, símbolos e relações. No limite, a fronteira entre o real e o ficcional importa bem pouco em nossos sistemas simbólicos, sejam eles políticos, econômicos ou religiosos. Segundo Jacques Rancière, o estado de coisas é em si “uma ficção” (2014, p. 203), e a ideia que fazemos da realidade é o elemento estruturante das relações de tempo e espaço que

constituem a vida das pessoas. Sendo assim, a narrativa é uma trama que igualmente molda o mundo como o entendemos e nos molda à imagem e semelhança do mundo que enxergamos. O cinema é, dessa forma, a criação de narrativas que – independente de terem um componente real na forma como se constitui – ajuda a compor o mundo tal e qual o conhecemos. De tal maneira que, na relação do cinema com a cidade, as narrativas que se encerram entre os planos da tela abrem um universo não somente pela circunstância da imagem ou do som, mas da forma como a história em questão é contada. Por que motivo, optei por analisar algumas narrativas mais representativas do corpus observado, devido às associações e controversas observadas entre os actantes, bem como pela relação com a cidade e também pela forma das performatividades identificadas nas seguintes sessões. Trago então da observação do Cine Giro o *filme Luz, Câmera, Pichação*, da sessão Realengo. Do Cine Vila, vêm as narrativas *Aqui ao lado, Olmo e a gaivota e Corpo Manifesto*.

4.2.4.1 Olmo e a gaivota

Olmo e a gaivota é um filme de Petra Costa que descreve as transformações na vida da bailarina Olívia durante sua gravidez, descoberta no início do que seria o projeto de sua carreira e do marido, também artista. O filme retrata o cotidiano da artista, presa em sua própria casa por uma complicação da gravidez e forçada a se tornar espectadora da própria vida, o mergulho dentro de si, as crises e conflitos internos, a dor da imobilidade e as descobertas do processo de consciência de si. Contudo, o que parecia ser um filme restrito à narrativa interna, se abre em outras dimensões aos 45min do filme, quando em uma cena, ouvimos a voz de Petra, a diretora, debater com Olívia a construção do seu personagem. Quebra da quarta parede? Recurso estético? Tudo junto, mas principalmente o questionamento do lugar do real no campo e no extracampo. Enquanto os atores debatem e ouve-se a voz da diretora, um deles olha para a câmera e nesse momento o espectador se sente parte da discussão, debatendo a produção do filme como parte da equipe técnica. Conforme os planos vão se tornando pouco a pouco mais próximos até alcançarem um primeiríssimo plano, Olívia se questiona se está enlouquecendo, falando de casos de loucura na família. E do fundo de sua banheira, onde

mergulha por horas, a bailarina se depara com um grande precipício de frente para um mar infinito, afirmando se sentir perdida. A metáfora do oceano pode remeter às águas do inconsciente materno, ou às infinitas dimensões do feminino que se escondem sob camadas de cotidiano. E Olívia se vê de volta aos palcos, como se a normalidade jamais a tivesse abandonado. Entre as metáforas do tigre e do dragão, Olívia fala da sua agressividade nata, enquanto montam o berço do bebê em uma cena intercalada com uma cena da peça. Os personagens agem como se ouvissem os sons de uma e outra cena, ambientes em aproximação e afastamento, pela linha indivisível que separa Olívia de sua vida artística. Da delicadeza dos móveis de bebê à agressividade de uma cena de separação de um casal com filhos, Olívia se perde em questionamentos e as quatro paredes do banheiro do apartamento lhe são um refúgio, seja quando descobre que está grávida, seja para se esconder dos convidados em seu chá de bebê. A narrativa, profundamente íntima e inevitavelmente pessoal tem o condão de aproximar, curiosamente, pessoas da história que está sendo contada em tela.

Figura 22 fragmento de Olmo e a gaivota



Fonte: divulgação. 2019

Não por acaso o filme é exibido na sessão em homenagem ao dia da mulher. Da mesma forma que Olívia se perde entre suas personagens no palco e as diferentes “Olívias” que poderia ter sido e não foi, o público, em face do cinema na rua, parece mergulhar nas próprias entranhas devido ao silêncio que se faz, diante de um feminino difuso, múltiplo e controverso. Seria possível que outras pessoas pudessem se identificar com o tema ou haveria um distanciamento necessário, por exemplo, para homens? A resposta parece estar no enquadramento da imagem. Pelo recurso de filmar bem de perto os atores e as expressões em primeiro plano, Petra Costa opta por fazer o público mergulhar nas entranhas de Olívia, em seu percurso de autoconhecimento durante a gestação. Faz o público sentir-se parte deste processo. Assim, é diante de uma praça que Olívia dá à luz e amamenta seu filho, em um gesto antigo como o mundo. Sem fantasias ou clichês, a gravidez e as transformações pelas quais passa um corpo feminino unem-se à cidade, como performatividades que atravessam a tela e alcançam o cotidiano das pessoas, em som e imagem. Ali, em meio à praça, participamos do chá de bebê de Olívia, seu mergulho e seu parto, debatemos os limites da maternidade e os abismos da condição feminina, dores e delícias. Somos também invariavelmente tocados pela coragem da personagem, unidos pela mesma experiência de contemplar a vida.

4.2.4.2 Corpo manifesto

Um corpo de mulher enredado em si mesmo sob camadas de linha vermelha em meio a uma sala ampla e iluminada. Esta é a premissa de *Corpo Manifesto* (Carol Araújo, 2012), exibido na mesma sessão de Olmo e a gaivota, na Sessão Elas do Cine Vila, que ocorreu em 2017. Embora já tenhamos dialogado com o filme ao longo do presente trabalho, o objetivo neste momento é analisar a narrativa dos filmes mais representativos em diálogo com a cidade, em face da experiência do cinema na rua. E qual é então a narrativa de *Corpo Manifesto*? Na verdade, são várias histórias, contadas desde a fala de especialistas, mulheres diversas como é diverso o espectro do feminino – falando sobre corpo, violência, representação, ou seja, deste lugar tão múltiplo que envolve a ação de “ser mulher”. Desde a contextualização histórica das ondas dos movimentos feministas até a

pluralização do debate, nas raias da interseccionalidade¹⁶ ou a ideia de que os processos identitários são múltiplos e se imbricam, produzindo contextos sociais particulares sobre as pessoas e, particularmente, sobre mulheres em seus distintos modos de vida – *Corpo Manifesto* dialoga com falas de mulheres que pensam os múltiplos lugares do(s) feminismo(s). Ganha destaque a fala de Laerte, cartunista, sobre ser uma mulher ‘possível’. A narrativa envolve entrevistas e material de arquivo com imagens de manifestações históricas costuradas pelo corpo feminino, o gesto que se liberta das amarras e se desnuda, propondo outros movimentos. O corpo feminino, para as entrevistadas, é um corpo público, atravessado por discursos e práticas normatizadoras, enquanto processos limitadores de sua condição de possibilidade. Enquanto Djamilia Ribeiro e Viviane Mosé observam as ondas do feminismo, o corpo feminino se desnuda pouco a pouco na tela e na praça, inventando uma nova dança. É possível identificar o gesto libertário enquanto performatividade, processo coletivo pela circunstância de ocorrer no meio da praça. O corpo que é individual torna-se público, no sentido de libertação de amarras e as falas das mulheres são costuradas pelo fio vermelho de lã, que antes envolvia o corpo da mulher que agora dança. O som, os gestos, as falas ocupam a praça e falam de mulheres para mulheres, propondo outras possibilidades de ser mulher – objetiva e subjetivamente. O corpo no feminismo é, segundo a fala das mulheres, sutil e de guerra, e é possível identificar tal corpo manifesto como uma TAZ, uma zona autônoma temporária, criada a partir da performance do corpo, que se faz da tela para a praça. Aqui, o caráter revolucionário reside na condição de existência deste corpo, e sua potencialidade de ser público, livre e feminino, reside em seu caráter coletivo e profundamente libertário, dentro e fora da tela.

4.2.4.3 Luz, Câmera, Pichação

Luz, Câmera, Pichação (Gustavo Coelho, Marcelo Guerra e Bruno Caetano, 2016) é um documentário que relata o cotidiano de pichadores no Rio de Janeiro. O primeiro plano do filme é a bandeira brasileira, o trânsito da cidade, bem como seus fluxos

¹⁶ Conceito que define a forma com os espectros identitários se entrecruzam para produzir condições de existência distintas, como por exemplo o fato de determinados indivíduos serem igualmente LGBT, negros e partes de populações em condições de precariedade, o que agravaria suas condições de vida e demandaria esforços redobrados para a proteção dos direitos humanos. Um dos nomes responsáveis pela construção e divulgação do termo é Kimberlé Crenshaw, feminista e socióloga. Disponível em: <http://www.sociologia.com.br/o-conceito-de-interseccionalidade/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

de luzes e pessoas, e imagens e sons. Ônibus e carrocinhas, vendedores ambulantes e policiais dão conta do cenário urbano cotidiano, onde cada elemento tem sua função e, no correr do tempo da cidade, entram em cena os protagonistas, os pichadores, escalando prédios e marquises, arriscando suas vidas para deixar sua marca na cidade. Eles falam não só através das formas que criam, mas dão seus depoimentos de como começaram a pichar.

A experiência dos pichadores dialoga com a da cidade, acelerada, com riscos, fluxos, corpos que se chocam, entre afetos e controvérsias; do confronto com a polícia à opinião pública, que se divide entre apoiar e condenar a pichação, como se não fizesse parte da cidade. O debate invariavelmente atravessa a região do entorno da estação de trem de Realengo, que é também um espaço “fora da cidade”. É justamente no espaço marginal, nas bordas dos espaços legitimados, que os pichadores, assim como o cinema na rua, abrem brechas no espaço urbano. Já a câmera é furtiva, seguindo em *travellings* através do regime noturno da cidade, deslocando-se sorrateira atrás dos corpos que se esgueiram por entre vilas, prédios e marquises aparentemente intransponíveis. Segundo depoimento dos pichadores do filme, pichar é uma forma de dizer que tem algo errado na cidade, escrever seu protesto em tinta spray é isso. A escrita da tela é a escrita fora dela, nos muros de concreto da estação de trem, no fluxo de carros do filme que espelha o fluxo do bairro de Realengo. Corpos na tela atravessam os corpos que assistem ao filme, propondo diálogos. O corpo que se inscreve na cidade, subindo nas marquises e desafiando a ordem estabelecida, cria uma performance, um deslocamento que sai da tela e chega até a cidade. O fato de os pichadores mostrarem a cara humaniza o ato de pichar, pois cria espaços de reflexão sobre os espaços de visibilidade da cidade, sobre o poder e as estratégias de ocupação para quem assiste ao filme. Tais olhares não estão só na tela, mas se refletem na cidade que o cinema na rua mostra.

Figura 23 – Fragmento do filme Pichação



Fonte: divulgação. Acesso em 2019

4.2.4.4 Aqui ao lado

Aqui ao lado (Daniel Terra, 2016) é um média-metragem que relata a realidade nos porões da ditadura militar brasileira, um cenário ignorado por milhares de brasileiros até hoje, inclusive por Carolina, protagonista. O filme começa com sons de tortura enquanto os cotidianos se mantêm normal para Carol, a protagonista, adolescente que vai para a escola, toma seu café normalmente. O filme é permeado de sons do cotidiano, como o silêncio tedioso do elevador, os sons da rua, carros, conversas cotidianas e falas conservadoras do pai de Carol, bem como a rotina da escola. O tédio de todos os dias é rompido pela sugestão de pesquisa de Carol: uma análise sobre a ditadura militar no Brasil. Então, entram os depoimentos de presos torturados durante o regime militar e a personagem mergulha nas sombras da história brasileira, adentrando os porões dos quartéis através do relato de suas vítimas. Assim, Carol descobre que ao lado de sua casa, presos políticos eram torturados sistematicamente. Encontra Beto/Andrada, mais um dos presos políticos da ditadura, mestre em roubo de carros até ser preso no 1º Batalhão da

Polícia do Exército - BPE Batalhão Marechal Zenóbio da Costa, localizado na rua Barão de Mesquita, no bairro da Tijuca, onde é barbaramente torturado e vê seus companheiros serem igualmente torturados e mortos. O filme tem cortes secos nas narrativas mais violentas, como na morte de Teresa. O conhecimento da realidade nos porões da ditadura mexe completamente com a rotina de Carol, que passa a sentir no próprio corpo a realidade desse lugar. Logo, a jovem encontra o médico que fornecia os laudos para os militares. Segundo relato do médico, ele apenas realizava o procedimento médico durante o "interrogatório". Carolina então perde completamente a conexão com seu cotidiano. Dois vizinhos dela se tornam personagens na narrativa das torturas: um era o médico, o outro era o torturado. Aqui ao lado mostra a faceta mais cruel do regime ditatorial: o esquecimento. Por mais terríveis que fossem as ações do Estado militar brasileiro, o desconhecimento faz com que, para parcela ainda representativa da população, uma parte de sua história seja uma grande mentira. Assim, Carolina representa um grupo de pessoas que, quando confrontado com os fatos, se surpreende e até mesmo se choca. A narrativa, ao ganhar a praça, torna-se ainda mais potente, funcionando como uma janela não mais para um universo ficcional, mas para a própria realidade do país. Enquanto um filme exibido em salas convencionais de cinema, o conhecimento histórico demanda a escolha do público, ocupar a praça Tobias Barreto com *Aqui ao Lado*, não por acaso, uma praça localizada a poucos metros do Batalhão da Rua Barão de Mesquita, os passantes são atravessados pelos tenebrosos fatos ocorridos bem debaixo de seus narizes e, ainda que optem por não assistir ao filme, dificilmente poderão ignorar os gritos dos presos, alcançado as salas de jantar, se sobrepondo ao ruído dos automóveis e ônibus e convocando a atenção. A importância do filme nesse viés reside na necessidade de visibilizar cenários políticos incrivelmente ainda hoje desconhecidos de parte da população e propor o debate e a reflexão.

Figura 24 – Fragmento de Aqui ao lado



Fonte: divulgação. Acesso em 2019

Dessa forma, o cinema na rua atua como observa Aumont (2008), o olho interminável que se lança sobre a memória coletiva, ou, como Barthes (1984) entende, o *punctum*, o elemento pungente que convoca o olhar. A memória então seria aquilo que não se pode narrar, mas uma vez narrada, “me atinge diretamente” (1984, p.84). Para ver uma imagem, é necessário então fechar os olhos. Aqui acrescento: ao fecharmos os olhos, sentimos, tal e qual Carol ao ler o prontuário de Beto, as torturas no próprio corpo, nos transportando para os porões da Barão de Mesquita. A cidade, ao ser atravessada pelo cinema na rua diante da narrativa de Daniel Terra constitui uma outra experiência de tempo, uma temporalidade feita de dor e silêncio, cujos gritos não podem ser ignorados, uma vez que ocupam – corpo, som e sofrimento – o centro da rua.

4.3 Cinemas possíveis

Uma das primeiras dificuldades ao investigar atividades de cinema que se dão em meio a espaços urbanos é a definição do conceito. No período de produção da qualificação, enquanto o *corpus* era definido, muitos conceitos atravessaram a investigação. O primeiro deles foi o cinema expandido, de Gene Youngblood (1967) já debatido na presente investigação. Por tal pressuposto, o cinema da década de 1960 seria uma proposta de intervenção para repensar o próprio lugar da arte, no viés da instalação,

dos *happenings* etc., contudo, o termo não conseguia abarcar uma intervenção cujo caráter estético estaria fora do estatuto convencional da arte, bem como alijado de espaços como museus, salas de projeção etc. Seriam esses espaços cinemas? Poderiam ainda ser definidos como tal? Ao longo da pesquisa o termo cinema foi justificado na fase de revisão bibliográfica, sendo compreendido como processo social, comunicacional e estético que herda os elementos do cinema de película, bem como a linguagem narrativa, a referência de espaço da sala de projeção e as tecnologias convencionais de projeção em película. Ao contrário de amarrá-la em definições, a ideia de cinema entende tais elementos como atravessamentos no cinema atual, modificados em uma época onde a produção artística bebe das águas híbridas, seja em linguagens, identidades ou processos produtivos. Para efeitos deste trabalho, interessou mais investigar os processos sociais, em detrimento do fazer cinema no contexto urbano, do que identificar se de fato falamos de cinema ou não. Ainda assim, há outras ideias que dialogam com a temática e demandam atenção, como é o caso do conceito de cinema de rua, trazido de Marcia Bessa (2010) para identificar equipamentos de projeção fixados em espaços urbanos, fora da estrutura de shoppings centers e com saída para a rua. Dessa forma, seriam espaços permanentes de projeção, logo, não dariam conta de investigar intervenções provisórias na cidade. Finalmente alcançamos alguns conceitos que se aproximam bastante da ideia de cinema na rua a partir de uma pesquisa conceitual em plataformas de pesquisa acadêmica. Em última instância, realizou-se a pesquisa de cinema na rua (um universo de 59.800 itens de resultado), posto que o alerta configurado pelo Google não apresentou resultados satisfatórios. Um filtro era necessário: que os projetos estivessem no contexto da cidade do Rio de Janeiro. Sob tal aspecto, detectou-se que grande parte dos trabalhos (em número tão grande que inviabilizaram a construção de uma tabela) tinha dois autores como referência: Alice Gonzaga e Talitha Ferraz. Uma ressalva: ambas utilizavam o termo “cinema de rua”. Contudo, investigavam a relação entre cinema e cidade, contexto da presente pesquisa. Assim, as duas autoras foram analisadas e incorporadas à bibliografia. Foi a partir das leituras dos diferentes trabalhos que se descobriu a relação do cinema com a construção da cidade do Rio de Janeiro como metrópole moderna. Se, sob o foco de Ferraz (2009), o cinema se estruturou aos nossos olhos como espaço de sociabilidade pertencente à cidade, foi nos pressupostos de Gonzaga (1996) que toda uma arquitetura de cidade se misturou à construção da cidade moderna do Rio de Janeiro, na qual técnica e arte se misturavam. Assim se concluiu no afastamento da ideia de cinema

expandido como conceito-chave, sem deixar, contudo, de utilizá-lo para compreender o dispositivo cinematográfico sob diferentes vieses. Da mesma forma, na leitura da dissertação *Cinema de fluxo e Mise-en-scène*, de Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior, chegou-se à conclusão de que o termo também não dava conta, não abarcava as práticas de cinema observadas. Então chegamos à ideia de cinema na praça (FERREIRA, 2012), o qual dialoga profundamente com a perspectiva do Cine Vila, objeto desta análise, e auxilia a compreender o processo de investigação de uma experiência de cinema na praça, apesar de não se tratar nem de uma praça do Rio de Janeiro nem mesmo tendo o foco investigativo do âmbito da comunicação, mas da psicologia social. Associada ao achado, foi realizada uma nova pesquisa no Google acadêmico e resultou em 35.200 resultados. Após todas as análises realizadas, a conclusão a que se chegou foi que a grande maioria dos estudos sobre cinema e cidade no âmbito da comunicação (o contexto em que pesquisa o cinema) discorria sobre salas de cinema, cineclubes, filmes ou videoinstalações. Assim, sobram análises sobre cinema de rua, mas faltam investigações sobre o cinema no contexto da rua, enquanto experiência efêmera, cuja potência estaria na performance dos corpos reunidos no espaço onde ocorre a experiência. Parece incrível que grande parte dos estudos encontrados sobre performance, que relacionavam cinema e performance, estivesse no âmbito das artes cênicas e não sobrasse espaço – literalmente falando – para que se pensasse no extracampo, ou seja, no cinema como criador de uma ambiência que afeta os sujeitos participantes, aqui, não mais vistos somente como público, mas como atuantes na narrativa. Pelo fato de que o contexto onde ocorre o filme não é uma sala de cinema ou um espaço destinado para esse fim, como um museu ou uma escola, por exemplo, o cinema ocupa um espaço como intervenção, aproximando-se de um arcabouço que tange à história das artes visuais, como as vanguardas surrealistas do início do século XX ou os situacionistas de décadas mais tarde. Embora o diálogo com a arte (e com os demais campos do conhecimento aqui citados) fosse fundamental, percebeu-se que a potencialidade dos projetos não está na materialidade do filme exibido, em planos ou enquadramentos. Quando tal filme é exibido, em condições de possibilidades tais que se configuram uma experiência transitória, intensa, mas efêmera, estabelece outras relações do sujeito com tais espaços físicos, ou, para usar um termo caro às ciências sociais e, particularmente, à comunicação: socialidades. Mais do que isso. Na potência política de ocupar um espaço na rua e propor visibilidade de narrativas, corpos, relações entre o cinema e a cidade, estaria a importância do cinema na rua. Finalmente

alcançou-se o diálogo com o termo cinema de ocupação, localizado nos estudos de Pedro Loureiro Severien (2018) ao pesquisar o coletivo Ocupa Estelita e a produção de cineclubes nesse espaço em Pernambuco. Será como direito à cidade que Severien identifica o cineclube, como um espaço comum que “se instala pela presença dos corpos” (2018, p.24), produzindo universos. Será pela capacidade de investigar relações, mais do que identificar o suporte ou as imagens, que o cinema de ocupação se institui, em uma temporalidade que é a do cinema militante, visando reivindicar o direito a existirem coletivamente no espaço urbano; sendo pela ordem da assembleia, como espaço de debate, potência política, que o cinema de ocupação se institui. A partir dos pressupostos de Severien não se tem a intenção de estabelecer diferenças, mas de pontuar aproximações. Se localizo a potência política do cinema na rua igualmente no ato de ocupar espaços com corpos em comunhão, entendo que a sensorialidade do corpo, sua capacidade de ocupar, ouvir, sentir e participar da experiência do cinema, se configura como uma potência igualmente política. Logo, os actantes, ou seja, os participantes das ações, não somente os filmes, os espaços ou a mobilização política, são parte fundamental do conceito de cinema na rua. Será enquanto relação que estabelece com a cidade, através da experiência das pessoas, que o cinema na rua se constitui. Mais do que isso: é na ideia de que tal relação se dá no deslocamento dos corpos, ou seja, no movimento que as pessoas empreendem uma vez atravessadas pelas projeções ou projeções, para usar os termos de André Camilo, do Projetação, que caminhamos. Apesar de reconhecer o cinema feito na rua como processo estético, comunicacional e político, é nos corpos humanos, enquanto instâncias performáticas: corpo, alma e emoções, que pontuo estar a potência do cinema na rua. Mais do que cinema expandido, instalado, ocupado, o que se entende é que o cinema na rua dialoga com todos os conceitos, mas seu caráter de unicidade estará pela necessidade de tirar o foco da instância da tela e entendê-la como uma janela que se abre entre as pessoas e o mundo, através do cinema, processos que não têm o foco no cinema, mas nos corpos e emoções que se abrem a ele, mais alma do que técnica.

O eco que se faz no corpo, que se traduz na ideia de performance, é o que torna o cinema algo distinto da fotografia, da pintura, da escultura. Fazer cinema é então dialogar com a multiplicidade, está na duração que o gesto tem para as pessoas. A potência reside na performance, quando percebida como performance, escuta e movimento que dialogam com o mundo, sendo parte desde e fazendo parte de si também.

4.4 Da dimensão poética

Ao redor do palco, as luzes já estão armadas. A lona do espetáculo está montada e no centro, o mestre de cerimônias já aguarda seu público, convidando-o a entrar. Aqui e ali, alguns passantes, curiosos, voltam os olhos para o espetáculo que vai acontecer. Mulheres e homens, das janelas onde estão, esticam por vezes as cabeças, curiosos do que se vai passar. Ali adiante já se ouvem os primeiros sons das músicas e o murmúrio agitado dos artistas, aguardando para entrar. Em meio ao crepúsculo, a fumaça dos vendedores ambulantes, dos automóveis e, junto às lâmpadas de iluminação urbana, conferem uma atmosfera onírica ao lugar. Logo os primeiros espectadores adentram a lona, sentam-se de frente para o palco e aguardam que a magia se faça e o espetáculo possa começar. Na descrição acima, metáfora circense que ousa aproximar para falar da descrição de uma projeção na rua, há um elemento inusitado na investigação da experiência do cinema na rua: a dimensão poética. Não é por acaso que, no poema Livro sobre nada, Manoel de Barros sentencia: “há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas” (2016, p.65). Assim também parece ser a lógica do cinema. Antes de ser uma linguagem, modo de produção de identidade nacional ou processo social, é como invenção que entendo o cinema. Portanto, mais do que herdar as instâncias de técnica, discurso e espaço (ANDRÉ, 2011), será a lanterna mágica a principal herança do cinema na rua, trazendo o inusitado das projeções em meio ao espaço urbano, mas sobretudo a magia que advém do elemento cinematográfico, enquanto mecanismo intensificador de emoções humanas, atravessadas por sons, imagens e universos, que saem da tela para as retinas dos sujeitos. Não foi por acaso que o cinema se tornou o passatempo das multidões, antes mesmo de se tornar meio de comunicação massivo. Há, no ato de reunir-se ao redor de uma imagem um elemento qualquer de ritual coletivo, que remete ao mesmo encantamento da população dos anos pré-modernos, que adentrava em tendas esfumaçadas das grandes exposições mundiais de invenções e novidades, que adentraram os salões cariocas, nos anos 1900. O cinema na rua conserva um tanto da teatralidade dos espetáculos circenses (não por acaso a metáfora circense é usada como exemplo acima) de acendedores de fogo, mulheres barbadas, equilibristas e prestidigitadores, corpos espetaculares, performances espantosas, luzes e brilho feitos para encantar e chamar atenção. Nas luzes da sessão Cine Vila, nos banners luminosos, ou nas tendas do Cine Giro, é todo um espetáculo que se organiza, postando-se os organizadores como mestres de cerimônias em meio ao

picadeiro, microfone em punho, convidando o “respeitável público” a entrar e assistir. Na instância do cinema na rua há, assim, um tanto de invenção, de artifício, que reforça a intensidade da experiência, aproximando-a da poética, mais do que da técnica. Não importa, de fato, a quem vai assistir as projeções em meio ao viaduto, qual é o tipo do projetor que será utilizado, se o áudio está bem ajustado ou se as dimensões da tela estão bem ajustadas. Digo que é pela potência de encantamento, de poesia urbana, que o cinema na rua se afirma, mais de alma do que de técnica. Da mesma forma que Maffesoli (2014) afirma ser o homem contemporâneo o *homo eroticus*, da erótica social, em emoções e comunhão sensível, Também Edgar Morin (2012) afirma ser o amor o componente fundamental da dimensão humana, enquanto poesia, criação, invenção de mundos. Tenho falado ao longo deste estudo sobre a importância da dimensão dos afetos no cinema, enquanto estado psíquico, ato de ser afetado pela experiência. Contudo, é também fundamental lembrar que se os afetos podem ser da ordem do inteligível, a dimensão poética – sobre a qual afirmo estar a experiência do cinema na rua – é da ordem do sensível, da alma, como princípio da vida. Em conexão da ideia de alma com a perspectiva do amor como o espaço plural, a poesia será no cinema na rua a dimensão do encontro, da ordem do imponderável, às raias do inexplicável, que mais do que ser compreendido deve ser fruído, posto que a dimensão poética é da ordem do encantamento. Sem desconhecer o cinema na rua enquanto processo social, será necessário pontuar o substrato poético – como diria Manoel de Barros. Isso é da ordem da invenção, que funde as almas em um mesmo estado de magia em comum, “interpenetração da verdade do outro em si” (MORIN, 2012, p.28). É modo de habitar o mundo, traçando caminhos por entre os tecidos cotidianos. É sob tal modo de visão, que o cinema na rua se institui como um componente de encantamento, da imagem fugidia que invade a praça, não somente para gerar a prosa, mas possibilitar que se faça a poética da cidade, no sentido de cidade imaginada e criada em meio aos movimentos sutis dos actantes, aos sons do filme, ao deslocamento de pessoas e atravessamento de corpos, produzindo sombras na tela. Uma cidade, como bem se sabe, é, além dos discursos, do ordenamento social e da pedra dos muros, da ordem do visível (aye) e invisível (orum), espaço de encontros, magia, sombras e sagrado em meio à praça onde os corpos se dão a ver e vivenciam o ritual do cinema. Cidade que é criada, posto que se torna picadeiro, lona e luzes em meio ao burburinho do público; corpos e gestos em direção ao infinito. Assim, de magia e ritos, de vozes e corpos em comunhão, se fazem tanto a cidade quanto o cinema, compondo palavra “poética que

tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria (BARROS, 2016, p.65), mas também pessoas e cidade, carne e pedra; invariavelmente, cinema; inevitavelmente, magia.

4.5 Ocupa tudo: análise e conclusão

4.5.1 Trajetórias

O ano era 2015 e eu completava minhas visitas a escolas da rede pública de ensino do Estado do Rio de Janeiro, para analisar um projeto de Cineclube em escola, meu objeto de mestrado. Em Seropédica, a entrevista com a diretora atrasada me fazia esperar no jardim até que ela chegasse. Foi quando conheci o Jardineiro Martim, responsável por inúmeras plantas e flores, que embelezavam o terreno da escola. Para puxar assunto, perguntei se o cineclube estava aberto. Seu Martin não sabia responder. Descrevi o projeto, falei das sessões sobre as quais a diretora me falara via telefone. Ainda não consegui informação do jardineiro. Foi quando ele me disse, muito envergonhado, que sabia da existência de uma sala nesses moldes, no interior da escola, mas nunca entrara lá, nem sabia como funcionava, somente para professores e alunos: A fala, arrancada a contragosto me deu a exata dimensão do cineclube e do projeto: circunscrito aos muros da escola, acabava por ser engolido por necessidades institucionais e/ou pedagógicas, diminuindo sua potência criativa e emancipatória. Era preciso derrubar os muros das salas dos cineclubes e fazê-las de fato parte da cidade, para que funcionassem como espaços de cidadania, solidariedade e emancipação social. Mas como ir além do espaço físico, em um ambiente onde cada centímetro é disputado avidamente, como uma escola pública? Mesmo sendo um ambiente escolar em uma cidade do interior, o lugar de encontro por excelência, onde projetos de educação, manifestações culturais, reuniões e demais socialidades ocorriam, a potência do cineclube estaria para além dos espaços físicos, estaria também em instâncias que de fato estivessem no centro das cidades. A partir daí iniciou-se o processo investigativo que culminou na pesquisa de doutorado: o que acontece quando o cinema sai de seu lugar de conforto e ocupa espaços não normalmente destinados a ele? A esse questionamento vieram outros? O que ocorre quando o cinema,

mais do que expandir seu espaço de exibição, expande seu *modus operandi*, permitindo-se ir além da ideia de imagem em movimento, mas em cinemas feitos por deficientes visuais e auditivos, cinemas presentes em projeções urbanas, cinemas que chegam até o restrito espaço de uma enfermaria hospitalar? De quantas formas era possível expandir a ideia de cinema? A partir daí foi empreendida uma trajetória múltipla: no acompanhamento de projetos de cinema no hospital¹⁷, de 2015 a 2018 e, no acompanhamento de projetos de cinema na rua, de 2016 a 2018. No mesmo período foi feito um primeiro contato com dois projetos de cinema feito por portadores de necessidades especiais com deficiência auditiva e visual, respectivamente no Instituto Nacional dos Surdos (INES) e no Instituto Benjamin Constant (IBC). A intenção era tensionar o dispositivo cinematográfico ao limite, pensando todas as possibilidades estéticas e comunicacionais do cinema. Afinal, cinema sem imagem ou som seria cinema? Assim, enquanto eu mapeava instâncias de cinema na rua, acompanhava semanalmente a equipe de educação do Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão Cinema Para Aprender e Desaprender (CINEAD/UFRJ)¹⁸, no Instituto de Pediatria e Puericultura Martagão Gesteira (IPPMG). As atividades incluíam exibição de filmes, roda de conversa, atividades voltadas para a educação audiovisual, fotografia e produção de filmes pelos pacientes das enfermarias infantis, seguindo o roteiro já pré-estabelecido do CINEAD. Em outubro de 2015, na saída da pesquisadora Fernanda Olmezcuck, para término do doutorado, assumi a função, ficando como responsável pelas atividades até abril de 2018, quando saí para finalizar o material de qualificação de doutorado. Em outubro de 2015 também foi aberta uma nova frente de trabalho no setor Geriátrico do Hospital Universitário da UFRJ (HUCCFF). Com um público completamente diferente daquele do IPPMG (idosos em geral), o projeto no HUCCFF contava inicialmente apenas com exibição de filmes e roda de conversa. Posteriormente, consegui realizar atividades de captação fotográfica, captação de sons e vídeos feitas no ambiente de enfermaria ao longo de quatro anos (2015-2018). Nesse mesmo período travei contato com a equipe do Cine Vila, acompanhei o Cine Giro, o Ciclocine e o Cineprojecção em suas atividades nas ruas do Rio de Janeiro. Também estive na ocupação de escolas por estudantes secundaristas, que incluíam em muitos casos, sessões de cineclube, que me ajudaram a identificar formas

¹⁷ Disponível em: <http://territoriosensíveis.blogspot.com/> e <https://tatunha6.wixsite.com/territoriosensíveis>. Acesso em: 06 jan. 2020.

¹⁸ <http://cinead.org/>. Acesso em 06/01/2020

de pensar o cinema como espaço político. Nesse momento, em que o corpus estava bastante extenso, ainda consegui fazer entrevistas preliminares com a equipe do Cinema no INES (fev. /2018) mas, como seria necessário realizar uma capacitação em Libras para entrar no Instituto, o projeto foi retirado do *corpus*. O período no hospital gerou uma enorme quantidade de material escrito, imagens, vídeos, sons e impressões e começou a ganhar vida própria. Nesse meio de caminho eu havia conhecido personagens incríveis, histórias emocionantes e percebido a importância do cinema como processo social e experiência sensível. Ganha destaque aqui a relação estabelecida com Kauã, menino de nove anos, que acompanhei de 2015 a 2016 nas atividades no IPPMG e com o qual pude contribuir para a produzir dois filmes de sua autoria, filmes que foram editados e infelizmente não foram finalizados, uma vez que o menino foi transferido para um hospital de Curitiba para tratar sua enfermidade. O período no hospital foi profundamente transformador, humana e profissionalmente, e travar conhecimento com Kauã ¹⁹foi – sem dúvida alguma – a experiência mais incrível vivenciada por mim, seja como professora ou em âmbito pessoal. Contudo, no momento de escrita da qualificação, o corpus começou a tomar caminhos divergentes. Por um lado eu entendia a potência do cinema na rua em sua instância política, de direito à cidade e acesso a meios de expressão cultural, o que reforçava minhas conclusões do mestrado sobre a necessidade de romper os muros dos projetos de cineclubismo existentes. Além disso, 2016 foi o ano de ápice de projetos de cinema na rua, marco que sucedeu um declínio de editais de fomento à cultura e a extinção dos projetos de cinema em instituições públicas de educação – o cinema para todos, investigado por mim no mestrado – bem como a precarização do acesso à ocupação de espaços urbanos na cidade do Rio de Janeiro. É impossível também descontextualizar o ano de 2016 da escalada de governos de viés conservador, que culminou no golpe político de retirou o governo Dilma Rousseff do poder e finalizou com a eleição de um governo de base fortemente conservadora, cujas ações voltadas para o fomento de produções culturais podem ser medidas pela extinção do Ministério da Cultura, ainda nos primeiros dias de governo. Como concatenar um universo tão rico como o cinema no hospital, no qual eu trabalhara tanto, com um cenário sociopolítico tão urgente, demandando não somente investigação acadêmica, mas propostas que pudessem caminhar na contramão da lógica de precariedade sistêmica que se avistava no horizonte social? A dúvida foi

¹⁹ <http://territoriossensíveis.blogspot.com/2018/04/eternamente-cinema-oua-volta-do-pequeno.html>. acesso em 06/01/2020

levada para a banca de qualificação (que ocorreu em outubro de 2018) e, após a análise das 242 páginas de material de qualificação, a decisão da banca foi unânime: o projeto devia ser continuado com foco no cinema na rua. A escolha então privilegiou projetos de cinema que pudessem ser acompanhados em mais de uma sessão e que tivessem como foco a ocupação de espaços, a democratização do acesso ao cinema e a visão de que o cinema na rua é também uma intervenção política, necessária no contexto atual. A partir de então, o ano de 2019 foi de agendamento e produção de entrevistas com organizadores e escrita da tese. No percurso de aprofundamento da ideia de cinema na rua, me deparei com inúmeros projetos interessantes com os quais travei contato, com destaque para o Favela Cineclube²⁰, cineclube que ocorre mensalmente no Morro da Providência, e para o Cine Taquara²¹, que ocorre também, uma vez por mês, na praça do BRT da Taquara, bairro de Jacarepaguá da região oeste do Rio de Janeiro. Até o momento de finalização da tese, apesar da disponibilidade dos organizadores, ainda não foi possível realizar uma incursão nas duas iniciativas. Contudo, seguem como sugestões de iniciativas revolucionárias, ambas não por acaso têm à frente mulheres extremamente competentes, Fátima Lima e Gleyser Ferreira, que fazem do cinema sua forma de intervenção no mundo, lugar no qual tento me inserir e real motivo da presente pesquisa. Uma vez apresentada a trajetória, passemos à análise final.

4.5.2 Análise final

Durante o desenvolvimento da pesquisa, alguns objetivos foram afixados, a partir da pergunta inicial que devia compreender o que acontecia com o cinema, enquanto experiência, quando ocupava o espaço da rua, entre objetivos, potências e limitações. Os objetivos seriam de modo geral compreender as relações das pessoas entre si e com o espaço urbano, através da experiência com o cinema. De modo específico, a ideia seria analisar as modificações no espaço urbano a partir do cinema na rua, identificando a possibilidade de criação de performatividades e assembleias provisórias, a partir das as

²⁰ <https://www.facebook.com/favelacineclube/>. Acesso em 06/01/2020

²¹ https://www.facebook.com/pg/CineTaquara/about/?ref=page_internal. Acesso em 06/01/2020.

narrativas coletadas através das imagens, sons captados, filmes exibidos, observação, revisão bibliográfica e entrevistas em profundidade com organizadores e participantes. Para tal ação, inicialmente foi necessário definir o conceito de cinema na rua, a partir da revisão bibliográfica. Também foi tomado como objetivo compor e um mapa sensível, com o material coletado e a produção de um Cinema na rua: modos de fazer. Conforme descrito nos procedimentos metodológicos, o objetivo era analisar os projetos Cine Giro e Cine Vila com base no cruzamento da teoria ator-rede com os conceitos de performatividade e assembleia provisória, de Judith Butler (2018). Seria possível, ao identificar actantes, associações e controvérsias dos projetos, localizar as formas geradas na observação do cinema na rua enquanto performatividades e assembleias? Antes de responder, voltemos ao conceito de performatividade como forma corporificada de ação, ou seja, gesto empreendido pelo corpo em prol de ocupar um espaço. Em tal gesto, o corpo, coletivamente, dá-se a ver e assim pleiteia uma outra condição de existência. Analisando as formas de ocupação de movimentos sociais contemporâneos, Butler identifica que ocupar espaços urbanos é um ato político, posto que o corpo é condição humana fundamental, interface de socialidade e, portanto, instância de disputa por espaço, seja este físico ou simbólico. Dessa forma, se pensarmos na análise feita em relação ao Cine Vila, em primeiro lugar, há uma ocupação do espaço urbano que é feita mediante negociação (em parte), prévia, posto que há um contato anterior com a empresa de ônibus para o compartilhamento da luz. Contudo, mesmo que os recursos de iluminação sejam previamente negociados, a instalação dos equipamentos na praça todos os meses é feita sem nenhum contato com vizinhos, associações de moradores etc. Logo, se constitui como uma ocupação, visto que toma seu lugar no espaço urbano de modo coletivo, seja através da organização da sessão de cinema, da distribuição de esteiras, das luzes, fotos e demais equipamentos, seja pela presença na praça. O ato de ocupar, por si, gera uma visibilidade passível de ser considerada um ato político, visto que se entende o político enquanto espaço do coletivo, o que, no que tange ao objeto de estudo analisado, diz respeito à cidade. Mas não se trata de qualquer ocupação, mas de uma performance coletiva que pressupõe a experiência sensível do cinema, atravessando corpos e provocando sensações haja vista que o cinema na rua – conforme já compreendemos – tem a instância do som, da imagem e do afeto. Além disso, há a dimensão do movimento, do deslocamento, que posso considerar performático, já que a performatividade é a performance coletiva. Entende-se performance – nas raias de Taylor – como a experiência

vivida. Logo, se o Cine Vila cria um deslocamento de pessoas de seu cotidiano, fazendo com que algumas ou até mesmo muitas delas saiam de seu percurso ou prática habitual para ocupar o espaço da praça, podemos entender que há a criação de performatividades ali. De igual modo, entendo que o Cine Vila, ao ocupar a praça Tobias Barreto, possibilita a criação de assembleias provisórias, posto que se entende a forma do gesto performativo enquanto potência de vida. Há de fato uma outra experiência humana que se constrói na praça, um espaço de reunião e encontro, para fruir e refletir sobre a vida nas cidades; mas o que torna o cinema na rua, em relação ao Cine Vila, tão potente é justamente sua forma fluida, um misto de espaço de debate com espetáculo circense, conservando um tanto de prosa e outro de poesia. Tal experiência multidimensional do cinema é resultado das camadas de som e imagem, misturadas ao fluxo da cidade pela ação humana, ou seja, pelos actantes. É justamente por conter o elemento humano que o cinema na rua não se limita a uma ou outra dimensão. Afinal, são as pessoas que são convocadas pelo som e imagem que ocupam as esteiras, que conversam entre si enquanto assistem aos filmes, que fazem a narrativa da tela alcançar a cidade. Por se tratar de um projeto periódico, o Cine Vila cria um hábito na ocupação da praça, provocando identificações e, em alguma medida, mudando o próprio fluxo do cinema, pois são os corpos que atravessam a tela, que provocam intervenções, que reorganizam continuamente a assembleia, através de suas performatividades.

O Cine Giro apresenta as mesmas potências do Cine Vila no que tange à formação da assembleia, posto que, ao ocupar a rua, há, da mesma maneira que no Cine Vila, uma convocação do público que está ao redor, o que ocorre previamente à instalação do cinema na rua. Assim, dispor os equipamentos, esticar as lonas ou instalar as telas é prévio ao filme que passa. O cinema na rua está assim para além do filme que passa na tela, está na própria constituição da experiência cinematográfica em todas as suas nuances. Assim, instalar os equipamentos, dispor a tela e cadeiras, estender as lonas, escolher os filmes, colocar a caixa de som na praça é também criar uma condição de performatividade para o cinema na rua, pois a ocupação, seja qual for o espaço, pressupõe um atravessamento no cotidiano da cidade convidando os passantes a interromperem seu caminho e se inserirem na experiência do cinema enquanto actantes. Uma vez tomando seus lugares, os participantes, agora actantes do Cine Giro, constituem uma performatividade pela circunstância de ocuparem um espaço de modo fluido, em movimentos em direção à praça e gerarem uma forma coletiva que entendemos como assembleia. O caráter político da

forma que o cinema na rua constitui é fruto da reunião de pessoas na praça, do compartilhamento de uma experiência de cidade que se faz mais dos sons, afetos e imagens do que do cimento armado, dos espaços normatizadores, da ordem cotidiana que constitui a vida de todos os dias; e, principalmente, da dimensão sensível do cinema, cuja existência na tela e fora dela pressupõe um outro mundo para se viver, uma janela aberta para outras realidades. O que diferencia o Cine Giro do Cine Vila não é a potência da assembleia provisória enquanto forma e da performatividade enquanto gesto. Em ambos os casos, a ocupação política do espaço urbano ocorre e a forma da assembleia é muito semelhante. Os corpos, convocados pelo cinema, tomam a rua, sobem os muros, ocupam as calçadas, voltam-se para a tela e para a caixa de som. Se há alguma distinção – e afirmo que me interessa mais encontrar semelhanças do que diferenças – será pelo fato de o Cine Giro ocupar praças distintas em eventos individuais e o Cine Vila estabelecer uma relação duradoura com o lugar. Logo, em se tratando do objetivo de identificar se há modificação do espaço urbano na medida de se criarem experiência entre as pessoas e a rua através do cinema, é possível observar modificações na cidade a partir do cinema. Na criação de zonas autônomas temporárias ou espaços de manifestação cultural criados pela circunstância das performatividades e assembleias, a cidade se faz plural, visto que permite que outras formas de existência sejam dadas a ver. Ocupar um espaço, torná-lo público pela comunhão de corpos é possibilitar que ali existam experiências que sejam a em só tempo modificadoras de tempo e espaço, igualmente sensíveis e políticas. É da ordem do cinema na rua que seja tal relação estabelecida através de corpos e sensibilidades com a cidade e é com seus corpos que as pessoas modificam tal espaço, não somente criando formas políticas quando que se reúnem (cinema na rua como experiência política), mas oficiando o fluxo da cidade (cinema na rua como experiência de tempo e espaço). Além disso, o filme cria ritos do cinema na rua – como o público que assiste à tela luminosa, escuta o som e vê a imagem – porque há uma experiência sensível de corpo e alma que se torna possível, independente do espaço urbano. Ao comparar todas as sessões investigadas, o que identifico é que a potência de transformação está na forma como as pessoas se apropriam de tal experiência, interagem com ela e, a partir daí, produzem modificações na cidade, seja ocupando as ruas com cadeiras, debatendo assuntos polêmicos, subindo nos muros para assistir ao filme ou compartilhando um espaço em comum com outras pessoas, em uma existência social, um “nós”, que propõe uma escuta atenta da cidade e do mundo a partir do cinema na rua. Da mesma forma que

as ruas são suporte material para a ação e igualmente conservam seu caráter poético, abrigando ritos, também o cinema o é, materializando outras narrativas, mas igualmente suscitando emoções e poesia, posto que ele é técnica e arte, magia e razão no espaço da cidade.

4.5.3 Plataforma cinema na rua. Mapeamento e proposta de intervenção

Na esperança de consolidar uma rede de cinemas na rua e fortalecer as estruturas solidárias que ainda hoje marcham na contramão dos projetos institucionais que ignoram a importância de ocupar a rua com manifestações culturais, o presente trabalho propõe a consolidação de uma plataforma que possa divulgar e reunir ações coletivas de cinema na rua.

A ideia é concatenar esforços para consolidar as redes solidarias, criando agendas em comum, fomentando vinculações entre os coletivos e fortalecendo ações em comum. Inicialmente, a plataforma conta com informações de todos os projetos estudados, mas a intenção é agregar mais coletivos de cinema na rua e, posteriormente, criar mecanismos através dos quais os próprios organizadores possam gerir suas informações e adicionar usuários.

Figura 25 – Plataforma Cinema na rua²²



Fonte: acervo pessoal.

²² Disponível em: <https://tatunha6.wixsite.com/cinemanarua> Acesso em 21/01/2020.

Na plataforma é possível encontrar informações sobre os projetos de cinema na rua, cenário político-cultural da cidade do Rio de Janeiro relativo ao cinema, agendas, iniciativas, pautas, redes solidárias, recursos colaborativos, imagens, sons e outros registros das ações dos coletivos na cidade.

Figura 26 – Detalhamento da plataforma Cinema na rua



Fonte: acervo pessoal

Em última instância, está em fase de edição o documentário Cinema na rua: modo de fazer, reunindo informações de coletivos, entrevistas com organizadores e modos de reexistências diante do cenário político atual.

CONSIDERAÇÕES E PROPOSTA

Considerando o cinema na rua como uma relação entre cinema e cidade, é necessário identificar o lugar do cinema na rua enquanto proposta, não somente teórica, mas de intervenção, visto que, em sendo uma experiência igualmente de espaço, tempo e sensível, torna-se igualmente política, passível de consolidar e propor visibilidades de vozes e corpos. Assim sendo, antes de apresentar duas propostas de intervenção, identifiquei a necessidade de pensar o lugar do cinema na rua a partir das vozes dos actantes. Para tal retomamos um conceito do qual tentamos nos afastar todo o tempo de investigação: a ideia de cineclube, que no Brasil remonta a 1928, com o Chaplin Clube. Esse movimento pressupõe um espaço físico para exibição de filmes mediante curadoria de um grupo de pessoas com uma relação afetiva com o cinema. O conceito a seguir dialoga com a maioria dos projetos institucionais e autônomos de cineclubes desde então: a criação de espaços de projeção não comerciais, onde se possa assistir a filmes, promover debates e principalmente encontros entre cinéfilos e simpatizantes. Logo, se a intenção do presente estudo é compreender experiências de cinema fora da forma cinema convencional, de padrão industrial de tecnologia, discurso e espaço, também exclui a ideia de cineclube, posto que a intenção é justamente pensar experiências de cinema para além dos muros. Contudo, há um componente que não pode ser ignorado: em todas as entrevistas, os organizadores dos coletivos afirmaram que:

- As ações de cinema na rua eram atividades de cineclube
- Os cineclubes pressupunham reuniões de pessoas, reflexão e fruição sobre o mundo a partir do cinema
- Os cineclubes não se referem a espaços físicos, mas a relações entre pessoas.

Nesse viés, poderiam ser os cinemas na rua considerados cineclubes? Quero crer que não, posto que os cineclubes enquanto ação de reunir cinéfilos e simpatizantes não dão conta de entender a experiência do cinema na rua enquanto atravessamento da cidade, que se dá por vezes na medida do inesperado, de alcançar pessoas que estariam distraídas, imersas no cotidiano, quando são surpreendidas pelo cinema enquanto manifestação cultural efêmera, mas não menos potente. A grande força do cinema na rua estará no caráter inesperado da ação, na mobilidade com que tal experiência se dá e principalmente quando cria um espaço político na cidade à revelia do Estado, mas pautado em redes de

solidariedade. E se as ações se dão de modo múltiplo, ampliando os espaços de manifestações culturais, não é por acaso que a forma estética escolhida seja o cinema. Como dito anteriormente, o cinema atual é igualmente herdeiro da técnica de produção de narrativas em formato industrial, refletindo a realidade do mundo na tela, mas também gerando reflexão. O mesmo cinema que hoje se expande em rede IMAX, THX etc. (tecnologias de projeção em alta definição, com equipamentos de última geração) permanece em alguma medida com o caráter de rito, de magia ancestral que reunia pessoas em torno das lanternas mágicas e cinematógrafos, à caça do insólito e do maravilhoso que está presente nas imagens em movimento.

Também é fundamental pensar o cinema na rua enquanto um espaço político, se o pensarmos enquanto não somente projeção, mas leis de incentivo, acesso, produção, educação para o audiovisual, acesso à cultura, economia política, história, distribuição, modos de ver, identidades, narrativas, relações entre os sujeitos e, principalmente, cidadania. Pensar na forma como o cinema ainda se constitui na sociedade – lembrando que ele é um conceito que pode ser expandido para mídias como TV, acessibilidade, celulares, telas – é compreender que a importância da democratização do acesso a mecanismos de produção, fruição, letramento audiovisual e distribuição. Exatamente no momento em que escrevo esta tese, o financiamento para novas salas de cinema é vetado pelo governo federal. Findam-se, nas secretarias de cultura municipais e estaduais, os incentivos a projetos de filmes e séries, bem como editais de fomento e projetos educativos envolvendo cineclubes, ingressos, oficinas de audiovisual etc.. Torna-se fundamental pensar o cinema como um espaço político de enfrentamento às estratégias de precarização sistemática de manifestações culturais como o cinema. Pelo fato de que a potência do cinema na rua está na gratuidade e na democratização do acesso, bem como na garantia da ocupação do espaço para gerar reflexões em relação à cidade, ele se torna atualmente um lócus de consolidação da cidadania. Cidadania que se dá quando que se constrói o bem comum não no asfalto e concreto das construções, mas na intensidade dos afetos dos corpos, reunidos em aliança sob a luz do cinema na rua. Tal e qual foi analisado, a cidade se abre enquanto cenário e actante do cinema na rua, propositora e resultado de associações entre os diferentes actantes e os elementos que os atravessam. O cinema na rua assim é também um actante frente à cidade, agente que cria uma intervenção em plena rua, constituindo-se como carne e pedra, prosa e poesia, corpo e calma. Em sendo também um ritual que é da ordem do álaire, reunindo visibilidades e invisibilidades, o cinema

feito coletivamente não se dá apenas na instância de ser cinema na rua, mas de ser cinema com a rua, as pessoas, os corpos e as imagens em prol de uma experiência sensível e invariavelmente política também. Logo, se é possível compreender a pesquisa em questão em seu caráter de mapa noturno, conforme identifica Martin-Barbero o resultado será tão somente cada um dos actantes em ação, descritos acima, em prosa e verso, vagalumes ousando ocupar o espaço da cidade, em sons, afetos, imagem e cinema.

EPÍLOGO: CINEMA PARA TODOS

As soluções apresentadas dão conta de uma ideia de cinema com a qual compactuo desde o mestrado como professora, jornalista, cineclubista e cinéfila: o cinema, mais do que um processo social, mas potência de vida, *actio communis* por excelência, em sendo uma experiência coletiva e sensível, é um lugar de encontro e debate para se pensar a cidade e formas de vida mais solidárias e potentes. Logo é premissa básica de pensar projetos e incentivar coletivos de arte, particularmente do cinema (arte multidimensional por definição) em termos não somente de acesso (ter acesso à fruição, produção e distribuição de filmes) mas de acessibilidade, quando se pensa, por exemplo, que nem todos os filmes exibidos por qualquer um dos coletivos tinha audiodescrição ou legendas, restringindo o acesso ao cinema na rua a portadores de necessidades especiais. Nas salas convencionais há uma instrução normativa da ANCINE 128/2016²³ (ANCINE, 2016) que pressupõe a existência de pelo menos 30% das salas com recursos de acessibilidade, incluindo audiodescrição, legendas e a preocupação com barreiras, sejam elas arquitetônicas, de linguagem, econômicas ou sociais. Na prática a acessibilidade é compreendida pela ANCINE como arquitetônica (pela preocupação com a acessibilidade física), disponibilidade de instrumentos, como legendagem descritiva ou em libras, bem como auxílio à locomoção e deslocamento. A Instrução normativa tinha inicialmente o prazo de 2017. Em janeiro de 2020, a presidência da república adiou para 2021 o prazo para adaptação de salas, bem como a fiscalização e possibilidade de aplicar multas em salas comerciais. E os cineclubes e cinemas na rua, como ficam? Ainda que não sejam

²³ Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instrucao-normativa-n-128-de-13-de-setembro-de-2016>. Acesso em: 20 out. 2019.

processos produtivos institucionais ou comerciais, é mister analisar o viés da acessibilidade no cinema na rua, posto que é na instância de democratização de acesso ao cinema enquanto espaço público da cidade, de encontro e debate, que os coletivos de arte se constituem. Ainda que a sistemática precariedade governamental jogue sobre as costas dos produtores a total responsabilidade por pensar soluções para o cinema, não há como ausentar-se da discussão sobre mecanismos de acesso, sob o preço de criar uma experiência de cinema na rua democrática até certo ponto. Assim, sob a instância de produção de manifestações culturais, é necessário identificar o cinema na rua com a dimensionalidade que o constitui, seja ela arquitetônica, discursiva ou tecnológica conforme o modelo de André Parente (2013). Pelo viés da arquitetura, é necessário pensar o acesso a praças e ruas, de parte dos participantes das sessões de cinema. Nesse viés, ambos os projetos, Cine Vila e Cine Giro têm mecanismos que facilitam o acesso à tela, bem como o uso de esteiras, cadeiras de praia etc. No que tange à tecnologia e linguagem, há que se pensar mecanismos de criação de legendagem ou tradução para libras – ainda que se pontue a total ausência de recursos fornecidos pelo Estado, que seria o principal fomentador de tal iniciativa, caso respeitasse a Constituição Federal no que tange à acessibilidade. Ainda que se pontue que a acessibilidade é uma discussão bastante utópica, em um contexto de precariedade sistemática e ataques constantes no que se refere à política cultural, a compreensão da multidimensionalidade do cinema, que pontuei ao longo do presente trabalho, pressupõe que este seja igualmente visto enquanto som, imagem e afeto, haja vista que nenhuma dimensão pode ser ignorada ou subutilizada.

Nesse viés, pontuo que se faz cinema ainda que não se tenha acesso ao som ou a imagem, como é o caso dos já citados projetos de cinema para portadores de necessidade visuais e auditivas. Arrisco dizer que a única dimensão do cinema que jamais poderá ser substituída é a dimensão afetiva, que está sujeito e que o envolve em uma experiência que é igualmente coletiva e individual. Coletiva, posto que se dá em meio ao espaço de encontro que o cinema proporciona. E individual, porque acessa emoções, memórias e sentidos dos corpos envolvidos na prática, aproximando igualmente cinema e cidade em uma mesma experiência humana. Na potência de estar juntos, o cinema na rua se faz lócus do álaire (SODRÉ, 2014), é o encontro com a dimensão poética e sagrada da vida, alma coletiva que reforça o que há de humano e, portanto, uma possibilidade de ser libertária e comunicacional na existência social. Magia por excelência, posto que constituído nas dimensões modernas do insólito e do maravilhoso, o cinema não é a linguagem prioritária

ou unicamente transformadora da vida através da técnica ou discurso, mas, prioritariamente – e daí sua importância – janela que abre para a alma humana, através da tela e fora dela.

REFERÊNCIAS

- A BATALHA do passinho. Direção: Emílio Domingos. Brasil, 2012. 72 min.
- ACABOU a paz. Isso aqui vai virar o Chile. Direção: Carlos Pronzato. Brasil, 2015, 60 min. Disponível em https://www.youtube.com/watch?time_continue=2475&v=LK9Ri2prfNw. Acesso em 08 set. 2018.
- AQUI ao lado. Direção: Daniel Terra. Brasil, 2016. 25 min. Disponível em <https://vimeo.com/160783739> Acesso em 08 set. 2019.
- AKOMA: vibrações de uma nação. Direção: Tatiane Lima. Brasil, 2017.
- A LUNETTA do tempo. Direção: Alceu Valença. Brasil, 2016. 99min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L1ly3_xP390. Acesso em 20 nov. 2019.
- ANCINE- Agência Nacional de Cinema. Segmento de Salas de Exibição - Informe Anual Preliminar 2017. Publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual Rio de Janeiro. 2017. Disponível em: https://static.poder360.com.br/2018/01/informe_preliminar_2017-ancine-.pdf. Acesso em 20 nov. 2019.
- _____. Instrução Normativa 128/2016. Disponível em <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-128-de-13-de-setembro-de-2016>. Acesso em 11 jan. 2020.
- ANUARIO Estatístico do cinema brasileiro. Ancine, 2018. Disponível em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2018.pdf. Acesso em: 29 dez. 2019.
- AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- ARAÚJO, V.P. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARROS, M. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.
- BARTHES, R. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARONESA. Direção: Juliana Antunes. Brasil, 2017. 73 min.
- BARROSO, F.M.; FERNANDES, C.S. Os limites da rua: uma discussão sobre regulação, tensão e dissidência das atividades culturais nos espaços públicos do Rio de Janeiro. *Políticas culturais em revista*, v. 11, p. 100-121, 2019.
- BENJAMIN, W.. *Passagens de Walter Benjamin*. TIEDEMANN, R; BOLLE, W.; MATOS, O. C. F. (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Memória e vida: textos escolhidos por Gilles Deleuze*; Tradução: Carla Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BESSA, M.; OLIVEIRA FILHO, W. « Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica », *Ponto Urbe* [Online], 15 | 2014, posto online no dia 30 dezembro 2014, consultado o 15 set. 2015. URL: <http://pontourbe.revues.org/2536>

BEY, Hakim. *TAZ, Zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018

CAMILO, A. Entrevista concedida em julho de 2019

CARVALHO, D. *História da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1926.

CARVALHO, V. *O Dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e mídias digitais*. Rio de Janeiro: ECO-Pós/UFRJ, 2008.

CASTELLS, M. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CHARNEY, L.; SCHWARZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CHAUDOIR P. La rue: une fabrique contemporaine de l'imaginaire urbain. In: *Culture & Musées*, n°12, L'imaginaire de la ville, le regard et le pas du citadin (Sous la direction de Michel Rautenberg) pp. 51-64; 2008.

CORPO manifesto. Direção: Carol Araújo. Brasil, 2016. 25min. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=corpo_manifesto. Acesso em: 13 nov.2019.

CULTURA em números: anuário de estatísticas culturais 2009. – Brasília: Minc, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Árbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011

_____. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.

DURAND, G. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 2004

FELINTO, E.; SANTAELLA, L. *O Explorador de Abismos: Vilém Flusser e o Pós-Humanismo*. São Paulo: Paulus, 2012.

- FELINTO, E. *Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação*. Disponível em http://www.compos.org.br/biblioteca/arquivocompleto_2776.pdf. Acesso em: 20 jul.2017.
- FERNANDES, C. S.. Corpos sensíveis na dinâmica urbana: interações e sentidos. In: Denise da Costa Oliveira Siqueira. (Org.). *A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na Comunicação*. 1ed. Porto Alegre: Sulina, 2015, v. 1, p. 187-205.
- _____;HERSCHMANN, M. ; BARROSO, F.M. . Corpo, cidade e festa: as performances do dissenso no carnaval de rua carioca. *Interim (UTP)*, v. 24, p. 157-175, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.
- FLUSSER, V. *Los gestos*. Fenomenología y comunicación. Barcelona: Herder; 1994.
- GOMPERTZ, W. *Isso é Arte? 150 Anos de Arte Moderna*. São Paulo, SP: Zahar, 2013.
- HAESBAERT, R. *Territórios Alternativos*. São Paulo: Contexto, 2006.
- HARVEY, D. *Cidades Rebeldes: do Direito à cidade à revolução urbana*. Martins Fontes, São Paulo, 2014.
- JACQUES, P. B. Corpografias urbanas. In: *Vitruvius*. Arqutextos, v.8, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/G5bAPv>>. Acesso em: 15 ago. 2018.
- _____. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- LATOURETTE, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Ed. EDUFBA, 2012.
- JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B. *Corpos e cenários urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ:Vozes,2007.
- LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 5. ed. São Paulo: Centauro Ed., 2011.
- LUZ, câmera, pichação. Direção: Gustavo Coelho, Marcelo Guerra e Bruno Caetano, Brasil, 2011. 104 min. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=b_MB_CmhjUQ. Acesso em: 20 nov. 2019.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MACIEL, K (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MAFFESOLI, M. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

- MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- _____. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- _____. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.
- _____. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- _____. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- _____. *Homo eroticus*. Comunhões emocionais. Trad. Abner Chiquieri. 1.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.
- MALDONADO, S. C. A ponte e a porta. *Política & Trabalho*, v. 12, p. 1, 1986.
- MARZLIAK, N. *Hélio Oiticica, quase-cinemas e as relações com a videoinstalação contemporânea*. 2012. 115 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000881557>>. Acesso em: 1 abr. 2017.
- MENEZES, J. Cultura do ouvir: os vínculos sonoros na contemporaneidade. *Libero*, Brasil, v.11, n. 21, p. 111-118, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Tradução: Fidelina Gonzáles. São Paulo: Ed. Loyola, 2009. (Coleção Comunicação Contemporânea 3)
- _____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2012.
- MASCARELLO, F. (org.) *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- MASSEY, D. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MATTELART, A. *A Invenção da Comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget. (Coleção Epistemologia e Sociedade)
- MEDIANERAS. Direção: Gustavo Taretto. Argentina, 2011.91min. DVD.
- MENDES, T. *Cinema e educação: entre o eu estético e o nós político. Uma análise de experiências sensíveis a partir do projeto Cinema para todos / Tatiane Mendes Pinto*. – Dissertação. (Mestrado em Mídia e Cotidiano) – Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro. 2015. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3868/1/DISSERTACAO_TATIANE0911.pdf. Acesso em 14 jan. 2020.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. (Tradução de Maura), 1997.

_____. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

NUOVO cinema paradiso. Direção: Giuseppe Tornatore, Itália, 1988. 1 DVD (155 min), son., color.

OLHARES. Direção: Quesia Pacheco. Brasil, 2017. 7 min.

OLMO e a gaivota. Direção Petra Costa. Brasil, 2014. 87 min

O SABIÁ do Samba. Direção: Beto Waite, Diego Tavares e Pedro Bálaco. Brasil, 2016. 14 min.

PALLAMIN, V. *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2015.

PARENTE, A. *La forma cine: variaciones y rupturas*. Estudios sobre cine y artes audiovisuales, v. 1, p. 41, 2011.

PORTELA, T. Apologia da deriva: escritos situacionistas. in: Paola Berenstein Jacques (Org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, vol. 5, núm. 1, mayo, 2003, pp. 88-90. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, Recife, Brasil.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. *Plano Estratégico da Prefeitura do Rio de Janeiro 2009-2012*. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/2116763/243779/planejamento_estrategico_site.pdf. Acesso em: 10 jan. 2020.

_____. *Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio 2020: mais solidário e humano, 2016. Disponível em <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=7142439>. Acesso em: 02 dez. 2019.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental: Ed. 34, 2005.

_____. *O ódio à democracia*. Tradução Maria Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. Em que tempo vivemos?. *Revista Serrote*. Rio de Janeiro: IMS, n. 16, p. 203-222, abr., 2014a.

RIO em chamadas. Direção: Daniel Caetano, Eduardo Souza Lima, Vinícius Reis, Cavi Borges, Diego Felipe Souza, Luiz Claudio Lima, Ana Costa Ribeiro, Ricardo Rodrigues, Vítor Gracciano, Luiz Giban, Clara Linhart e André Sampaio. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/88130053>

RIO, J. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

RODRÍGUEZ, A. *A Dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Senac, 2006.

SANTOS, M. *Técnica, espaço e tempo: globalização e meio técnico científico informacional*. 3 ed. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. SILVEIRA, M.L.B. *Território e Sociedade no início do século 21*. Rio de Janeiro: Record, 2001a.

_____. *Totalidade ao lugar*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2014

SCIENCE, C. *Da Lama ao Caos*. São Paulo: Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD

SEEMANN, J. Tradições humanistas na cartografia e na poética dos mapas. In: MARANDOLA JR., E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 69-91.

SENNETT, R. *Carne e a pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SEVERIEN, P.L. *Cinema de ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife*. Dissertação. Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Brasil, Recife, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/37338512/Cinema_de_Ocupa%C3%A7%C3%A3o_uma_cartografia_da_produ%C3%A7%C3%A3o_audiovisual_engajada_na_luta_pelo_direito_%C3%A0_cidade_no_Recife. Acesso em: 13 dez. 2019.

SEVCENKO, N. *A revolta da vacina : mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *História da vida privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SHAPIRO, M. *Impressionismo : reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SILVA, M.A.; GUARESCHI, P.A.; WENDT, G.W. *Existe sujeito em Michel Maffesoli?* Psicol. USP [online]. 2010, vol.21, n.2 [cited 2019-12-23], pp.439-455. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642010000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 jul. 2019.

NASCIMENTO, S. *A cidade no corpo*. Ponto Urbe [online], 19 | 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/3316>. Acesso em: 21 set. 2019.

SIMMEL, George. *A Estética e a Cidade*. São Paulo: Annablume, 2011.

SIMMEL, Georg. Pont et Port. *Cahier de l'Herne*. Paris: Ed. de l'Herne, nº 45 ,1983.

SIMMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em Rede*. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

TAYLOR, D. *The Archive and the Repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham ; London: Duke University Press, 2003.

UM filme de cinema. Direção: Walter Carvalho. Produção: Isabel de Castro. Marceço Ludwig Maia. Distribuição: ArtHouse, 2017. 108min. Legendado.

VERANO, P.N.; OLIVEIRA, L.M.B. Cidades temporárias: brechas e contrabrechas na cidade. RBBB. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, v. 13, p. 72-79, set. 2017. ISSN 1980-6949. Disponível em: <<https://febab.emnuvens.com.br/rbbd/article/view/758/609>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

XAVIER, I. *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983

YOUNGBLOOD, G. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.