

O MOVIMENTO OCUPE ESTELITA: o capital cultural na interface entre a política e a cultura

Maria Eduarda da Mota Rocha¹

RESUMO

Pretendemos analisar peças chave da produção audiovisual do MOE para identificar as representações nela mais difundidas em momentos cruciais para a causa. É importante lembrar que um grupo de profissionais de áreas como o urbanismo, o design, a comunicação e o direito utilizou de suas competências específicas e de seu alto capital simbólico em seus respectivos campos para fazer frente à aliança entre o Consórcio e a Prefeitura na disputa pela “opinião pública”, especialmente através de depoimentos em produtos audiovisuais. Por isso, estes aparecem como um corpus interessante para pensar a confluência destes capitais culturais e simbólicos em torno da defesa do direito à cidade. Com este intuito, destacamos vídeos produzidos pela *Brigada Audiovisual do Estelita* em que fica clara uma tomada de posição política de disputa mais assumida com o *Consórcio Novo Recife* pela “opinião pública”. Tais produtos são interpretados à luz da identificação de elementos da “estrutura de sentimentos” de seus produtores que parece expressar a de uma parte importante do MOE, em seu conjunto, embora a própria problematização constante da ideia de “conjunto” seja uma das suas principais características, como veremos.

PALAVRAS-CHAVE

Ocupe Estelita, capital cultural, estrutura de sentimentos, produção audiovisual, direito à cidade

¹ Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco (1993) e em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (1994), com mestrado (1998) e doutorado (2004) em Sociologia pela Universidade de São Paulo. Foi professora visitante na Universidade Paris III (Sorbonne Nouvelle) e Paris II (Panthéon-Assas). Atualmente é professora associada da Universidade Federal de Pernambuco, no Departamento de Sociologia e no Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

Poucas experiências permitem ver com tanta clareza de que maneira o capital cultural pode se tornar uma arma potente de luta política como o Movimento Ocupe Estelita (MOE), que defende a ocupação pública do cais José Estelita, uma grande área nas margens do Rio Capibaribe, em Recife, para a qual um Consórcio de Empreiteiras propõe a construção de 12 torres de cerca de 40 andares de uso estritamente privado². O projeto *Novo Recife* é um caso típico da arquitetura do medo que vemos se implantar em tantas cidades do Brasil (Cf. CALDEIRA, 2000). O consórcio de mesmo nome responsável pelo projeto é formado pelas construtoras Moura Dubeux, Queiroz Galvão, Ara Empreendimentos e GL Empreendimentos. Tudo começou em 2008, com um leilão do terreno de pouco mais de 100 mil metros quadrados estrategicamente situado ao lado do centro e no caminho para a zona sul da cidade. O leilão deu início a uma série de irregularidades que permeiam até hoje a tramitação do projeto, entre outras coisas, porque foi feito sem levar em conta o interesse manifesto pelo IPHAN sobre a área. Ao arrematá-la pelo preço mínimo, 55 milhões de reais, o *Consórcio Novo Recife* pagou pouco menos de 500 reais pelo metro quadrado, valor muito inferior ao praticado na cidade, já naquele momento. Esta operação está sendo investigada pela Polícia Federal, o que adiou o início das obras no Cais, antes previstas para começar ainda em 2015.

Em uma das audiências que tentavam encenar a transparência do processo, artistas, intelectuais, estudantes e outros atores criaram o grupo Direitos Urbanos, que começou a promover jornadas de atividades culturais no Cais José Estelita em 2012, indignados com as tantas ilegalidades. Desde o princípio, portanto, a cultura foi o principal instrumento de mobilização dos ativistas, em sua luta por ampliar a adesão à causa e agendar o debate sobre o modelo de cidade que está sendo implantado no Brasil,

² Para uma análise bastante ampla e detalhada da trajetória do movimento, conferir Ludermir, 2019.

baseado na omissão do Estado em planejar o crescimento urbano e preservar o patrimônio histórico e paisagístico. Na retaguarda do movimento, militantes com alto capital jurídico tentavam impedir a demolição dos antigos armazéns de açúcar e a consequente construção das torres, entrando com ações em diferentes instâncias do judiciário ou provocando o Ministério Público para fazê-lo.

A partir de 21 de maio de 2014, o núcleo inicial do movimento, surgido em torno do grupo Direitos Urbanos foi bastante ampliado, dando origem ao Movimento Ocupe Estelita (MOE) como guarda-chuva de várias articulações de militantes, alguns vindos de outras mobilizações sociais, como a Rede Coque Vive, outros atuantes das causas LGBT, outros ainda agrupados em iniciativas de produção cultural como a que se convencionou chamar de *Brigada Audiovisual do Estelita*. O ponto de aglutinação de bandeiras tão diferentes foi o terreno do Cais, ocupado depois que as empreiteiras tentaram derrubar os armazéns na calada da noite. Em sua maioria, os ocupantes eram estudantes universitários das áreas de ciências humanas, arquitetura e urbanismo, história, direito, cinema... Na partilha cotidiana de experiências, estes ocupantes deram um *corpo* ao movimento e iniciaram uma etapa nova ao atrair em torno de si os demais subgrupos de militantes, sobretudo nas jornadas culturais e nos momentos de maior tensão, como o da expulsão violenta do terreno em 17 de junho de 2014. A ocupação durou pouco menos de um mês mas, sob o nosso ponto de vista, foi muito importante por possibilitar um breve e intenso processo de formação política e construir um senso de pertencimento para os que lá estiveram (PETRUCZOC, 2019). Os cineastas cuja produção iremos analisar, por exemplo, eram tidos por muitos estudantes como distantes fisicamente da causa, mas, depois de dividirem com eles o duro momento da

expulsão, receberam uma espécie de atestado de pertença ao Estelita (Cf. TEIXEIRA, 2015). O vídeo produzido nesta ocasião será o primeiro a ser analisado neste artigo.

O terceiro momento do MOE se inicia justamente com a saída do terreno, sob o ataque de balas de borracha e gás lacrimogêneo. A tentativa de manter um *corpo* para o movimento se estendeu por alguns dias, uma vez que os ocupantes se mudaram para debaixo de um viaduto em frente ao Cais, e passaram a viver em condições ainda mais precárias, sobretudo do ponto de vista da segurança, já que, durante a madrugada, pedras eram lançadas nas barracas por desconhecidos. De lá, saíram para o andar térreo da Prefeitura, onde permaneceram por apenas dois dias, reivindicando a participação do MOE nas reuniões que o prefeito estava promovendo com entidades que serviam para atestar algum diálogo com a sociedade civil, mesmo que, ao fim de um longo processo de renegociação do projeto, este tenha sido muito pouco alterado em relação à proposta inicial, mantendo o seu caráter privatista e a agressão à paisagem dos bairros de Santo Antônio e São José, dos mais antigos da cidade. Naquele momento, a Prefeitura se negava até a abrir tais reuniões à participação do MOE. A saída do prédio da administração municipal também deu origem a um vídeo que será analisado. Ela configura o começo da terceira fase do movimento quando, outra vez despojado de um *corpo*, teve que rever suas estratégias de visibilidade e ação, realizando mais passeatas sem abrir mão das jornadas culturais e da produção audiovisual. Esta, entretanto, parece ter ganhado um tom mais provocativo e mais voltado a um público externo ao movimento, como se os produtores tivessem aceitado o desafio de disputar a “opinião pública” com o Consórcio e seus defensores na Prefeitura e na grande mídia local.

Pretendemos, então, analisar peças chave da produção audiovisual do MOE para identificar as representações nela mais difundidas em momentos cruciais para a causa. É

importante lembrar que um grupo de profissionais de áreas como o urbanismo, o design, a comunicação e o direito tem utilizado de suas competências específicas e de seu alto capital simbólico em seus respectivos campos para fazer frente à aliança entre o Consórcio e a Prefeitura na disputa pela “opinião pública”, especialmente através de depoimentos em produtos audiovisuais. Por isso, estes aparecem como um corpus interessante para pensar a confluência destes capitais culturais e simbólicos em torno da defesa do direito à cidade. Com este intuito, destacamos os vídeos mais recentes produzidos pela *Brigada Audiovisual do Estelita* em que fica clara uma tomada de posição política de disputa mais assumida com o *Consórcio Novo Recife* pela “opinião pública”. Tais produtos são interpretados à luz da identificação de elementos da “estrutura de sentimentos” de seus produtores que parece expressar a de uma parte importante do MOE, em seu conjunto, embora a própria problematização constante da ideia de “conjunto” seja uma das suas principais características, como veremos.

A reconstrução dessa “estrutura de sentimentos” foi feita também com base em nossa própria experiência como ativista do Estelita, que nos permitiu acompanhar de perto conflitos e negociações em que diferentes posições discursivas ganhavam forma, especialmente em função de diferenças etárias que tendiam a opor os “professores”, mais afeitos à dimensão institucionalizada da luta, aos “estudantes”, que acamparam no terreno e capitanearam as principais mobilizações na rua. Foram, portanto, a fonte primeira da energia erótica que moveu o MOE até aqui. Além disso, utilizamos o registro de uma oficina de produção audiovisual realizada em 15 de abril de 2015, com a presença da maioria dos produtores da *Brigada*, que nos serviu de ocasião para analisar a construção coletiva de consensos mínimos em torno do sentido daquela produção, ao por em destaque certos elementos cruciais de uma “estrutura de

sentimentos” que, virtualmente, são imputáveis a uma boa parte dos membros do MOE, especialmente, os mais jovens. Podemos destacar a crítica à ideia de representação política que se manifestou sob a forma de uma constante problematização dos lugares de fala daqueles produtores, e, conseqüentemente, da própria capacidade de seus produtos “representarem” estética e politicamente o movimento. Logo se vê a completa interpenetração das dimensões culturais e políticas no Ocupe Estelita, que constitui o foco maior de nosso interesse neste artigo. Para tanto, começamos esboçando a posição problemática de artistas e intelectuais no espaço social, à luz da análise bourdieusiana do campo das relações de classe, e a constituição de uma espécie de imaginário antiburguês que, desde pelo menos o modernismo, esteve frequentemente associado àquela posição, como mostrou Raymond Williams, em sua análise do caso europeu. Em um segundo momento, tentamos apontar elementos do contexto internacional, nacional e local que ajudam a compreender a eclosão de um movimento como o Estelita, em seu tempo e lugar. Finalmente, no terceiro item, apresentamos aspectos centrais da estrutura de sentimentos dos produtores audiovisuais do MOE em conexão com a análise de alguns de seus principais produtos, na crença de que, apesar da diversidade ideológica interna que caracteriza o Estelita, esta conexão ajuda a entender o que muito de seus membros tem em comum, bem como a forma como são representados pelas forças antagonistas, em disputa pela “opinião pública”.

I - Artistas x burgueses: a antinomia da classe dominante

Desde a sua formação, a partir do século XVIII, o campo de produção cultural se fundou na reivindicação de autonomia para seus produtores, os artistas e intelectuais que pretendiam liberar-se dos constrangimentos religiosos e aristocráticos até então impostos sobre a produção simbólica e tinham sua pretensão à liberdade criativa

sustentada por um crescente público de *anônimos* que consumiam as obras sem ter sobre elas um controle direto, justamente em função de seu tamanho e anonimato (Cf. BOURDIEU, 1982 e ELIAS, 1995). Se o mercado forneceu a base material para a reivindicação da autonomia artística, ele rapidamente também passou a ser visto como uma ameaça à liberdade de criação, uma vez que, nas tensões entre negociantes e artistas, aquele valor podia entrar em choque com a lógica da maximização do lucro.

Avançando no tempo para chegar ao modernismo europeu, Raymond Williams mostra como a figura ambígua do “burguês” foi se tornando a imagem da alteridade para os produtores de cultura: “a maioria dos artistas, escritores e intelectuais não estava em nenhuma dessas posições fixas de classe. Mas, de modo diverso, eles podiam se alinhar tanto às queixas da classe operária quanto às da aristocracia contra a avaliação burguesa do mundo. O burguês era o negociante e o vendedor de livros que, dentro do novo mercado recém-dominante, estava tratando as obras de arte como simples mercadorias, seu valor sendo determinado pelo sucesso ou fracasso nas vendas” (WILLIAMS, 2011, p. 35).

Os artistas e intelectuais partilhavam com os trabalhadores a condição de explorados e, com os aristocratas, o senso de superioridade diante do burguês, com sua visão tacanha e seu moralismo fácil. Mas uma certa abundância material proporcionada pelo crescente mercado de arte e pela expansão econômica em sentido largo forneceram os meios para que artistas e intelectuais pudessem se dedicar mais livremente à produção simbólica. Às vezes, tinham uma conexão ainda mais direta com a classe que tendencialmente abominavam, como destaca Williams: “o filho ou a filha de uma família burguesa estava em uma posição financeira para reivindicar novas formas de liberação e, em um número significativo de casos, poderia de fato usar os lucros da

burguesia econômica para direcionar cruzadas políticas e artísticas contra ela mesma”. (WILLIAMS, 2011, p. 38).

Exercendo a função de definir o que é a cultura legítima dentro da divisão do trabalho social, artistas e intelectuais são levados a estabelecer fronteiras para conter a ingerência externa sobre o seu ofício, especialmente a sua subsunção às lógicas dos campos econômico e político. Este é o fundamento da luta simbólica entre fração dominada e dominante da classe dominante, cada uma tentando legitimar a sua arte de viver. No campo das relações de classe, os produtores culturais são a fração dominada da classe dominante, justamente porque o capital que controlam não tem a mesma força que o capital econômico, em uma sociedade capitalista. A maior facilidade do capital econômico em se converter em outras formas de capital mostra que ele permanece o recurso mais poderoso nesta sociedade, como é possível perceber nas disputas travadas entre empresários e artistas em torno do Estelita. Enquanto os empresários podem comprar espaço publicitário na Globo e veicular anúncios ao custo de cinco milhões de reais, os ativistas tem que se esforçar muito e doar o seu tempo livre para fazer repercutir seus pontos de vista, sobretudo através das redes sociais.

A oposição entre o “artista” e o “burguês” identificada por Williams no modernismo europeu pode chegar ao ponto de fazer surgir uma “fração dissidente” quando os produtores culturais assumem explicitamente o projeto de crítica da ordem social burguesa e da classe que mais se beneficia com ela, como no caso da fração Bloomsbury por ele analisada (WILLIAMS, 1992, p. 160). Para tratar da unidade de um grupo não institucionalizado como este, Williams criou uma noção muito útil à compreensão da geração de produtores culturais mais ligados ao Estelita: a “estrutura de sentimentos”. Ele foi apresentado como uma alternativa aos conceitos de “ideologia” e

de “visão de mundo” que, segundo Williams, focavam demasiadamente nas *crenças sistematizadas* de um grupo ou classe social (WILLIAMS, 2000, p. 154). Mais abrangente, a estrutura de sentimentos inclui “os valores tal como são vividos ativamente” e a dimensão afetiva da consciência, sem deixar de lado as crenças formais que também fazem parte dela. Além disso, seu caráter mais fluido está ligado também ao fato de que se volta a processos em formação, ainda não institucionalizados em projetos e manifestos, mesmo que seja mais reconhecível *a posteriori*, como um certo ar de família presente nas obras de artistas e intelectuais que respondem às mudanças de seu tempo a partir de valores partilhados. Ela pode se manifestar como sentimentos e ritmos específicos, tipos de sociabilidade e figuras semânticas (formas e convenções) recorrentes no interior das obras (WILLIAMS, 2000, p. 156).

Entender os artistas e intelectuais do Movimento Ocupe Estelita como uma formação cultural, por definição, não institucionalizada, parte de uma “fração dissidente” que partilha e expressa uma estrutura de sentimentos típica de uma certa geração, implica em reconstruir o seu contexto de atuação e apontar elementos daquela estrutura que podem ajudar a entender a sua produção. Como em Bloomsbury, a unidade do grupo é uma construção teórica e analítica que se tornaria problemática se fosse estendida até as últimas consequências. De fato, o Estelita agrega artistas e intelectuais de gerações, formações e áreas de atuação muito diversas. Pesquisadores e professores universitários de Direito, Arquitetura, Urbanismo, Comunicação, Filosofia, Sociologia etc usam extensamente os seus capitais cultural, social e simbólico para empreender e legitimar ações culturais dos mais variados tipos, desde a publicação de artigos até a organização de seminários. Por ser o *locus* privilegiado de atuação de muitos desses profissionais, as Universidades e institutos federais de pesquisa sediados

em Recife, especialmente a UFPE e a Fundaj, se tornaram as principais instituições a assumir uma posição contrária ao projeto quando a Prefeitura tentou simular o diálogo com a sociedade civil e convocou entidades para supostamente rediscuti-lo, em 2014. A distância mediada em relação aos interesses locais confere a estas instituições federais uma maior autonomia em relação ao bloco histórico que comanda o Governo do Estado e a Prefeitura. Mas a atuação de artistas e intelectuais em favor do Cais esteve longe de se restringir a estes espaços.

Profissionais de design criaram um logotipo que se tornou a marca visual mais importante do MOE, usadas em camisetas e bottons, além de participarem da diagramação de materiais informativos, panfletos e afins. Especialistas em comunicação dedicaram muitas horas de seu tempo livre para fazer um trabalho de assessoria que, aproveitando-se da presença de equipes de veículos estrangeiros na cidade, por ocasião da Copa do Mundo de 2014, quebraram o silêncio da mídia local a partir de fora, quando várias TVs europeias e americanas fizeram matéria sobre o Estelita. É preciso registrar que, ao comprar espaço publicitário para promover o projeto *Novo Recife*, o consórcio de empreiteiras ganhou o bônus da “simpatia” da Globo local, como, por exemplo, na reportagem sobre a expulsão violenta dos militantes pela Polícia, em que a repórter disse que “armas foram encontradas em poder dos manifestantes”, enquanto mostrava seis cavadores e uma pá usada no plantio da horta comunitária. O mesmo vale para o grupo político que controla a Prefeitura e o Governo do estado, grandes anunciantes locais. Depois de da cobertura estrangeira, veículos de alcance nacional abriram algum espaço, sobretudo os grandes portais de notícias, mais distantes das pressões econômicas locais, exceção feita a publicações como o *El País* que, desde a

ocupação do terreno em maio de 2014, tem dedicado atenção ao tema de forma recorrente.

A importância da cultura nesta forma de mobilização política aparecia principalmente nos Ocupões, jornadas culturais que aconteceram aos domingos enquanto durou a ocupação do terreno e, até mesmo depois da expulsão, quando os ativistas instalaram as barracas debaixo de um viaduto próximo. Mesmo sem a corporeidade do acampamento, removido em 21 de junho de 2014, as jornadas continuam acontecendo. A última, realizada em abril de 2015, foi fruto de uma parceria com o MST. Nestas ocasiões, várias atividades culturais e educativas aconteciam, desde a contação de história para crianças a oficinas de malabares, passando por seções de ioga e rodas de conversa com professores e ativistas sobre temas como direito à cidade e democratização da mídia. Mas a atividade que mais chamava público se realizava sempre do lado de fora do terreno, onde o animador cultural Roger de Renor instalava uma estrutura não muito complexa para os shows do seu “Som na Rural”, programa exibido pela TV Brasil. Dele participaram atrações como Karina Buhr, Lirinha, Marcelo Jeneci, Otto, Juvenil Silva, China e Criolo, que, inclusive, criou uma música sobre o Cais que foi transformada em videoclipe pela *Brigada Audiovisual do Estelita*.

Parece haver uma ligação entre a pressa na expulsão dos acampados no terreno e a importância daqueles Ocupões, já que eles eram uma ocasião para muitas pessoas visitarem o terreno e, não apenas imaginarem, mas verem na prática, as tantas outras possibilidades de uso, de modo que o movimento ganhava adeptos, ainda que a maior parte dos que iam ver os grandes shows nunca tenham de fato se engajado. Neste sentido, a cultura é um recurso estratégico na conquista de simpatizantes, tanto mais na

guerra de propaganda pela “opinião pública” instalada desde então. A partilha presencial de uma outra experiência de cidade, proporcionada pelas atividades culturais, tinha um papel fundamental na construção de uma visão alternativa sobre o Recife e sobre o próprio movimento, objeto de verdadeira campanha difamatória por parte do Consórcio e da Prefeitura. Depois da expulsão, a calçada em frente ao terreno se tornou o lugar onde estas experimentações acontecem, mas de modo mais esparso no tempo. Neste contexto, a produção audiovisual ganhou ainda mais centralidade na disputa pelos recifenses, a maior parte, confinados na posição de público.

Dando sequência à descrição das contribuições de artistas e intelectuais para o movimento, a literatura também foi mobilizada. O historiador americano Benjamin Moser cedeu os direitos de um ensaio inédito, “Cemitério da esperança”, vendido a três reais a versão digital, com renda revertida à causa. Seguindo a mesma tática, a coletânea “Inquebrável: Estelita para cima” reuniu 46 contos já publicados sobre especulação imobiliária no Brasil. Organizada pelo escritor Wellington de Mello, ela contou com a colaboração de Marcelino Freire, Ronaldo Correia Correia de Brito e Antonio Prata, entre outros.

Logo se vê as dificuldades em tratar de uma produção tão vasta e variada em termos de uma “formação cultural”, cuja unidade repousaria em uma certa estrutura de sentimentos. O recorte aqui proposto foca uma pequena parcela destas colaborações, sobretudo audiovisuais, a partir do critério da intensidade e da duração da relação entre os produtores culturais e as mobilizações do MOE. Isto porque, partindo do conceito de “estrutura de sentimentos”, a socialização política e cultural dos produtores reforçada na experimentação presencial e virtual das atividades do movimento é um elemento que

confere alguma unidade à produção. Mesmo dentro deste critério, a ênfase nos vídeos mais recentes produzidos pela *Brigada* deixa de fora muitas iniciativas importantes tanto para a construção de um senso de pertencimento quanto para a conquista da simpatia de um público mais abrangente. A escolha dos vídeos analisados deixa entrever a ênfase neste segundo aspecto: é uma produção que tenta falar mais para fora do círculo de militantes e que aceitou, mais recentemente, entrar na briga pela “opinião pública”. Apesar de se dirigir a uma audiência mais larga, os vídeos dão forma a características importantes de uma estrutura de sentimentos refletida em outras produções culturais do MOE, embora não seja possível ampliar o escopo da análise nos limites deste texto.

O conceito de “estrutura de sentimentos” trata da partilha de valores adquirida ou reforçada pela própria experiência coletiva, em um movimento que envolve ajustes, negociações e tensões internas contínuas. Tais valores formam o patamar a partir do qual os artistas e intelectuais participantes de uma formação cultural respondem à experiência do seu tempo em suas obras. A socialização política destes atores no interior das mobilizações contra o projeto *Novo Recife*, ao mesmo tempo em que realçou certos valores e concepções mais amplamente partilhados por uma certa geração de artistas e intelectuais, produziu respostas culturais diversas aos processos políticos e econômicos que motivaram a ocupação. Por isso, para entender o sentido geral desta produção, convém tratar do contexto mais amplo em que se situa, e dentro do qual o lugar dos militantes precisa ser delimitado.

II - O contexto

As linhas gerais da conjuntura na qual surgiu o MOE são traçadas pelo desgaste dos mecanismos de participação da democracia representativa e pela eclosão das mobilizações “Ocupe” pelo mundo, notadamente nos Estados Unidos, na Turquia e na Espanha. Estas são uma resposta àquela crise aguda das formas de representação da política tradicional e da credibilidade das mídias de grande audiência, que se somaram para criar a sensação de fechamento do espaço público e de urgência na abertura de brechas. Isso ajuda a entender porque, comparativamente a tipos mais institucionalizados de movimentos sociais, os “Ocupe” parecem ter uma organização mais rizomática, favorecida pelo uso das novas tecnologias digitais, com níveis de engajamento mais diversos e flutuantes, e com alternância significativa de lideranças.

O MOE cabe bem nesta definição, sobretudo a partir da ocupação do terreno disputado, em maio de 2014, quando a mobilização ganhou uma materialidade que foi fundamental para aquela socialização política coletiva de que falávamos e que é tanto produto quanto reforço da partilha de certos valores, que terminam por se expressar na produção cultural do Estelita. Cabe lembrar que esta tendência internacional de que faz parte contempla justamente a presença coletiva na cidade, a própria ideia de “ocupar”. Como lembra David Harvey esta tática “mostra como o poder coletivo de corpos no espaço público continua sendo o instrumento mais efetivo de oposição quando o acesso a todos os outros meios está bloqueado” (HARVEY, 2011, p. 60-61). E, neste sentido, a presença na cidade amarra os diferentes movimentos internacionais a questões muito concretas concernentes à vida local, sem prejuízo para suas articulações globais alimentadas pelos usos intensivos das novas tecnologias, a partir de uma competência

própria de uma geração de ativistas, o que, de saída, aponta a centralidade de um certo capital cultural nestas formas de mobilização.

Portanto, apesar desses pontos comuns entre movimentos geograficamente tão distantes, cada um deles é atravessado pelas dinâmicas políticas e econômicas internacionais, mas também nacionais e locais. De um ponto de vista mais global, o contexto para o surgimento dos “Ocupe” é determinado pela extrema financeirização da economia (CHESNAIS, 1998; ARRIGHI, 1995), acompanhada pela omissão do Estado em controlar os fluxos de capital especulativo, algo que a crise surgida nos Estados Unidos em 2008 escancarou. Neste ciclo, a contradição entre a abstração posta pelo modo de produção capitalista e a vida concreta da maioria das pessoas assume uma forma mais aguda. De um lado, a moradia entendida como objeto de especulação pelos bancos, ou o espaço público visto como passível de privatização. De outro, o lugar onde as pessoas vivem, tecendo laços umas com as outras e construindo uma narrativa que tenta prover significado para suas vidas. Quando assume a forma do capital imobiliário, o capital financeiro inscreve essa contradição nas cidades de modo muito palpável. Tudo isto, aliado ao fato de que o Estado renuncia, via de regra, a seu papel de regular a relação entre o mercado e a sociedade, traça o cenário global da emergência destes movimentos. Mas as dinâmicas nacionais e locais também precisam ser levadas em consideração, porque esta tendência mais geral assume formas específicas em cada lugar, em função das forças políticas em disputa e do bloco histórico que controla os governos.

No plano nacional, o contexto de surgimento do MOE é o mesmo das jornadas de junho de 2013, sem a mesma ambiguidade ideológica que aquelas acabaram adquirindo quando foram capturadas simbolicamente pela mídia para fazer oposição ao

governo petista. O Estelita aponta para uma outra forma de manifestar uma insatisfação muito difusa e, até certo ponto, diversa daquela contemplada nas jornadas. Senão vejamos: as passeatas de junho de 2013 começaram através do movimento Passe Livre, formado por estudantes que questionavam o caráter mercantil do transporte público, que redundava em péssima qualidade e altos valores cobrados (MOVIMENTO PASSE LIVRE – SÃO PAULO, 2013, p. 13). Elas foram um ponto de culminância de uma lenta gestação de mobilizações em defesa da mobilidade urbana de estudantes e trabalhadores que remonta, pelo menos, a 2003, nos protestos ocorridos em Salvador (idem, p. 14). Curioso registrar, de passagem, que os relatos publicados no Centro de Mídia Independente e o documentário *Revolta do Buzu* (2003), de Carlos Pronzato, foram usados como instrumentos que projetaram nacionalmente os protestos. Ou seja, as competências culturais que permitem aos militantes produzirem conteúdo audiovisual e divulgarem pelas redes sociais são uma marca importante destas formas de protesto social emergentes.

Convém, entretanto, destacar que rapidamente as jornadas ganharam a adesão de outras bandeiras, gays, de grupos específicos de trabalhadores, de defesa da educação e da saúde públicas de qualidade e, finalmente, também virou via de expressão do antipetismo crescente, alimentado pela grande mídia, passando a formar um mosaico bastante heterogêneo de interesses e ideologias. As jornadas foram, como disse Raquel Rolnik, um “concerto dissonante, múltiplo, com elementos progressistas e de liberdade, mas também de conservadorismo e brutalidade, aliás presentes na própria sociedade brasileira” (ROLNIK, 2013, p. 12).

As jornadas e as mobilizações pelo direito à cidade que lhe seguiram manifestam a convergência entre as conjunturas nacional e internacional, que estiveram

descompassadas pelo fato de que, enquanto o centro do sistema vivia uma crise econômica aguda, o Brasil vivia um ciclo de expansão que esteve na base da hegemonia construída em torno do programa político do PT. Mesmo a nossa “marolinha” desde a crise americana de 2008, não havia sido suficiente para corroer a base eleitoral do governo porque, em condições de aumento da renda, do emprego formal e do crédito, muita gente sentia, e não sem razão, o ciclo que vivíamos como sinônimo de melhoria das condições de vida.

Mas a formação das ondas de descontentamento que vieram à superfície em 2013 já estava em curso. A expansão econômica havia aumentado a demanda por serviços e por infraestrutura que não tiveram resposta eficiente por parte do Estado. Por outro lado, ficava mais claro o caráter ambivalente do governo, que distribuía renda mas internalizava interesses de grandes grupos privados ligados ao capital financeiro e imobiliário, de modo que os descontentes estavam à esquerda e à direita do PT.

Mesmo associadas às classes médias, talvez as jornadas de junho tenham sido os primeiros sinais de esgotamento do ciclo do lulismo, definido pelo imenso apoio das classes populares ao programa político do PT, ao ponto de transferir para essas classes a maior parte da base eleitoral do partido, em detrimento das classes médias escolarizadas que constituíam seus eleitores preferenciais até 2006 (SINGER, 2012). Isso porque o aumento da renda, do emprego formal e das políticas de inclusão social em seu conjunto teceram uma espécie de “ligação direta” entre o PT e as classes trabalhadoras. Mas é preciso lembrar que elas eram as principais penalizadas pela crise da infraestrutura urbana e pela má qualidade dos serviços públicos, agora, contrastados com o ingresso em mercados de consumo importantes. Para completar, a naturalização das conquistas materiais do ciclo lulista parecia fazer as classes populares se abrirem para a

possibilidade de votar em outras siglas partidárias, como, em boa medida, viria a acontecer nas eleições presidenciais de 2014. Entretanto, a crescente insatisfação que o PT começava a amargar e sentir diretamente nas jornadas de junho de 2013 parecia vir, sobretudo, das classes médias, mais afeitas a denunciar aquela da crise de infraestrutura alimentada pela inoperância do Estado em contexto de forte crescimento econômico, da lentidão e insuficiência dos avanços na educação e na saúde, tudo realçado pelos enormes gastos com os estádios e a organização da Copa do Mundo e da Copa das Confederações.

Na perspectiva das forças progressistas, não faltavam razões para a decepção, notadamente a neutralização do potencial mais crítico dos movimentos sociais, em um contexto em que parte importante de suas lideranças era incorporada ao governo e em que eles próprios pareciam perder peso eleitoral justamente diante daquela “ligação direta” com as classes populares. Além disso, tinha o fato de que as conquistas materiais dos mais pobres haviam sido alcançadas sem que fossem contrariados os interesses do grande capital financeiro e imobiliário, o que reforçava a ligação entre a situação brasileira e aquela dinâmica global, agora, com a cumplicidade da administração petista. No plano mesmo da articulação política, a manutenção das práticas fisiológicas e da internalização dos interesses do capital privado no aparelho do Estado incomodava a militância tradicional por adiar a tão necessária reforma política.

Em Pernambuco, Eduardo Campos havia surfado a onda do lulismo e aproveitado o embalo para engolir o PT e alcançar uma hegemonia acachapante em nível estadual e municipal. A aliança entre o PSB de Campos e o PT local custou muito a este último, tanto que até hoje o partido não se recuperou do baque. O alto preço pago

foi o descrédito diante de seu eleitorado mais crítico e a perda de espaço no legislativo e no executivo quando se tornou descartável para o bloco político liderado por Campos.

A ausência de uma força partidária de peso na oposição abriu caminho para uma cumplicidade ainda mais profunda entre empresários e classe dirigente, na esfera municipal, alimentando a péssima qualidade do transporte público, a privatização do lixo e a ocupação desregulada do espaço urbano pelas grandes empreiteiras. A aprovação do projeto *Novo Recife* pelas instâncias municipais é indicativa do cenário claustrofóbico vivido pelas forças progressistas locais. Isto porque tal aprovação começou com os prefeitos João Paulo (2001-2004) e João da Costa (2005-2012), ambos do PT, e prosseguiu no ciclo atual do PSB de Geraldo Júlio (2013 - atual). Na cidade, aquela aliança espúria entre poder público e capital privado contra a qual se ergueram muitos “Ocupe” pelo mundo é reforçada pela lógica mesma do modelo político brasileiro e mostra seus efeitos mais perversos, já que a concessão de exploração de serviços tão essenciais como o transporte público e a coleta de lixo é entregue a verdadeiras máfias que financiam as campanhas e que, portanto, não são cobradas pelas autoridades. Mas é sobretudo na renúncia da prefeitura ao papel de planejar a cidade que a privatização do poder público aparece com toda a sua força, e com seus piores custos. O projeto *Novo Recife*, aprovado às vésperas do final do mandato de João da Costa, continuou a sua trajetória de ilegalidades pelo governo do PSB, que dependeu das verbas das mesmas empreiteiras para o financiamento das campanhas de Geraldo Júlio a prefeito e de Paulo Câmara.

Este quadro retardou ainda mais a partidarização da luta em torno do Estelita, uma vez que nenhuma sigla partidária mais importante se dispunha a representar o pleito dos manifestantes nas diferentes instâncias políticas em que seu futuro estava

sendo decidido, até muito recentemente. Assim, uma característica muito frequente nos movimentos como o MOE foi reforçada pelo contexto local: a busca de uma rota alternativa para a construção de um debate sobre a cidade, via esta que tem na própria ocupação do espaço urbano a sua finalidade e forma principal de manifestação. Essa rota alternativa articulou a força viva da presença dos manifestantes nas ruas e no terreno em disputa com a aposta no judiciário como instância minimamente sensível diante das tantas ilegalidades contidas no projeto e na sua tramitação. Soma-se a estas duas estratégias, uma forte política de comunicação que atua tanto como assessoria diante de veículos da mídia tradicional como, principalmente, através de uma produção audiovisual divulgada nas redes sociais.

Mas, ao denunciar em bloco as siglas partidárias mais importantes do Estado, por seu papel ativo na produção de uma cidade inabitável, de um ponto de vista simbólico, o MOE foi sendo empurrado para uma posição estigmatizada, inclusive com a campanha empreendida pelas empresas envolvidas, como a criação da página de facebook intitulada “Ocupe-se”, que tentava fixar, nos manifestantes, a pecha de desocupados. Logo se vê que a condição de classe da maioria dos manifestantes, estudantes universitários e profissionais cujas atividades dependem de competências culturais muito especializadas, normalmente operantes por tarefas e projetos, e não segundo a lógica do “expediente”, era o elemento central na construção da imagem do movimento. Veremos que tal condição também explica muito das contradições que o opõem a outros setores da sociedade, notadamente as classes populares.

Mais recentemente, a partidarização avançou bastante, depois que um vereador do PSOL foi eleito, em 2016, com forte apoio dos ativistas. Edilson Silva já havia tentado se eleger várias vezes, sem sucesso, de modo que sua participação no Estelita

parece ter tido um peso importante na sua vitória. Em seguida, ele nomeou três das principais lideranças do grupo Direitos Urbanos como seus assessores na Câmara, o que criou muitas tensões no interior do grupo e do movimento mais abrangente. Esta resistência à partidarização deve muito à estrutura de sentimentos desta fração dissidente, inspirada em correntes de pensamento mais irracionaisistas e, eventualmente, até anarquistas, sobretudo entre os estudantes. Mas é preciso lembrar que, desde o começo, a mobilização surgiu na interface com o poder público, quando o grupo Direitos Urbanos foi criado a partir da articulação dos descontentes presentes em uma audiência da prefeitura, diante da forma autoritária como são conduzidas “negociações” como estas, em conselhos ou reuniões do orçamento participativo, por exemplo. Em um contexto em que o poder público se converte em serviçal dos interesses privados que são os mesmos dos seus dirigentes, a participação popular é encenada para legitimar decisões que, de fato, acontecem em outro lugar e que dependem de outros atores.

Em outubro de 2014, no segundo turno das eleições presidenciais, a composição de forças no estado mudou um pouco. O PSB apoiou a candidatura de Aécio Neves e o PT ressurgiu das cinzas pela volta da militância e simpatizantes às ruas do Recife contrários ao PSDB. O resultado mostrou os limites do poder de transferência de votos de um e de outro, já que Paulo Câmara, do PSB, foi eleito governador em primeiro turno com cerca de 70% dos votos, enquanto Dilma Rousseff teve votação similar no estado de Pernambuco, no segundo turno da corrida presidencial. A cisão entre as preferências local e nacional do eleitorado em um contexto de polarização recém-instalada deu a pista para o PT local, sinalizando a necessidade e a possibilidade de se reconstruir em âmbito municipal e estadual. Para tanto, o Estelita passou a ser uma alternativa, tanto mais que o projeto seguiu sendo aprovado de maneira irregular, como

na votação, na Câmara, do Plano Diretor para a área que inclui o terreno, feita às pressas, sem conceder direito de fala aos poucos vereadores que se opunham e restringindo o acesso dos cidadãos ao prédio, em de maio de 2015.

Neste cenário, ao que parece, o tombamento do terreno pelo IPHAN passou a ser a última possibilidade de evitar a construção do projeto tal como está previsto. Quando a esfera da união se tornou o palco deste momento da luta, o PT local emitiu nota de apoio ao MOE, sem entretanto, reconhecer seus próprios equívocos na aprovação do projeto *Novo Recife*. Um dos fatores que explica esta mudança é a própria disposição do MOE de tomar como alvo preferencial, o prefeito Geraldo Júlio, do PSB. Em maio de 2015, um dos protestos de rua organizados pelo movimento terminou com um acampamento em frente ao prédio onde ele mora. E foi lançado um vídeo que parodia uma canção de Reginaldo Rossi sobre o Recife, e mostra Geraldo Júlio em situações vexatórias. Este é o ponto onde nos encontramos hoje, junho de 2015. Cabe então, partir para a descrição e análise dos vídeos selecionados, à luz da dinâmica política e da formação cultural em que se inserem os seus produtores..

III - Produção audiovisual e estrutura de sentimentos

Propomos a análise de quatro vídeos mais recentes, selecionados em função do seu alcance e/ou da sua relevância para a construção da memória do MOE. São eles: *Braço Armado das Empreiteiras* (2014), *Ocupar, Resistir, Avançar* (2014), *Recife, Cidade Roubada* (2015) e *Novo Apocalipse Recife* (2015). Na verdade, esse duplo critério, de buscar falar para um público mais amplo e de construir um senso de pertencimento para os militantes, corresponde a uma tensão que perpassa a própria produção da *Brigada Audiovisual do Estelita*, como veremos. A análise dos vídeos tem

tanto o sentido de contribuir para a compreensão de uma “política de comunicação” própria a este segmento do movimento quanto, principalmente, identificar a presença de certas recorrências que remetem à partilha de alguns valores comuns que, por sua vez, aproximam os militantes e os fazem oferecer respostas audiovisuais à experiência de seu tempo e lugar.

Para tecer um esboço de uma estrutura de sentimentos bastante presente entre os militantes do MOE, a análise baseou-se principalmente em uma oficina com a presença dos cineastas da *Brigada Audiovisual do Estelita*, ocorrida em 15 de abril de 2015, como parte do evento intitulado *Faces da Resistência*, realizado por gestores culturais da Fundaj e professores da UFPE. A oficina forneceu um material muito interessante justamente porque mostrava, em ato, o processo de elaboração coletiva de conhecimento que é uma das marcas mais importantes da própria produção audiovisual do movimento. Os ajustes, negociações e recuos nas tomadas de posição linguísticas dos atores durante a reflexão sobre os vídeos do Estelita encenam a forma mesma de relação dos produtores audiovisuais entre si e com o restante do movimento. As falas analisadas ao longo do texto foram coletadas nesta ocasião, e foram analisadas como se fossem parte de um grupo focal, sem nomear os participantes, mas sinalizando suas aproximações e divergências, com vistas a preservar a sua identidade.

A discussão tomou como eixo as representações produzidas e difundidas nos vídeos, problematizando particularmente a relação entre a *Brigada* e o conjunto do MOE e, em consequência, também a questão da representatividade da produção audiovisual da primeira em face ao segundo. Deste modo, mesmo não tendo sido guiada para fins de pesquisa, presta-se perfeitamente à análise do problema aqui proposto. O núcleo duro da estrutura de sentimentos manifesta nas falas parece ser uma *descrença*

na figura de um sujeito universal, o que vincula os militantes ao seu tempo, notadamente a uma geração de artistas e intelectuais que, participando mais ativamente do campo cultural, não saem imunes à crítica àquela ideia, tão frequente nos âmbitos da filosofia, das ciências humanas e das artes.

A crise do sujeito universal, no caso desses produtores, desemboca na problematização constante da possibilidade de representação política e estética legítimas. Diante dela, resta a presença sempre contingente do corpo no tempo e espaço da filmagem, corpo/câmera que registra, a partir de um ponto de vista assumidamente fragmentado, o desenrolar dos acontecimentos. Essa perspectiva é muito presente em vídeos militantes, como foi lembrado no começo da oficina, quando um participante mencionou um documentário em que uma agricultora da Usina Petribu usou a câmera para intimidar o vigia que a ameaçava. Em contextos como esse, a câmera funciona como dispositivo de censura para a polícia e de autocensura para os militantes, a partir de uma “curiosa coincidência entre corpo e câmera... o corpo como portador de uma ideia, na rua. O audiovisual permite ao corpo se expandir para além de uma limitação física”, como disse um dos produtores (Cineasta Y). Assim, o corpo/câmera é o que limita e particulariza o ponto de vista oferecido ao expectador, mas é também o que abre para ele a possibilidade de “estar em cena”, no meio da ação, assumindo a perspectiva do documentarista, que, através dos cortes e movimentos registrados, se recusa a pairar em sobrevoo sobre o espaço, e assim ocupar uma posição pretensamente exterior aos acontecimentos. Parafraseando Bourdieu - para quem a análise deve sempre ser situada e recusar a visão escolástica de que o intelectual que objetiva o lugar social dos outros fala a partir de um ponto de vista universal e distanciado - os vídeos da expulsão do

terreno (*Braço armado das empreiteiras*) e da saída da prefeitura (*Ocupar, resistir, avançar*) propõem uma “filmagem *in situ*” (BOURDIEU, 2007b, p. 160).

Braço armado das empreiteiras registra a retirada violenta dos militantes do terreno do Estelita, em 17 de junho de 2014. Ele mostra diferentes momentos da ação policial, tomando posição clara ao lado dos militantes, dando a perceber que o próprio documentarista está sob ameaça da truculência, das balas de borracha e das bombas de gás lacrimogêneo. Esta atuação dos cineastas no dia do despejo foi mencionada como sendo crucial para soldar um senso de pertencimento em relação ao MOE, de modo que a solidariedade manifesta em um momento tão difícil aproximou os produtores audiovisuais dos estudantes que capitanearam as ocupações do terreno, da área sob o viaduto e do andar térreo da prefeitura, além das principais mobilizações de rua. Antes disso, o corte geracional que eventualmente coloca os “professores” de um lado e os “estudantes” de outro, parecia se impor também aos cineastas, na medida em que o próprio registro audiovisual podia ser visto como uma forma de distanciamento, ou um “lugar de poder”, como foi dito tantas vezes durante a oficina, de que participaram também militantes mais jovens. Naquele dia crucial para a história do MOE, algo mais próximo a uma subjetividade coletiva pareceu emergir entre os que partilharam uma experiência tão marcante, principalmente porque, ali, um “inimigo comum” se materializava diante de todos, na figura da polícia vista como o “braço armado das empreiteiras”. Ponta de lança de um poder ilegítimo, para os militantes, a polícia tornava concreta a associação espúria entre autoridades “públicas” e poder corporativo, tanto as empreiteiras quanto a grande mídia.

O enfrentamento conjunto de um momento crítico fez o pêndulo tender para a afirmação de uma subjetividade coletiva, mas, diante da crítica constante à ideia de um

sujeito universal típica da estrutura de sentimentos ali presente, a particularidade de cada indivíduo ou grupo dentro do MOE parece nunca ser esquecida. No momento da Oficina, por exemplo, os cineastas foram questionados quanto a sua capacidade de representação, não somente em relação ao Estelita, mas as lutas emancipatórias, de uma maneira mais abrangente. Uma militante negra, por exemplo, cobrou a tematização das questões raciais e de gênero. Já uma militante transgênero foi além ao lembrar que a tematização estereotipada é algo até possível de se encontrar, mas um deslocamento de perspectiva mais agudo, isso, sim, é bem difícil. Mais uma vez, enfatizando os limites da possibilidade de representação, ao mesmo tempo em que apontava a necessidade de articulação, um dos cineastas afirmou que: “filmar o outro é filmar a relação com o outro. Estamos num momento de ebulição agora em que certos silenciamentos não são mais possíveis. Já não dá mais para assumir que essa fala é universal. Sendo otimista, acho que estamos caminhando pra isso. Construção de políticas públicas, de posturas individuais e articulação entre indivíduos diferentes. Clichê de aparente despolitização de que depois do muro, o inimigo ficou difuso. Isso foi ofuscar” (Cineasta Z). Ou seja, a identificação de um inimigo comum permite, segundo ele, a articulação dessas diferenças. Mas nunca ao ponto de apagar tais diferenças. Um outro cineasta resumiu assim a particularidade da posição dos participantes da *Brigada*: “são homens brancos de classe média, mas recusando o lugar de fala universal e com cuidado para não romantizar os sujeitos” (Cineasta X).

A intenção política de apostar na aproximação das diferenças, sem pretender para si a posição de representante de todas as particularidades se manifesta no problema da autoria dos vídeos. Como é típico em muitos movimentos como o Estelita, produtos audiovisuais e de design frequentemente não são assinados. Ou se presume que sua

autoria seja coletiva ou essa autoria se dilui em uma lista infindável de participantes, como no último vídeo analisado neste artigo. Esta é uma das formas de manifestação da sobredeterminação da política sobre a estética, nesta produção, já que, diferentemente das ações que empreendem no campo da produção audiovisual, visando dividendos materiais e simbólicos, a renúncia a autoria indica que o objetivo maior aqui são os ganhos políticos. As vantagens simbólicas são restritas ao reconhecimento dos próprios militantes, que muitas vezes sabem a contribuição de cada um em um dado projeto coletivo por terem participado de sua produção.

A atuação anterior dos cineastas no campo do audiovisual já tendia a situá-los em oposição à grande mídia, pois sua produção tende a se contrapor às representações correntes por ela difundidas, no âmbito do cinema de ficção e do documentário. Refletindo sobre o vídeo *Braço armado das empreiteiras* durante a oficina, um deles destacou a “necessidade de desnaturalizar certas posturas, certo imaginário martelado pela mídia hegemônica em relação à violência... a estética do medo” (Cineasta Y). E enfatizou a relação umbilical entre o caráter capitalista dos grandes veículos e a sua ação conformista, no mais das vezes. Em contrapartida, o sentido político da produção audiovisual da *Brigada* é fundado “na sua capacidade de incitar e dirigir certas reações a partir de como narra” (Cineasta Y). Essa aparece como a intenção do vídeo sobre a ação policial: “tava naquela ideia de desfazer a visão cínica da mídia, de fazer quem tava em casa ver e se juntar” (Cineasta Y).

Assim chegamos ao traço mais importante dessa produção audiovisual, a sua intencionalidade propriamente política que se sobrepõe à dimensão estética. O sentido militante dos vídeos determina, em primeiro lugar, o grau de urgência expresso em um tempo curto de produção e distribuição. Como disse um dos cineastas, “Esses vídeos

que a gente faz - quando digo a gente, estamos todos aqui nessa sala- tinham um caráter de urgência. A gente vivia uma situação, a gente ia para uma casa de noite para lançar no dia seguinte. Tem uns que demoraram mais, uns dias, o da audiência pública, alguns meses, mas eles tinham uma premência. Era como se fosse nossa colocação numa assembleia do MOE. Era nossa proposta de direcionamento” (Cineasta Z). Como exemplo, ele cita o vídeo *Ocupar, Resistir, Avançar*, que registra um momento crucial do movimento, a desocupação da prefeitura que marca o ponto em que assumimos a perda provisória do terreno, uma vez que, depois da sua ocupação e expulsão e do acampamento sob o viaduto, os dois dias no andar térreo do prédio da administração municipal encerraram o tempo em que o MOE teve um lugar físico permanente. Por isso, talvez, alguns participantes da passeata que se seguiu a esta última desocupação estivessem claramente melancólicos. O mesmo cineasta atenta para essa questão e para o modo como a intencionalidade política da produção audiovisual impediu que o vídeo aderisse sem mais a esse sentimento de perda. “Podia fazer uma edição de derrota, de revolta, mas a gente não fez nada disso... (os vídeos) olhavam para frente, não para o passado” (Cineasta Z).

Neste ponto, é possível introduzir uma outra questão fundamental para entender a produção audiovisual da *Brigada*: a tensão entre, por um lado, a necessidade de falar para um público mais amplo, posta pela guetização simbólica do movimento na propaganda das empreiteiras e no discurso dos agentes da prefeitura (“essa gente desocupada”; “maconheiros que não têm o que fazer”, “esse pessoal que nem sabe o que quer para o terreno” etc); por outro lado, o fortalecimento do senso de pertencimento, especialmente nos momentos em que é preciso se reagrupar para fazer frente a uma manobra violenta dos poderes constituídos, como na expulsão do terreno, na saída da

prefeitura e, mais recentemente, em maio de 2015, na aprovação cheia de irregularidades de um Plano Diretor para a área que abrange o Cais.

De certo modo, o “lugar de poder” dos cineastas os compele a um distanciamento, visto que sua produção pode ser a principal estratégia de comunicação com um público mais amplo, de maneira que, mesmo sentindo o peso da derrota sofrida naquele dia da saída da prefeitura, eles não podem se furtar à necessidade de pensar o passo seguinte. Mas, ciente de que não possui nenhuma carta branca para falar em nome do movimento, uma vez que a crítica à ideia de representação bloqueia este tipo de delegação, o mesmo cineasta pensa sua produção como uma tomada de posição em uma assembleia do MOE (Cineasta Z). Ou seja, estão claros para ele o caráter fragmentário do próprio movimento e a sua particularidade dentro dele. Mas esta visão não foi consensual, já que outro participante da oficina sublinhou a “confusão entre o sujeito militante e o sujeito da produção audiovisual” e questionou se “as diferentes posições na assembleia não estavam refletidas no filme” (Cineasta X). No fundo, para ele, o interesse da produção audiovisual era justamente o de tentar ir além dos particularismos, “mapeando um comum de interesse tático do movimento, as disputas de sentido quanto o modelo de cidade e uma produção narrativa antagonista em relação ao empreiteiro do poder público” (Cineasta X). Neste ponto, ele reconhece que “abria mão de uma visão mais estética para trabalhar uma dimensão mais comunicativa” (Cineasta X). No mesmo sentido, um outro reconhece que “tem filme que eu gostaria de fazer e tem filme que é necessário fazer” (Cineasta Y).

A construção de subjetividades coletivas é uma questão crucial para os movimentos sociais, ainda mais para os “difusos” como o MOE, cujas articulações se refazem a cada passo da luta, e muitos militantes - oriundos de mobilizações ligadas a

questões tão diferentes quanto as de gênero, sexualidade, moradia popular, defesa dos direitos dos animais, descriminalização da maconha, direitos ambientais e culturais etc - oscilam em grau de participação e engajamento. O direito à cidade é uma bandeira muito agregadora, entre outras coisas, porque experimentar as diferenças sem medo no espaço público é condição essencial para muitos que abraçam um estilo de vida “alternativo” expresso na defesa de bandeiras como aquelas, e que, não podemos esquecer, definem uma certa “arte de viver” de artistas e intelectuais em contraposição a uma “vida burguesa”. No contexto atual, a luta pelo uso público do espaço urbano também oferece aos militantes um inimigo comum, a figura de alteridade contra a qual podem construir algum senso de identidade, o consórcio formado pelas empreiteiras, pela grande mídia e por agentes do estado. O enfrentamento de um mesmo adversário é o que permite agrupar defensores de causas tão diferentes.

Em um movimento pendular entre a preocupação de falar para o público externo ou soldar algum sentimento coletivo, os vídeos podem variar bastante de tonalidade, porque a produção audiovisual da *Brigada* é uma das principais aberturas do movimento para fora. Os seus cineastas, tendo, entre outros, a tarefa de fazer essa ponte, estão a um meio caminho que também impõe alguma distância em relação aos militantes mais jovens que ocupam os espaços e articulam as mobilizações de rua. Isso significa que eles estão sempre lidando com a incômoda questão da representatividade daquela produção, questão esta que se torna mais premente devido à intencionalidade política que se sobrepõe à estética. Ao mesmo tempo em que a condição de cineastas define um lugar próprio dentro do movimento, o problema da representação tornaria ideal a multiplicação de vozes: “a gente não quer se institucionalizar como o núcleo audiovisual do movimento”, “nosso desejo é que não haja tanta diferença”, como disse

um produtor audiovisual (Cineasta Y). “A presença da câmera... a gente é um grupo pequeno e não tem a capacidade de estar em todos esses lugares... o compartilhamento dessas ferramentas é que é estratégico” (idem). Aqui transparece um valor caro a uma certa geração de ativistas, de uso das novas tecnologias como multiplicador das possibilidades de fala (PINTO COSTA, 2010). Mas, de fato, as competências de produção audiovisual são distribuídas de modo mais desigual do que o acesso às tecnologias, de modo que a *Brigada* continuou a ter muito peso na construção de um contradiscurso em defesa do Cais.

A perda de um lugar físico no qual vivências coletivas podiam alimentar um senso de pertencimento e sinalizar para o resto da cidade a importância da área em disputa colocou a pergunta: “e agora?”. A partir deste momento, o registro das ações presenciais do movimento foi cedendo espaço para filmes que assumiam uma postura menos reativa e mais proativa na disputa pela “opinião pública”. Os diferentes graus de “urgência” postos pelo estado da luta política explicam diferenças importantes entre os vídeos que compõem a produção da *Brigada*, no tocante ao principal público visado, se interno ou externo ao MOE e, consequentemente, às escolhas estéticas dos produtores. Os dois últimos vídeos que analisamos são bastante diferentes dos primeiros, porque mais trabalhados, mais próximos da linguagem da grande mídia e assumidamente voltados à batalha pela “opinião pública”. Em *Braço armado das empreiteiras* e em *Ocupar, resistir, avançar*, estavam “a reboque dos acontecimentos” e, apesar do testemunho da violência, das arbitrariedades, da falta de abertura ao diálogo, da encenação do diálogo, que podiam ser pontos de contato com um público mais amplo, limites estéticos e políticos convergiam no sentido de restringir aquela ampliação, especialmente as disposições de classe, geracionais e associadas à posição ocupada por

eles no campo audiovisual, que direcionam os cineastas para a produção independente disponibilizada nas redes sociais, em contraposição à estética dominante na TV. Em um grande esforço de aproximação com outros públicos, foram produzidos dois vídeos de boa repercussão: *Recife, cidade roubada* (13:38 min.), lançado em novembro de 2014, e *Novo apocalipse Recife* (6:35 min.), projetado pela primeira vez na fachada do prédio da construtora Moura Dubeaux ao término de uma passeata do MOE, em maio de 2015.

A quantificação da audiência sempre foi um problema porque só é possível contabilizar os compartilhamentos feitos a partir das páginas do MOE, enquanto o que se busca é justamente o efeito de viralização que escapa a uma difusão centralizada a partir de um único ponto. Sem dúvida, as redes sociais são uma condição de possibilidade para a existência de uma produção como a da *Brigada*, e de seu sentido propriamente político. Sem elas, possivelmente, seria uma produção limitada a circular entre os militantes e voltada apenas a reforçar o seu senso de pertencimento. A partir das novas tecnologias, faz sentido produzir peças em que a finalidade comunicativa pode deslocar a preocupação estética: “Não sei o que há de novo nesses filmes em relação à linguagem de filmes militantes. O que nos movia era o desejo de antagonizar os discursos hegemônicos” (Cineasta Y). Por outro lado, a internalização dos valores do campo da produção audiovisual impede que a dimensão estética seja completamente ignorada, e os cineastas percebem claramente a relação entre esta dimensão comunicativa dos vídeos produzidos, especialmente aqueles que têm um maior caráter de “urgência”, e as condições de produção associadas à finalidade política. Assim, nos dois primeiros vídeos analisados, a câmera “borrada”, a filmagem com o celular, o enquadramento e os movimentos que mostram o movimento do corpo que filma, a

edição rápida etc dão aos produtos um certo “ar de família” que eles comungam com tantos outros filmes militantes.

Já os vídeos mais trabalhados como os dois últimos mencionados pretendem mais do que testemunhar a violência dos antagonistas e os momentos cruciais do movimento: eles entram claramente na disputa pela “opinião pública” e, neste sentido, aderem muito mais à estética dominante da TV e da publicidade. *Recife, cidade roubada* tem o ator Irandhir Santos como locutor e tenta tecer a relação entre o projeto *Novo Recife* para o cais José Estelita e o caráter privatista e excludente da cidade que o abriga. Aponta, por exemplo, o contraste entre o shopping Rio Mar e o entorno de palafitas, ou a Via Mangue feita exclusivamente para carros e habitantes da zona sul. Interpõe falas de lideranças do MOE, de especialistas em direito, em urbanismo e de figuras importantes da cena cultural recifense, como o cineasta Klebér Mendonça Filho, cujo filme *o Som ao Redor* toma a questão urbana como foco. Entretanto, as falas mais longas e especializadas dos que dão seu depoimento contra o projeto e a trilha sonora mais instrumental são um indicativo da resistência em aderir sem mais a uma estética televisiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O último vídeo analisado permite alinhar alguns aspectos da relação entre a política e a estética na produção audiovisual do MOE. O filme *Novo apocalipse Recife* é assumidamente popular, uma paródia de uma música muito conhecida do cantor Reginaldo Rossi, “*Recife tem encantos mil*”. Na nova versão, diz a letra:

Hey, vem cá que eu quero te mostrar/ Hey, um *Novo Recife* pra
arrombar/ Hey, de arrojo e sofisticação/ Hey, avanço pra população

O *Novo Recife* é de admirar/ Cada espigão de emocionar/ Do heliporto
até a entrada/ Piscina gourmet e varanda blindada

Pier exclusivo pra embarcação/ Garagem de tuia pro seu carrão/ Um
tremendo centro empresarial/ Vai ter muito mais/ É sensacional

É bicho, esse é o *Novo Recife*/ Muito cimento, muita cerâmica, muito
mármore, muito espelho...

É Miami Beach do Brasil/ É... só que de frente para o rio/ É muito
moderno e alto astral/ É padrão Fifa coisa e tal

Dentro de um contexto internacional/ O *Novo Recife* é bem vertical/
Pra que um verde pra refrescar?/ A parada mesmo é climatizar/ (e
tome ar condicionado, bicho)

O *Novo Recife* fará surgir/ Um conceito style pra região/ Quem vive
na praça ou tá na rua/ É urbanista ou é ladrão

É bicho, nos vamos tirar todos aqueles vagabundos, aqueles jovens
que fumam ervas proibidas, em praças públicas, bicho, onde já se
viu...

O cara de Dubai vai ter seus lindos prédios, assim como o cara do
Recife, também vai poder cantar

É Miami Beach do Brasil/ É... só que de frente para o rio / É muito moderno e alto astral/ É padrão Fifa coisa e tal/ Desde o Estelita até a Rua da Aurora/ Pode começar a se despedir/ Da Vila Naval até o Cabanga/ Tem boquinha não porque vai subir
(e como vai subir, bicho. Traz a retroescavadeira. Esse lugar vai ser um lugar de gente de bem, um lugar de gente diferenciada, bicho. Eu tenho que puxar a sardinha pro nosso lado, né gente. Nossos prédios serão os melhores, melhores do que os de Fortaleza, melhores do que os de Maceió, mais bonitos que os da Bahia... vamos mostrar pro nordeste como se faz prédios de qualidade. Quando você vier aqui, no *Novo Recife*, não esqueça de visitar as grandes construtoras, bicho. Visite a Queiroz Galvão, visite a Moura Dubeaux, e não se esqueça, bicho, se tá na nossa cidade, visite o *Novo Recife*,)

A edição de imagens ajuda a fechar o sentido da letra na direção de uma leitura irônica, como, por exemplo, quando ao “avanço pra população” se contrapõe cenas de palafitas ao lado do shopping Rio Mar. Mas, na maior parte do tempo, as imagens produzem mesmo um efeito cômico. O vídeo abre com o amanhecer no Marco Zero e na rua da Aurora, áreas que concentram prédios históricos. Depois, vem a imagem do prefeito Geraldo Júlio vestindo camisa colorida em estilo havaiano, em uma cobertura com piscina e a cidade ao fundo. A um estalar de seus dedos, aparecem ao lado dele os “prédios” do bloco carnavalesco “Empatando a tua vista”, que faz performances em cerimônias públicas na cidade para constranger as autoridades pelo modelo de cidade que estão implantando. São pessoas vestidas como grandes edifícios. Eles surgem espantando turistas no Parque das Esculturas, no Marco Zero, perseguindo banhistas e trazendo uma sombra indesejada na praia de Boa Viagem.

Quando começa a música, o cantor é Geraldo Júlio. Ele aparece em diversas situações, insinuando um strip tease ou caindo na piscina vestindo uma sunga com a bandeira de Pernambuco, fumando charuto, abanando-se com um leque de notas de 100 reais, trocando carícias com os “prédios” do “Empatando a tua vista”, e até simulando uma masturbação diante dos altos edifícios que vão surgindo na cidade, quando, depois, vemos que estava apenas abrindo uma garrafa de champanhe. Na cena considerada por muitos a mais forte, o prefeito aparece como um cachorrinho sendo levado pela coleira por um prédio e fazendo xixi em um letreiro com o nome da cidade. A um gesto seu no videogame, surgem enormes edifícios que vão pisando e destruindo igrejas e outros prédios históricos. Ao final, resta uma cidade incendiada, barulhenta, em ruínas.

O filme busca claramente uma aproximação com uma estética bem ao gosto popular, de cores fortes, tonalidade cômica e de apelo a um cantor tido por muitos como brega, Reginaldo Rossi. Foi dito, até, que se aproximava da estética da chanchada (Kléber Mendonça Filho, em comentário postado logo depois do lançamento). É possível encontrar ressonâncias ainda mais profundas entre o vídeo e as culturas populares, pelo uso da sátira como meio de desacreditar figuras de autoridade a partir de uma remissão dessas figuras ao que Bakhtin (2010) chamou de funções do “baixo ventre”, como o sexo e a alimentação. Analisando a literatura de Rabelais, o autor aponta como as práticas culturais das classes populares, entre o final da Idade Média e o Renascimento, tendiam a desmoralizar a pretensão de superioridade dos dominantes, fundada em um maior controle das funções corporais. Assim, o nobre tarado e o padre glutão aparecem em chave satírica para lembrar que, ao fim e ao cabo, são feitos da mesma matéria que o povo. O vídeo insinua uma “tara” de Geraldo Júlio pelos prédios, na troca de carícias, na abertura da garrafa de champanhe que parece uma masturbação,

e até mesmo na cena do cachorro, que, além de representar uma autoridade como um animal, também pode ser lida como um fetiche erótico. De modo mais geral, talvez o efeito cômico causado pelo prefeito cantor se funde na disjunção entre a sua condição de rico morador de cobertura que se abana com leque feito de cédulas, por um lado, e o seu gosto “brega”, ostentado na camisa havaiana e, principalmente, na sunga com a bandeira de Pernambuco, por outro lado.

Neste ponto, transparece uma ambiguidade do vídeo quanto à sua proximidade com as classes populares. A estética é publicitária e televisiva, e se concretiza sob a forma de uma música de grande aceitação, de um filme cômico com recursos como efeitos sonoros típicos para as cenas de perseguição das pessoas pelos prédios... Mas o afã de desmoralizar o projeto de cidade que o prefeito e o *Novo Recife* representam introduz também uma visão de mundo que, no contexto atual, é própria das frações dissidentes de artistas e intelectuais críticos ao caráter privatista e excludente daquele projeto, que parece não encontrar grande ressonância entre as classes populares. O vídeo significa justamente o esforço de traduzir essa visão de mundo em uma linguagem popular, mas, de certa maneira, a discordância em relação ao modo de vida típico desta forma de sociedade capitalista pode ser uma pré-condição para que a letra seja lida em chave irônica, como no refrão “Miami Beach do Brasil”, que pode soar uma boa coisa para quem acredita que é um elogio o Recife ser comparado àquela cidade norte-americana. Seria preciso fazer um estudo de recepção para checar a validade dessa suspeita. Mas a contradição fundamental que afasta as classes populares de mobilizações voltadas a lutas menos imediatistas, como a defesa de uma área pública, parece ter fundamento no princípio fundamental que diferencia o ethos popular daquele das classes altas, a maior ou menor distância da necessidade (BOURDIEU, 2007a, p.

54). Os cineastas têm muita consciência das diferenças entre suas visões de mundo e as das classes populares que eles cuidam em registrar e tentar empoderar através do registro, até porque sua militância audiovisual é anterior ao Estelita, em muitos casos: “a gente chegava para fazer um vídeo e o pessoal queria fazer uma novela. A gente chega com nossas referências... essa camada de diferença entre nós, afinal estamos em um país de tanta diferença, mas que seja uma novidade de ver um despejo de dentro. Agora com essa nova possibilidade das tecnologias, seja o momento de explorar essa alteridade” (Cineasta X). Mas a consciência da alteridade, em vez de ser o fim da estrada, é o seu começo, é o que torna tão necessária essa forma de luta política.

De todo modo, as bandeiras da moradia popular e da defesa do direito dos trabalhadores do comércio informal, contempladas pelo MOE, não parecem ser suficientes para tecer uma aliança mais duradoura com as classes populares. Em certo sentido, é preciso, sim, dispor de mais controle sobre o próprio tempo para estar disponível para a luta por um direito coletivo que não incide de modo tão direto na sobrevivência imediata, e essa condição objetiva de existência é trabalhada pela propaganda do Consórcio de modo a enclausurar os militantes na posição de vagabundos, maconheiros etc. A própria cultura, segundo uma ideologia corrente, pode parecer sinônimo de inutilidade, de gratuidade, de perda de tempo e de dinheiro. Some-se a essa desigualdade de condição a aposta política do lulismo na conquista das classes populares pela ampliação do acesso ao consumo de bens privados, acompanhada da desqualificação de tudo o que é público, principalmente, a dimensão potencialmente emancipatória da cidade, a convivência civilizada entre as diferenças, sob ataque no Brasil, neste exato momento.

REFERÊNCIAS

- ARRIGHI, Giovanni (1995). O Longo Século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo. UNESP, Rio de Janeiro.
- BAKTHIN, Mikhail. (2010) Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Hucitec.
- BOURDIEU, Pierre (1982). “O mercado dos bens simbólicos In MICELI, Sérgio (org) A economia das trocas simbólicas (org.). São Paulo: Perspectiva, 1982.”
- _____. (2007a). A distinção – crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk.
- _____. (2007b) Meditações pascalianas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CALDEIRA, Teresa P. do R (2000). Cidade de muros. São Paulo: Ed. 34.
- CHESNAIS, François (1998). A mundialização financeira: gênese, custos e riscos. São Paulo, SP: Xamã.
- ELIAS, Norbert (1995). Mozart, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar.
- HARVEY, David (2012). “Os rebeldes na rua: o Partido de Wall Street encontra sua nêmesis”. In Occupy – movimentos de protesto que tomaram as ruas. São Paulo: Boitempo, Carta Maior.
- LUDERMIR, Francisco. A emergência do movimento Ocupe Estelita: das origens à ocupação, fragmentos de uma história de resistência. Dissertação de Mestrado. PPGS/UFPE, 2018.
- MOVIMENTO PASSE LIVRE – São Paulo (2013). “Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo” In Cidades Rebeldes. São Paulo: Boitempo, Carta Maior.
- PETRUCZOC, Milton Ivan. Quando a ideia era uma só: Reflexões praxeológicas sobre formas de vida em disputa a partir do Movimento Ocupe Estelita. Dissertação de mestrado. PPGS/UFPE, 2019.
- PINTO COSTA, Luiz Carlos (2010). Ações coletivas com mídias livres. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, UFPE.
- ROLNIK, Raquel (2013). “As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações” In Cidades Rebeldes. São Paulo: Boitempo, Carta Maior.
- SINGER, André (2012). Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Companhia das Letras.
- STALYBRASS, Peter (2008). *O casaco de Marx* – roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- TEIXEIRA, Cristina (2015). O cinema militante da Brigada Audiovisual Ocupe Estelita. Recife: mimeo.
- WILLIAMS, Raymond (1992). Cultura – Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (2000). Marxismo y Literatura. Barcelona: Ediciones Península.

_____. (2011). Política do Modernismo – contra os novos conformistas. São Paulo: Unesp.

THE ESTELITA OCCUPY MOVEMENT: CULTURAL CAPITAL BETWEEN POLITICS AND CULTURE

ABSTRACT

This article analyzes the centrality of cultural capital in the new forms of political mobilization, based on the Occupy Estelita's case, a movement fighting for a public use for a large area on the river Capibaribe, in Recife, acquired at auction by a consortium of contractors that intend to build 12 towers of 40 floors for strictly private use. The goal is to articulate the analysis of four videos produced by the MOE and a workshop on the audiovisual attended by filmmakers and other militants to identify how the political purpose of this audiovisual production intertwines to its aesthetic dimension. To do so, we use the concept of "structure of feeling", which allows to identify the fundamental values of this generation of militants acquired in previous socialization processes in their respective symbolic production fields and reinforced by political socialization within the MOE.

KEYWORDS

Ocupe Estelita, cultural capital, structure of feeling, audiovisual production, urban rights