

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MURILO LEMOS BERNARDON

UM MÊS NA NOVA ESPERANÇA: UM DOCUMENTÁRIO DE ENCONTROS COM  
MORADORES DE OCUPAÇÃO

CURITIBA

2024

MURILO LEMOS BERNARDON

UM MÊS NA NOVA ESPERANÇA: UM DOCUMENTÁRIO DE ENCONTROS COM  
MORADORES DE OCUPAÇÃO

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao curso de Jornalismo, Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Elson Faxina

CURITIBA

2024

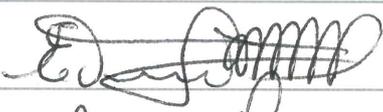
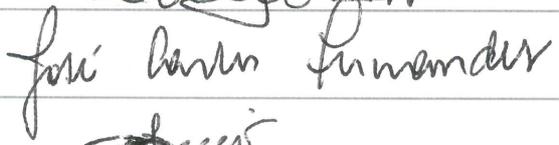
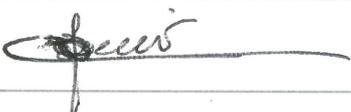


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
 DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
 Rua Bom Jesus, 650, - - Bairro Juvevê, Curitiba/PR, CEP 80035-010  
 Telefone: 3360-5000 - <http://www.ufpr.br/>

## ATA DE REUNIÃO

### ATA DA BANCA DE APRESENTAÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE JORNALISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

No dia 17/12/2024, às 20 horas, os membros da banca de avaliação reuniram-se no Departamento de Comunicação Social da UFPR, com a finalidade de avaliar o aluno **MURILO LEMOS BERNARDON** que apresentou o trabalho de conclusão de curso em jornalismo intitulado: **UM MÊS NA NOVA ESPERANÇA: UM DOCUMENTÁRIO DE ENCONTROS COM MORADORES DE OCUPAÇÃO**. Após informar as normas do exame de avaliação, o orientador passou a palavra para que o aluno realizasse a apresentação. Finalizada a exposição, o aluno foi arguido pelos membros da banca que atribuíram as seguintes notas:

Professor	Nota	Assinatura
ELSON FAXINA	100	
JOSÉ CARLOS FERNANDES	100	
VINÍCIUS MARTINS CARRASCO DE OLIVEIRA	100	

Sendo assim, a média aritmética atribuída ao aluno na defesa de seu Trabalho de Conclusão de Curso, foi \_\_\_\_\_, nota que será lançada no SIGA pelo Professor Orientador somente após realizadas as considerações sugeridas pela banca. O aluno foi considerado aprovado na disciplina e deverá entregar o trabalho com alterações sugeridas pela banca em até 10 dias.




ELSON FAXINA

Professor Orientador

O som mais bonito que existe é o da voz humana.

Eduardo Coutinho

## RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso busca registrar, através de um documentário longa-metragem, encontros com moradores de uma ocupação urbana em Campo Magro, na Região Metropolitana de Curitiba, a Nova Esperança. A comunidade é jovem e organizada: surgida em 2020, em um período de alta de despejos na pandemia, já conseguiu conquistar o direito de ficar – não há ordem de despejo em aberto e está no caminho da regularização. A Nova Esperança é peculiar também pela variedade cultural. Metade da população é imigrante; dentre esse grupo, a maior parte é vinda do Haiti e da Venezuela. Entre os brasileiros, há muitos vindos de outras regiões do país, sobretudo da região Norte. Este trabalho, porém, não pretende ser um documentário *sobre* a comunidade, mas sim sobre as pessoas entrevistadas, deixando a questão da moradia como pano de fundo para falar de temas humanos e subjetivos.

Palavras-chave: documentário; moradia; Nova Esperança.

**LISTA DE FIGURAS**

FIGURA 1 - MAPA DAS OCUPAÇÕES IRREGULARES EM CURITIBA, 2019.....	15
FIGURA 2 - PERFIL POPULACIONAL DA NOVA ESPERANÇA, 2021.....	21

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO/JUSTIFICATIVA.....</b>	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>OBJETIVOS.....</b>	<b>9</b>
1.1	OBJETIVO GERAL.....	9
1.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	9
<b>3</b>	<b>A QUESTÃO URBANA.....</b>	<b>10</b>
3.1	AS OCUPAÇÕES EM CURITIBA E REGIÃO METROPOLITANA.....	10
3.2	O MOVIMENTO POR MORADIA.....	16
3.3	A NOVA ESPERANÇA.....	19
<b>4</b>	<b>A HISTÓRIA ORAL.....</b>	<b>22</b>
4.1	A MEMÓRIA DOS NÃO OUVIDOS.....	22
4.2	NARRATIVA EM HISTÓRIA ORAL.....	25
<b>5</b>	<b>O DOCUMENTÁRIO.....</b>	<b>28</b>
5.1	OS MODOS DE DOCUMENTÁRIO.....	28
5.2	O DOCUMENTÁRIO COMO ENCONTRO.....	31
5.3	ALIANÇAS AUDIOVISUAIS E FILME ETNOGRÁFICO POR DEMANDA.....	35
<b>6</b>	<b>PROCEDIMENTOS.....</b>	<b>39</b>
6.1	PRÉ-PRODUÇÃO.....	40
6.2	GRAVAÇÕES.....	42
6.3	PÓS-PRODUÇÃO.....	43
6.4	MATERIAIS QUE INSPIRAM O TCC.....	44
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>46</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>47</b>
	<b>APÊNDICE 1 - ARGUMENTO.....</b>	<b>51</b>
	<b>APÊNDICE 2 - ROTEIRO.....</b>	<b>54</b>

## 1 INTRODUÇÃO/JUSTIFICATIVA

Curitiba, a oitava maior cidade do Brasil (IBGE, 2023), possui um grave e, aos olhos dos instrumentos da política local, incompreensível problema de moradia. No Paraná, o déficit habitacional total é de 511 mil domicílios (Cohapar, 2019) - só a capital tem 40 mil famílias vivendo em ocupações irregulares (Cohab, 2020). Essa contradição da Curitiba modelo à privação de habitação e segregação territorial se desdobra de várias formas, como o “city marketing através da imposição de imagens dominantes, como a capital europeia e de primeiro mundo”, cristalizada desde pelo menos o início do século XX, que marginaliza a população negra e pobre e a afasta do centro de Curitiba (Nascimento, 2021, p. 12).

A cidade joga seus problemas para as bordas. As duas primeiras favelas de Curitiba foram a Favela do Valetão e a Vila Pinto, formadas no começo da década de 1970 (Rolim, 1985, *apud* Albuquerque, 2007, p. 43) – a Vila Pinto, que posteriormente mudou de nome para Vila das Torres, é, junto com a Vila Parolin, uma das únicas áreas de ocupação irregular na região central de Curitiba. Albuquerque (2007, p. 43) ainda pontua que se acredita que a Vila das Torres tenha sido tão alvo de políticas de intervenção e remoção graças a sua posição privilegiada na capital paranaense. Em todo o município, porém, existem mais de 453 ocupações irregulares (Cohab, 2020). Os moradores dessas áreas às vezes se somam à população de rua – que é estimada em 3.477 pessoas (Brasil, 2023). Albuquerque (2007) contrapõe o discurso da “cidade-modelo” de Curitiba, que surge no bojo das inovações urbanas nas áreas centrais, ao problema habitacional e à exclusão do espaço urbano formal no pólo e nos municípios da região metropolitana.

Vimos que, enquanto a cidade passava por transformações significativas em seu espaço físico (construção dos Setores Estruturais e calçamento da Rua XV de Novembro), obras que, por sua vez, se transformariam, mais tarde, nos principais elementos símbolos do planejamento curitibano, a problemática da habitação era tratada de maneira autoritária e violenta. A década de 1970 (...) foi marcada pelas ações de remoção de favelas que objetivavam erradicar da “cidade-modelo” toda e qualquer forma de ocupação caracterizada pela irregularidade (Albuquerque, 2007, p. 114).

Além disso, com o desmanche de políticas públicas e o corte de investimentos em programas de assistência social, somados à crise da pandemia da covid-19, houve um aumento expressivo da população em situação de rua no Brasil — de 2019 a 2022, o número aumentou em 38%, chegando a 281.472 pessoas (IPEA, 2022).

É nesse contexto que surge a comunidade Nova Esperança, uma ocupação em Campo Magro, a mais ou menos 30 km do centro de Curitiba. Foi por volta de maio de 2020,

quando chegaram as primeiras famílias, que se abrigaram em um alojamento improvisado – em antigos barracões da propriedade abandonada, a Fazenda Solidariedade. O imóvel foi doado em 1984 ao Município de Curitiba e ficou sob a gestão da Fundação de Ação Social (FAS) até 2009, quando encerrou seu funcionamento: o local era um espaço de atendimento a dependentes químicos e de pessoas em situação de rua. O terreno de 1.020.666,9 m<sup>2</sup> (Fernandes; Daniel, 2021) ficou abandonado por 11 anos, até a chegada dos primeiros moradores, no início da pandemia. Nas semanas que se seguiram à ocupação, organizada pelo Movimento Popular por Moradia (MPM), lotes começaram a ser distribuídos para as famílias, por meio de cadastros.

A ocupação está localizada também em um território de preservação ambiental, de Floresta Ombrófila Mista, ecossistema da Mata Atlântica presente no entorno da RMC. Dividida em mais de dez setores e com 1,5 mil famílias – cerca de 5 mil pessoas –, a Nova Esperança em um ano construiu, a partir das antigas estruturas de galpões e infraestruturas, salas de aula, centro cultural e religioso, padaria e cozinha comunitária, biblioteca, laboratório de informática e salas comerciais. Como o local deve seguir leis de preservação ambiental, cada lote dispõe de hortas orgânicas e fossas ecológicas. O movimento também implementou leis de convivência e de cuidado com a natureza, como a proibição do corte de árvores e da destinação incorreta do lixo – também para a preservação do Aquífero Karst, um lençol freático que abrange os municípios Campo Largo, Almirante Tamandaré, Itaperuçu, Rio Branco do Sul, Colombo, entre outros.

Foi realizado também o mapeamento geológico do território, em parceria com grupos de estudo e pesquisa da Universidade Federal do Paraná (UFPR), para localizar as áreas de dolina – depressões fechadas, naturais de áreas com solo calcário e com reservas de água subterrâneas, que podem ceder e abrir uma cratera no chão – para construir casas em lotes seguros. Graças à organização dos moradores, depois de três anos de disputa com a Prefeitura de Curitiba, a Nova Esperança conseguiu uma vitória na Justiça, em agosto de 2023, e não pode mais sofrer reintegração de posse (Carrano, 2023).

Um perfil da comunidade publicado por Fernandes e Daniel (2021) com dados do MPM de 2020 mostra que, entre os responsáveis de família dos domicílios, 52% são do gênero masculino e 48% do gênero feminino; desse grupo,  $\frac{1}{3}$  são migrantes (26% de imigrantes haitianos e 4% de outras nacionalidades) e 62% têm 39 anos ou menos. Também 12,6% dos domicílios se encontram em situação de vulnerabilidade financeira. Há uma diversidade cultural grande na comunidade: são cerca de 1,8 mil imigrantes haitianos (MPM), além de famílias venezuelanas e cubanas e pessoas vindas de outras regiões do Brasil.

Diante disso, este trabalho se propõe a registrar em um documentário as histórias dos moradores da Nova Esperança e o encontro de diferenças culturais entre os habitantes - e também em relação à filmagem – sob um ângulo: a questão da moradia. A inspiração é em especial em dois documentários, *Cuba Feliz* (2000), de Karim Dridi, e *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho. As obras são diferentes em vários aspectos, mas se conectam a partir da noção do encontro no cinema. Os dois filmes são produções simples, que revelam o “próprio ato de filmagem” (Figueirôa *et al.*, 2003, p. 223), em que não se esconde o encontro entre a equipe de filmagem e os personagens.

Um documentário que busque registrar cenas cotidianas de pessoas comuns no local único da Nova Esperança, em um período determinado de tempo, pode apresentar grandes personagens e avançar no sentido de ampliar o debate sobre ocupações, moradia, migração e temas relacionados, também dentro do jornalismo. Na mídia hegemônica com frequência se reproduzem estereótipos sobre movimentos sociais e ocupações populares. Nesse sentido, este trabalho pode contribuir como produto contra-hegemônico (Gramsci, 1999, p. 314-315 *apud* Moraes, 2010, p. 73), de quebra de práticas comuns na imprensa profissional, que ofereça ao público imagens menos contaminadas, mostre a contingência da “verdade” filmada e valorize mais os aspectos culturais e comunicacionais do cotidiano de uma comunidade.

Este Trabalho de Conclusão de Curso é dividido da seguinte forma: no Capítulo 2, são apresentados os objetivos deste trabalho; no Capítulo 3, discute-se brevemente a questão urbana – aqui, entendida como o ordenamento de posse e uso de territórios urbanos – em Curitiba, o movimento social por moradia e a ocupação Nova Esperança; o Capítulo 4 reflete sobre a História Oral, como projeto dedicado aos registros das classes pobres, ou da história vista de baixo; no Capítulo 5, abre-se um debate sobre as formas de se realizar um documentário e os métodos de Eduardo Coutinho, como documentarista da oralidade e da vida comum. Por fim, no Capítulo 6, explora-se os procedimentos de pré-produção, gravação e montagem do documentário Um Mês na Nova Esperança.

## **2 OBJETIVOS**

### **2.1 OBJETIVO GERAL**

Mostrar, em um documentário, o cotidiano e as histórias dos habitantes da Nova Esperança, tendo como pano de fundo a questão da moradia.

### **2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- a) Registrar os códigos culturais de comunicação da comunidade;
- b) Identificar os variados sentidos e significados de moradia e comunidade para os moradores da Nova Esperança;
- c) Documentar de maneira pessoal e subjetiva as características da ocupação que são específicas daquele local, mas que aludem a questões gerais do Brasil.

### 3 A QUESTÃO URBANA

#### 3.1 AS OCUPAÇÕES EM CURITIBA E REGIÃO METROPOLITANA

Neste capítulo, esboço um breve panorama da questão urbana em Curitiba e região, tratando do déficit habitacional, das dinâmicas do mercado imobiliário e das políticas públicas de moradia para, em seguida, traçar os marcos históricos dos movimentos por moradia na capital paranaense. Para isso, deve-se retornar à primeira metade do século XX, momento fundamental para se entender a cidade. Nesse período, segundo Celene Tonella (2005) Curitiba vivia a prosperidade do acúmulo de capital com o cultivo do mate e com a extração de madeira, que trazia modernização às avenidas.

Em 1943 a prefeitura contratou uma empresa paulista para instaurar um novo plano diretor na cidade: o “plano Agache”, do arquiteto francês Alfred Agache, que criou um centro comercial, administrativo (Centro Cívico), cidade universitária, setor militar e áreas residenciais, além de vias circulares que saíam do centro. Com o crescimento rápido de Curitiba, porém, o plano não foi concluído, mas os ideais urbanísticos de modernização se enraizaram.

Nos anos 1970, no Paraná, em razão das transformações do trabalho no campo e das geadas extremas que atingiram os cafezais, uma grande quantidade de trabalhadores rurais sem emprego migrou para as cidades - em Curitiba, a elite quis barrar a entrada dessas populações com a Operação Inverno, “que consistia em promover, da forma mais rápida e definitiva possível, a ‘devolução’ para o local de origem das pessoas que chegavam sem recursos, buscando assistência médica ou ocupação” (Tonella, 2005, p. 83).

Segundo Albuquerque (2007), o crescimento dos domicílios em ocupações irregulares é positivo desde 1970, com taxas muito maiores às de crescimento de domicílios. Dos 38 mil domicílios irregulares construídos de 1979 a 1992, 20 mil surgiram entre 1990 e 1992 (Albuquerque, 2007, p. 45); a partir de 1992 houve uma redução drástica de crescimento.

Vale citar, porém, que a documentação sobre o surgimento das ocupações irregulares em Curitiba é frágil: as comunidades não puderam registrar sua história de forma robusta. Existem, por exemplo, indicativos de que a primeira favela da capital tenha surgido no início dos anos 1950, devido às geadas nas lavouras de café paranaenses.

Tonella (2005) pontua a mudança profunda do perfil populacional da cidade durante os anos 1970 - é nesse momento, com as migrações, que surgem as variadas formas de

moradia da população pobre, vinda do campo: os cortiços, no centro, mas também a periferização.

A polarização entre a cidade legal e a cidade clandestina tornou-se evidente a partir de então. Essa década marca, também, o início de obras transformadoras do meio urbano, mas, a esse respeito, torna-se necessário retroceder alguns anos. Em 1965, foi elaborado o chamado Plano Serete, que teve a contribuição, entre outros, do arquiteto Jorge Wilhelm. Foi também em dezembro de 1965 a data da realização do seminário Curitiba do Amanhã e da criação do Ippuc (Tonella, 2005, p. 84).

É do Plano Serete que surge a Rua XV de Novembro e a Cidade Industrial de Curitiba (CIC), além de inovações no transporte público. Ainda conforme Tonella (2005), esse novo planejamento urbano direcionou o crescimento da cidade para o norte, que teve investimentos em infraestrutura - no entanto, os imigrantes se tiveram que estabelecer na região sul - e criou eixos em Curitiba: “abriu um leque imenso de possibilidades para aqueles interessados na especulação imobiliária, que podiam adquirir terras e ficar confortavelmente à espera de sua valorização” (Tonella, 2005, p. 85).

No período de 1964 a 1982, o planejamento urbano instituído pelo poder público era tecnocrático, ou seja, a cidade cresceria linearmente saindo do centro. Durante as gestões Maurício Fruet e Roberto Requião, o planejamento muda: o projeto urbano compreende o crescimento da cidade em pontos, agora em uma visão plurilinear de desenvolvimento. O planejamento tecnocrático retorna em 1988, com a gestão Lerner.

Nesse período, conforme Albuquerque (2007, p. 46), o crescimento de áreas de ocupação foi maior antes do ápice de aumento de domicílios irregulares: de 301 áreas irregulares registradas pelo IPPUC até 2000 no município de Curitiba, 143 (47,50%) surgiram entre 1984 e 1989 - o que indica um movimento de disseminação e posterior consolidação:

Os números revelam, portanto, que a segunda metade da década de 80 caracterizou-se pelo crescimento e pela disseminação das áreas de ocupação irregular pelo espaço da cidade, e a consolidação desses assentamentos se deu em um período subsequente: nos primeiros anos da década de 90 (Albuquerque, 2007, p. 47).

Tonella (2005) afirma que em nenhuma administração, porém, houve soluções para a questão do déficit habitacional:

Ao se analisarem os dados fornecidos pela Cohab-CT constatou-se que os números eram pouco animadores [...] A Cohab de Curitiba apontava, em 1989, a existência de 40 mil famílias, com renda abaixo de três salários-mínimos, cadastradas à espera de financiamento para moradia. Não havia qualquer perspectiva de atendimento das demandas por conta de uma política nacional de habitação e, por outro lado, não existia nenhuma linha de crédito para o financiamento de habitações populares. Ao mesmo tempo, o espaço urbano estava intercalado de grandes estoques de terrenos desocupados ou com potencial construtivo ocioso (Tonella, 2005, p. 88).

E, mesmo com a redução da velocidade do crescimento dos domicílios irregulares, estes não diminuíram sua participação no total de domicílios de Curitiba: em 1996, residências irregulares representaram 12,10% do total e, em 2000, 11,96% - conforme dados do IPPUC de 2006, organizados por Albuquerque (2007, p, 48). Essa redução do crescimento de ocupações irregulares em Curitiba pode significar, em vez de uma amenização do problema de moradia na capital, uma transferência da questão do déficit habitacional para os municípios da Região Metropolitana. Entre 1996 e 1997, o aglomerado metropolitano (NUC) possuía 753 áreas de ocupação irregular: os municípios metropolitanos concentravam 67,87% dessas áreas, enquanto Curitiba concentrava 64,25% dos domicílios em situação irregular .

Situação que parece indicar que, no município pólo estavam localizadas as ocupações mais densas, consolidadas e, portanto mais antigas e, nos municípios do entorno localizavam-se as ocupações mais recentes e em processo de crescimento, desta forma, com menor número de unidades habitacionais. Acredita-se que hoje, uma década depois do levantamento da COMEC – levando-se em consideração a redução da taxa de crescimento dos domicílios irregulares em Curitiba, a partir de 1992, e as altas taxas de crescimento registradas nos municípios do entorno –, os municípios do entorno já tenham superado Curitiba também em relação ao número de domicílios localizados em ocupações irregulares (Albuquerque, 2007, p. 51).

A Região Metropolitana de Curitiba se constitui por 26 municípios, de acordo com o Ipardes (2003). Porém, dentre essas cidades, apenas doze mantêm relações socioespaciais intensas com Curitiba: Almirante Tamandaré, Araucária, Campina Grande do Sul, Campo Largo, Campo Magro, Colombo, Curitiba, Fazenda Rio Grande, Pinhais, Piraquara, Quatro Barras e São José dos Pinhais. É dessa parcela de território do estado que este trabalho se relaciona para discutir o direito à moradia. E também para contrapor o problema habitacional à ideologia de exaltação da “cidade europeia” em torno da capital paranaense: a formação desses municípios periféricos, segundo Albuquerque (2007, p. 111), – ou seja, a “periferização de Curitiba” –, que teria iniciado nos anos 1970, ocorreu ao mesmo tempo que surgiam as intervenções urbanas, nas áreas centrais, que dariam base ao discurso de “cidade-modelo” veiculado na mídia nas décadas seguintes.

De acordo com Pereira e Silva (2007, p. 84), nas décadas de 1970/1980, 65,72% dos domicílios urbanos se localizavam na capital, enquanto 31,3% ficavam nos outros municípios do aglomerado - no período 1991/2000, os demais municípios ultrapassaram o pólo em participação, com 52,12% dos domicílios; Curitiba ficou com 44,41%. São também da década de 1970, como visto anteriormente, os primeiros registros de ocupações irregulares em Curitiba: 21 áreas e 2.213 domicílios, cerca de 8.852 pessoas - o registro data de 1971 - e foi a partir desse ano que o Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC)

passou a fazer levantamentos sobre as ocupações irregulares na cidade (Albuquerque, 2007, p. 43).

Sobre a dinâmica de funcionamento do mercado imobiliário legal e ilegal em Curitiba e nos municípios vizinhos, Pereira e Silva (2007) demonstram que a situação da capital paranaense é um exemplo de como ocorre a exclusão urbana da população que não tem renda suficiente para acessar o mercado formal de moradia. A solução encontrada por essa parte da população para atender à necessidade de moradia são as ocupações irregulares – essa parcela das pessoas se vê obrigada a se fixar na periferia, “no sentido não somente de distância física ao centro da cidade, mas, especialmente, de desigualdade quanto à disponibilidade de serviços e equipamentos urbanos” (Pereira; Silva, 2007, p. 90), enquanto o mercado imobiliário é o estruturador da cidade.

As cidades brasileiras, e a Região Metropolitana de Curitiba comprova isso, expandem-se mediante a ilegalidade fundiária. Essa ilegalidade deve ser entendida não somente em termos da dinâmica política e do mercado imobiliário, mas também a partir da natureza do marco legal vigente, especialmente aquele que define questões de propriedade e uso do solo nas cidades. Em uma cidade que se estrutura tendo por base as leis do mercado, aqueles que não têm renda para se inserir nesse mercado não são cidadãos. Essa é a realidade urbana contemporânea, da qual Curitiba não escapa: a cidade onde predominam os não cidadãos. (Pereira; Silva, 2007, p. 90).

De acordo com Guerreiro *et al.* (2019), o aluguel como acesso à moradia tem crescido desde a crise financeira de 2008 e há uma nova onda de financeirização da moradia, com o fortalecimento da conexão do aluguel residencial com as finanças: surge um novo agente, “geralmente corporativo e ligado a gestores de ativos financeiros transnacionais, que passou a controlar um grande volume de casas ou apartamentos para locação em várias cidades” (Rolnik, 2017, p. 385).

Com o objetivo de enfrentar a crise de 2008, o Programa Minha Casa Minha Vida aparece como a primeira política habitacional subsidiada pelo governo federal na história do país – nunca antes houve subsídios robustos com o objetivo de incluir a população pobre na produção habitacional. O programa porém retoma uma “visão empresarial da política habitacional, ou seja, de construção de novas casas, apenas, sem levar em consideração o espaço urbano em seu conjunto e muito menos a cidade já comprometida pela baixa qualidade” (Maricato, 2015, p. 37). Maricato (2015, p. 38) afirma que a moradia é uma “mercadoria especial”, porque, como é ligada à terra, não é reproduzível, e, por isso, os investimentos públicos acabaram resultando no aumento do preço dessa terra.

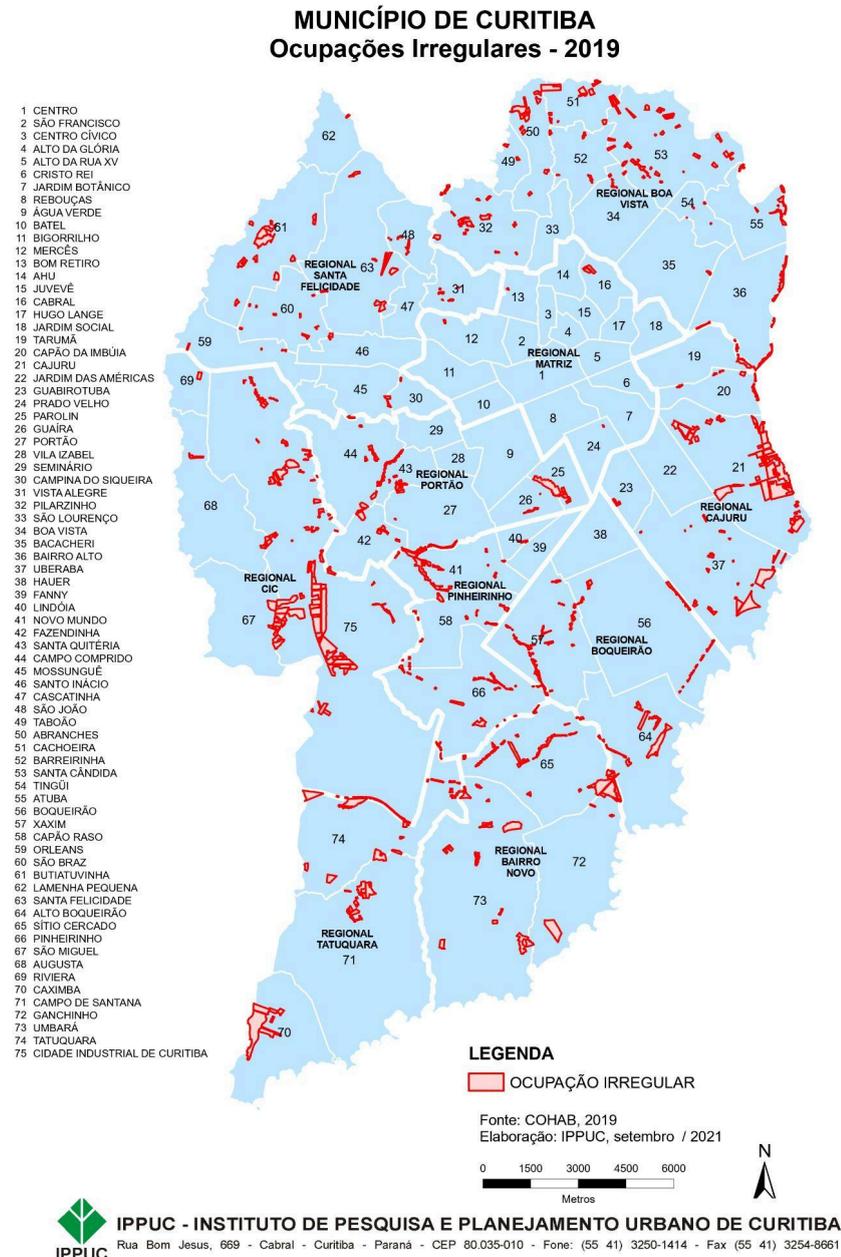
Maricato (2015, p. 38-39) ainda definia a situação como um paradoxo, uma contradição: por um lado, o Estado realizou investimentos públicos em habitação, saneamento

e transporte de maneira abrangente e nacional, mas, com isso, “um intenso processo de especulação fundiária e imobiliária promoveu a elevação do preço da terra e dos imóveis, considerada a ‘mais alta do mundo’”. Isso porque o controle sobre a terra, por parte do Estado, foi precário. A autora também aponta uma “simbiose” entre as variadas instâncias do Estado e o capital (de incorporação, financiamento e construção), que “tomou as cidades de assalto” (Maricato, 2015, p. 39).

Em Curitiba, a partir dos anos 2000, o setor imobiliário foi rearticulado: empreendimentos de capital nacional e internacional o controlam, em vez de empresas locais – nesse momento histórico, empresas de capital aberto participaram de boa parte da área construída da cidade. A transferência de capital para Curitiba e a expansão do crédito (em âmbito nacional) aumentaram a produção no setor imobiliário, o que aumentou o preço da terra: entre 1996 e 2019, 2004 é o ano em que se eleva o preço médio dos lotes para venda e a manutenção desse crescimento (Silva, *et al.*, 2023). Segundo levantamento da Cohapar (2024), Curitiba tinha em 2023 um déficit habitacional de 92 mil - o município também possuía 322 favelas, totalizando 43 mil domicílios.

Os autores sustentam que nas áreas centrais, com acesso privilegiado à infraestrutura, há o predomínio de empreendimentos voltados às classes com alto poder aquisitivo – enquanto que os voltados às classes populares ficam dispersos na periferia. Há também outro fenômeno apontado pelos autores: a expansão, em direção às regiões periféricas, do mercado imobiliário na produção de empreendimentos habitacionais de mercado - mantendo o controle das regiões centrais.

FIGURA 1 - MAPA DAS OCUPAÇÕES IRREGULARES EM CURITIBA, 2019



FONTE: IPPUC (2021)

Há uma “seletividade espacial” dos empreendimentos sob o critério da renda, mas também a apropriação pelo mercado de zonas afastadas dos centros, empobrecidas, “que por meio de processos de valorização-capitalização e especulação imobiliária tornam o solo urbano cada vez mais caro e inacessível à população de baixa renda” (Silva *et al.*, 2023, p. 13). Outra questão dos últimos anos é a exclusividade da produção apenas a segmentos de médio e alto poder aquisitivo.

### 3.2 O MOVIMENTO POR MORADIA

Os movimentos sociais por moradia, no Brasil, são classificados por Gohn (2014) em três categorias: grupos, fóruns e movimentos que atuam no plano institucional; redes de movimentos sociais populares de luta pela moradia; movimentos de associações de moradores. Sobre o segundo grupo – que é o foco deste capítulo – Gohn (2014) destaca seu enfraquecimento, nos anos 1990, depois de ser a luta mais organizada nas grandes cidades nos anos 1980, e o retorno nos anos 2000, quando houve a criação do Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST) e as articulações entre vários movimentos sociais, como a Coordenação dos Movimentos Sociais CMS, fundada em 2003. A autora destaca nesse período um fenômeno de transposição dos grandes conflitos de luta por moradia da periferia ao centro das cidades (Gohn, 2014) – e, assim, adotando táticas como a ocupação de prédios abandonados.

Em Curitiba, Tonella (2005) analisa as duas primeiras grandes ocupações realizadas pelo movimento popular, Xapinhal e Ferroviária, e apresenta um panorama sobre o início das lutas urbanas na capital paranaense. Segundo a autora, o movimento por moradia em questão surge na redemocratização e não tem o caráter de simplesmente enfrentar o poder público, como era característico da política no momento mais violento da Ditadura Militar. As primeiras conquistas do movimento emergente em Curitiba e as concessões do Estado só acontecem no começo da década de 1990 e são frutos da intensificação das manifestações. Esse movimento de ocupação conseguiu “produzir efeitos multiplicadores e difusores, quer por iniciativa direta das lideranças, quer como um exemplo a ser seguido” (Tonella, 2005, p. 82), o que significou um marco da mobilização por moradia em Curitiba.

Diferente da luta urbana dos anos 1960 e 1970, que tinha como protagonista a população imigrante e pobre que se estabelecia em terrenos irregulares, em busca da lenta regulamentação – a partir dessas bases surgem, nos primeiros anos da década de 1980, as associações de moradores –, os movimentos por moradia, já na Gestão Requião, passam a se organizar em torno de propostas concretas e da bandeira da reforma urbana (Tonella, 2005), na esteira das transformações nacionais.

É nesse período que ocorre a ocupação do Xapinhal, fruto de um processo que teve início em 1986, organizado por 16 entidades do Xaxim, Pinheirinho, Sítio Cercado e Alto Boqueirão, cujo “objetivo central era resolver o problema de moradia para a população desses bairros” (Tonella, 2005, p. 89). Na primeira ocupação, em 1988, em lote privado do Sítio

Cercado, participaram cerca de 10 mil pessoas, porém, dada a dificuldade de permanecer no terreno particular, o objetivo era pressionar o Estado a realocar as famílias em outra área.

O jornal Folha de Londrina, ainda em maio de 1987, publicara uma matéria intitulada "Curitiba também pode sofrer invasões urbanas", na qual aparecia toda a precariedade das condições de vida na periferia curitibana. O principal líder, das associações de bairro, senhor Manoel Proença, presidente da Associação de Moradores do Bairro Demawe, previa, ou "ameaçava" (conforme constava na reportagem) o poder público com um surto de invasões, caso o grave problema da moradia não fosse solucionado. Numa região repleta de espaços vazios (cita a cifra de 400 alqueires ou 1.000 hectares), a população estava vivendo no que se pode considerar uma nova modalidade de moradia, fruto do desespero: os cortiços da periferia (Tonella, 2005, p. 89).

Foram, no total, oito ocupações, em uma área ocupada de 441.000 m<sup>2</sup>, superando as expectativas dos organizadores. Tonella (2005) também pontua que as soluções buscadas variavam entre a realocação das famílias para outros terrenos da Cohab, a desapropriação com ressarcimento, ou a compra da área pelos ocupantes.

A ocupação da Ferroviária, em setembro de 1991, organizada pela União Geral dos Bairros, foi uma cobrança à promessa de campanha de que lotes seriam distribuídos para famílias sem-teto – o território ocupado fazia parte da Rede Ferroviária Federal, que o repassou à prefeitura do governo Requião. Sob a gestão de Curitiba, segundo Tonella (2005), havia um planejamento do IPPUC para criar uma área habitacional naquele espaço, que estava abandonado – a Cohab iniciou um programa para passar, a baixo custo, os terrenos a empresas localizadas no eixo da rede, que tinham interesse em construir apartamentos para revender a seus funcionários.

Com o projeto ainda em andamento e apenas algumas partes entregues, cerca de 3,5 mil famílias participaram da ocupação, que, por ter acontecido também em bairros centrais, como o Portão, atraiu a cobertura da imprensa, e a pressão pública em razão da visibilidade midiática pressionou a ação do poder público, analisa Tonella (2005): foram duas tentativas de reintegração de posse naquele mesmo ano, mas nenhuma teve sucesso. A Ferroviária também provocou a instauração de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) na Câmara Municipal de Curitiba, dois anos depois, para responsabilizar os organizadores das ocupações.

A população pobre lutou e buscou espaço no âmbito da legalidade enquanto achou ser possível encontrar soluções por essa via. Quando todos os esforços se mostraram inúteis, ela transgrediu a lei do direito à propriedade, baseada, no entanto, num senso de transgressão legal e numa indignação moral que lhe diz que a especulação imobiliária é crime e que o direito à moradia precede o direito à propriedade. A consciência de seus direitos baseia-se não só em parâmetros legais, mas naquilo que é julgado moralmente como justo e injusto. [...] As histórias de luta têm em comum a resistência à pobreza absoluta. Houve, em cada uma delas, um crescimento coletivo e também individual, no qual experiências foram sendo transferidas. No caso de Curitiba, ocorreu o "efeito dominó", quando uma ocupação estimulou outra

e outra, sendo transmitidos os conhecimentos táticos e estratégicos indispensáveis para seu sucesso (Tonella, 2005, p. 93-94)

Os anos seguintes da década de 1990 assumem um ritmo diferente para o movimento por moradia em Curitiba. Para Anastácio (2020, p. 99), os movimentos passam a entrar em refluxo, a mobilização diminui: “após um salto na casa de 25 mil domicílios em ocupações, em 1990 para quase 45 mil domicílios em 1992, há uma tendência à estabilidade no número de domicílios ocupados, até pelo menos 1996.” A causa desse refluxo pode ter sido as vitórias sucessivas do movimento por moradia na capital – ou, também, o abalo da esquerda com o fim da União Soviética. De qualquer modo, a Cohab, nesse período, usa a ideia dos lotes populares como política pública, com a Lei Municipal nº 8412/1994, passa a usá-los sob o interesse de proprietários fundiários, expandindo de forma precarizada e periférica as moradias como negócio (Anastácio, 2020).

A autora também critica o enfraquecimento das lideranças dos movimentos sociais, que passam a ocupar espaços no Estado, ligados a partidos, e a consequente insuficiência em criar novas lideranças para mobilizar as entidades populares – por outro lado, há a chegada de movimentos nacionais que começam a atuar em Curitiba, mas não conseguem agregar a população como as associações de moradores, se mantendo apenas com lideranças pontuais. Anastácio (2020, p. 103) cita outras possíveis causas da desmobilização em Curitiba: “(1) o impacto das ameaças e criminalização por parte da Prefeitura e Câmara de Vereadores da cidade e (2) o giro à direita da Igreja Católica e a repressão à Teologia da Libertação durante os pontificados de João Paulo II e Bento XVI.”

Nos anos 2000, os movimentos por moradia nacionais reivindicam a implementação do Estatuto da Cidade e a inserção da luta em espaços institucionais se mantém, enquanto os governos do PT instituem o Programa Minha Casa Minha para combater o déficit habitacional brasileiro. Nesse momento, há uma “crescente centralidade do capital financeiro na produção imobiliária” (Anastácio, 2020, p. 106) como fator que aumentou os conflitos fundiários no começo do século XXI. Assim, evidencia-se a partir de 2006, com novos conflitos por terra, uma atuação mais radicalizada, mas ainda ligada à participação institucional.

Com o aumento dos preços dos aluguéis devido à financeirização do mercado imobiliário, ocorrem novas ocupações e conflitos por terra em Curitiba, reprimidos pelo Estado. Em 2007, é instaurada outra CPI para as invasões, que tinha um caráter repressivo e incentivava a Guarda Municipal e o Ministério Público do Paraná (MPPR) em ações de repressão. Anastácio (2020) soma também a esse cenário a escalada da violência nos conflitos em Curitiba, com despejos violentos e uso de grandes contingentes da Polícia Militar, como o

episódio do Despejo do Fazendinha, em outubro de 2008, quando a Polícia Militar do Paraná atirou com balas de borracha nos moradores. Esse episódio foi um dos motivadores da criação do Movimento Popular por Moradia (MPM), em 2011, por militantes do PSOL que já atuavam em movimentos por moradia.

O MPM tem um histórico de atuações na Cidade Industrial de Curitiba (CIC). Em 2012, ocorre a primeira ocupação: Nova Primavera; em 2015, a 29 de Março; em 2015, as Tiradentes I e II – esta, que sofreu despejo violento, com chuva e no dia mais frio de Curitiba em 2024; e a Dona Cida, em 2016. A primeira ocorre com a tentativa de construção de um empreendimento pelo Programa Minha Casa Minha Vida, em um terreno do Grupo Damiani, mas o projeto não se concretizou, o que resultou no estabelecimento da ocupação como estava – surgiram, a partir disso, alguns problemas, como a proximidade das casas, e as consequentes falta de privacidade e conflitos familiares:

Essa complexa rede de atores sociais com diferentes políticas e interesses, que vai desde organizações mais tradicionais do CDP, como o MST, passa por movimentos que romperam com o PT, como o MTST e chega até ONGs ligadas ao capital financeiro é representativa do cenário atual da luta pela moradia. [...] Essa realidade oferece, portanto, diversos desafios para os movimentos por moradia. O centro desses desafios talvez esteja em como articular uma política que coloque no centro do debate a moradia como direito e ao mesmo tempo garanta as conquistas mais imediatas, necessárias à base do movimento, num cenário de recrudescimento da violência estatal, escalada dos conflitos urbanos e filantropização da política social (Anastácio, 2020, p.130-131).

Nas outras duas ocupações, a 29 de Março também em um terreno do Grupo Damiani, e a Tiradentes I e II num território da empresa Essencis, a situação daquelas propriedades levou a diversos conflitos com os proprietários fundiários. Em 2018, um incêndio criminoso destruiu casas da 29 de Março, após uma ação da Polícia Militar - “o processo de reconstrução envolveu diversos atores e também contribuiu para a transformação do espaço das ocupações” (Anastácio, 2020, p. 129). A Dona Cida, em 2016, representa uma mudança de estratégia: sem a possibilidade do Minha Casa Minha vida, a ocupação já surge loteada.

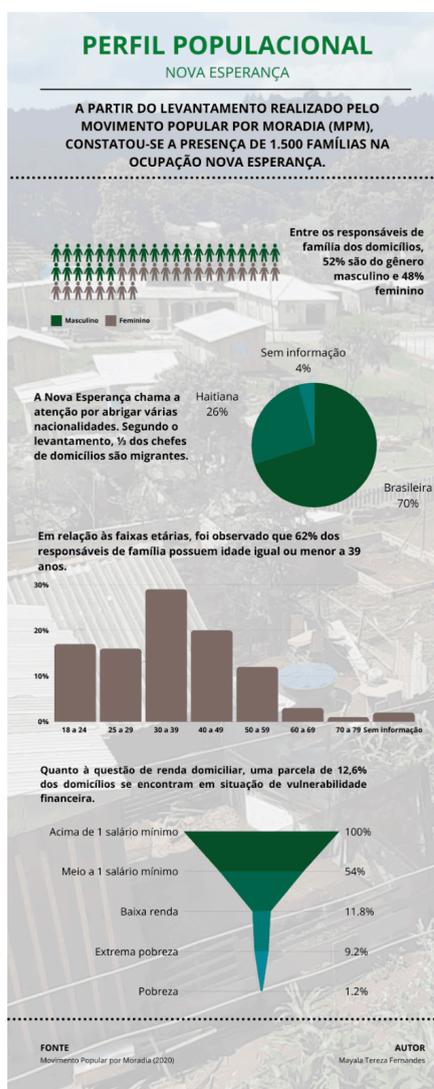
### 3.2 A NOVA ESPERANÇA

A ocupação Nova Esperança, local de filmagem deste trabalho, foi organizada no início pelo MPM – em 2024, as lideranças locais assumiram independência e formaram uma organização separada. Foi em 2020, durante a pandemia, que ocorreu a ocupação: as primeiras famílias chegaram no espaço e se alojaram no barracão da fazenda. O território, de

1.020.666,9 m<sup>2</sup>, foi doado à Fundação Ação Social (FAS) da Prefeitura de Curitiba em 1984 e foi um centro de assistência a dependentes químicos, com o nome “Fazenda Solidariedade”, que esteve em funcionamento até 2009; ficou abandonada até a ocupação, onze anos depois. O MPM, nos primeiros dias da ocupação, fez cadastros das 1,5 mil famílias que haviam chegado - nos meses que se seguiram, foram distribuídas casas e terrenos entre as famílias, que faziam uma fila de espera.

Um levantamento do perfil populacional de 2020, com dados do MPM, feito por Daniel e Fernandes (2021), demonstra uma grande parcela de chefes de família imigrantes:

FIGURA 2 - PERFIL POPULACIONAL DA NOVA ESPERANÇA, 2021



FONTE: Daniel; Fernandes, 2021

Nova Esperança conquistou de forma rápida a suspensão da ordem de despejo e a abertura do caminho à regularização do território – em somente 3 anos de ocupação, uma

vitória na Justiça demarcou o início do processo de regularização. A comunidade também se desenvolveu e se transformou expressivamente nos últimos 4 anos. Na entrada, na rua principal e nos primeiros setores destacam-se comércios e espaços de infraestrutura, como fossas ecológicas, espaço cultural, anfiteatro, biblioteca, escola, enfermaria, fábrica de tijolos reciclados, cozinha e horta comunitárias, entre outros – quase como uma vila já estabelecida. Essas conquistas, porém, não são definitivas e podem ser revertidas, dado que é, possivelmente, uma região de conflito – por se situar em parte no município de Campo Magro, novo foco do mercado imobiliário de Curitiba e Região Metropolitana.

A comunidade é dividida em 12 setores. Cada um possui uma liderança, que se comunica com os moradores por meio de grupos no Whatsapp. Os setores têm diferenças marcantes entre si: o setor A, por exemplo, é dividido por quadras, tem ruas asfaltadas e casas bem acabadas. Já o setor H se situa dentro da floresta, com casas mais espaçadas e espalhadas entre as árvores, com ruas de terra. É necessário passar pelo setor H para ir ao setor 12, que é mais distante do centro – o setor rural. Como uma ocupação “rururbana”, que compartilha características do campo e da cidade, a Nova Esperança dispõe, no último setor, de plantações de mandioca, cana, arroz, milho, banana, café, entre outras culturas, além de suínos, galinhas e cavalos. A ocupação, conforme o perfil populacional (FIGURA 1), também carrega certa diversidade cultural, de metade da população imigrante – do Haiti, Venezuela e Cuba – e de brasileiros vindos de todas as regiões do país.

Pacheco e Pacheco (2024, p. 11) analisam as mudanças do território da Nova Esperança desde a ocupação, em imagens de satélite, e concluem que há uma “necessidade de intervenções para promover sua integração adequada ao contexto urbano e a garantia de acesso e bem-estar dos seus habitantes”. Isso porque, segundo os autores, a área se situa próxima à mancha urbana, mas é predominantemente rural - há carências de acesso viário, infraestrutura básica como luz elétrica e saneamento, serviços públicos básicos.

Além disso, comparando imagens de novembro de 2020 e novembro de 2023, demonstram uma “ocupação rápida, porém, de certa forma, organizada” (Pacheco; Pacheco, 2024, p. 11). Em dois anos, começam a aparecer construções de casas e um início de arruamento, indicando certa ordenação. Os autores, a partir desta análise, indicam para uma reflexão da questão habitacional que pense em soluções a longo prazo.

## 4 A HISTÓRIA ORAL

### 4.1 A MEMÓRIA DOS NÃO OUVIDOS

Este Trabalho de Conclusão de Curso se estrutura a partir da memória: não há outra matéria-prima no documentário produzido a não ser a lembrança transmitida pela fala. Uma memória surgida a partir de um presente em busca do passado que, ao se transmitir pela oralidade, sugere percepções - e na qual deve-se interpretar também o esquecimento (Bosi, 2003). Por mais que a pesquisa historiográfica se distancie do cinema documental - que não requer o rigor científico e é livre para “contaminar” a fala do outro (Coutinho, 1997, p. 178) ou se misturar à experiência do outro, criando uma só: uma síntese, capturada e produzida pela filmagem - é fundamental compreender o envelhecimento dentro da sociedade pós-revolução industrial e a dimensão da memória na História Oral - neste capítulo, a partir de *Memória de e sociedade: lembranças de velhos* (2003) e *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social* (1994), de Ecléa Bosi.

Aqui, a análise sobre a questão da velhice, ou como o velho é descartado pelo capitalismo, tenta pensar não tanto sobre o envelhecimento e sim sobre as relações de classe e o que é esse “ser indesejado” do capital: nesse caso, o velho, mas, em outras circunstâncias, também as mulheres, a população negra, a população LGBTI+, os povos indígenas, os sem-teto e os sem-terra - e o que a proteção da memória pode significar para os excluídos da história oficial.

A memória como rememoração do passado, na sociedade industrial, é espremida: o acesso às suas imagens é dificultado - dessa forma, a lembrança se torna sonho e devaneio, que contrastam com a vida ativa (Bosi, 1994). A memória, porém, pode ocupar um papel de evocação – de sair do presente e se opor a ele, de maneira a demarcar dois tempos diferentes – em contraste com a outra memória, a *memória-hábito*:

Na medida em que a vida psicológica entra na bitola dos hábitos, e move-se para a ação e para os conhecimentos úteis ao trabalho social, restaria pouca margem para o devaneio para onde flui a evocação espontânea das imagens, posta entre a vigília e o sonho. O contrário também é verdadeiro. O sonhador resiste ao enquadramento nos hábitos, que é peculiar ao homem de ação. Este, por sua vez, só relaxa os fios da tensão quando vencido pelo cansaço e pelo sono (Bosi, 1994, p. 55).

Essa capacidade de reviver o passado, ligada à velhice, cumpre a função de “unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens” (Bosi, 1994, p. 100). No capitalismo, o velho – que em outras sociedades foi valorizado como

guardião da memória, entendida como indissociável da conservação do conhecimento e das tradições – não é mais capaz de vender sua força de trabalho e se torna um problema. Nesse sentido, passa a sofrer um regime de falta de experiências significativas, e, assim, seu interesse se desloca ao passado para tentar significar a vida atual:

A sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra. Perdendo a força de trabalho ele já não é produtor nem reproduzidor. Se a posse, a propriedade, constituem, segundo Sartre, uma defesa contra o outro, o velho de uma classe favorecida defende-se pela acumulação de bens. Suas propriedades o defendem da desvalorização de sua pessoa. O velho não participa da produção, não *faz nada*: deve ser tutelado como um menor. Quando as pessoas absorvem tais ideais da classe dominante, agem como loucas porque delineiam assim o *seu* próprio futuro. (Bosi, 1994, p. 93).

O velho se vê diminuído, uma vez que o sentido da vida presente é a funcionalidade no trabalho – repetitivo e braçal, no contexto industrial, e não mais o da técnica acumulada da manufatura. Bosi (2003) analisa também a perda gradativa da capacidade de se comunicar e de transmitir a memória como conhecimento, na velhice, seja por carência de meios para isso, na tecnologia, seja por ser um incômodo, ou pela negação das relações humanas com os velhos – uma recusa do diálogo e de reciprocidade sincera mascarada de tolerância e cuidado. Ainda para Bosi (1994), a noção atual de velhice e, por consequência, do papel do velho e da memória, tem mais raízes na luta de classes do que nas diferenças geracionais.

O envelhecimento, transformado em um tipo de doença, requer enquadramento, adaptação, o que não funciona: “O velho é alguém que se retrai de seu lugar social e este encolhimento é uma perda e um empobrecimento para todos” (Bosi, 1994, p. 101).

Na sociedade industrial também se multiplicam as horas mortas, tempo que gastamos em atividades sem significação biográfica – filas, deslocamento, trabalho repetitivo, entre outras experiências do mundo capitalista –, ou seja, “signos de mera informação no melhor dos casos” (Bosi, 2003, p. 24) invadem a memória. No tempo cronológico da história, assim como em uma paisagem, há espaços de adensamentos – intervalos em que há mais presença de substância memorativa (Bosi, 2003): nesse tempo biográfico, a infância, por exemplo, concentra valores de velocidade e ânimo, enquanto na velhice estes desaceleram.

Em relação às gerações passadas, há um grave desnível na formação da memória: para elas, foi menor o peso do tempo vazio da ordem social – e, talvez, o dano à formação da identidade tenha sido menor. Há também, na ausência crescente da substância da memória, uma questão de classe:

É grave também nesse processo o ofuscamento perceptivo, ou melhor dizendo, subjetivo, uma vez que afeta o sujeito da percepção. As coisas aparecem com menos nitidez dada a rapidez e descontinuidade das relações vividas; efeito da alienação, a

grande embotadora da cognição, da simples observação do mundo, do conhecimento do outro. Desse tempo vazio a atenção foge como ave assustada. Se há uma relação que une época e narrativa, convém verificar se a perda do dom de narrar é sofrida por todas as classes sociais; mas não foi a classe dominada que fragmentou o mundo e a experiência; foi a outra classe que daí extraiu sua energia, sua força e o conjunto de seus bens. (Bosi, 2003, p. 24, 25).

Walter Benjamin analisou a lacuna vazia deixada pela ausência da *memória pública* da classe burguesa europeia do começo do século XX - efeito do capitalismo anônimo que destrói completamente a lembrança coletiva, restando somente à memória da vida doméstica (Gagnebin, 1994). A memória coletiva de um acontecimento político que afeta grande parte da população é invadida pela memória da ideologia dominante: em depoimentos de pesquisa em História Oral, Bosi (2003) observa como a lembrança individual incorpora a face da dominante – mesmo que a cultura burguesa se recuse a participar da vida pública.

Há espaço para a memória de uma experiência coletiva, mas, mesmo quando o indivíduo participa dos fatos, ela pode ser “cooptada” por estereótipos da própria classe – caso da burguesia paulista que lembra de 1932 com uma versão singular (Bosi, 2003) – ou de instituições dominantes como a escola e a universidade, organismos que “reproduzem essas versões [dominantes] solidificando uma certa memória social e operando no sentido inverso ao da lembrança social” (Bosi, 2003, p. 23).

Em certa contradição com a experiência burguesa, depoimentos colhidos por Bosi (2003) revelam memórias familiares de casas com a janela para frente, onde a diversão era olhar o movimento na rua. Há uma oposição entre a importância dos interiores dos lares e o mundo externo, na medida em que este parece hostil. A autora faz uma separação entre *objetos biográficos* e *objetos de status*: os primeiros são aqueles ligados à experiência humana, que envelhecem conosco e que são formadoras de identidade, como relógios velhos, álbuns de fotografia, móveis “que resistiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos”, parcialmente perdidos hoje pelo regime econômico da mobilidade e do desenraizamento (Bosi, 2003, p. 27).

Os outros, de signo de *status* - excludente ao aspecto biográfico -, são objetos de uma intimidade que tem valor de troca e que, portanto, pode ser publicável; ideologia reproduzida pela sociedade industrial através do consumo: esse fenômeno, massificado, foi expandido e ao mesmo tempo desgastado, criando o *objeto descartável* - “a sociedade do consumo é apenas mais rápida na produção, circulação e descarte de objetos de *status*” (Bosi, 2003, p. 29).

A partir de Benjamin, descreve também a “constelação memorativa”, índices comuns sob o qual a memória articula lembranças relacionadas - os frutos dessas escolhas são mais intensos quando há um “significado coletivo” (Bosi, 2003, p. 31). Por exemplo, Jovina, uma

mulher que quando estudante se encantou por um geógrafo não muito conhecido porque comia apenas pão, que era o que a humanidade pobre podia comer (Bosi, 2003, p. 32). Há uma operação memorativa que articula o geógrafo, o professor que fez a aluna se encantar pela história, e a mulher entrevistada. Essa configuração produz uma tensão, que é totalizante e requer fechamento – este realizado não pelos autores das histórias, mas pela análise vinda do presente.

Essa rememoração é uma forma de redimir o passado e pode significar, conforme mostram depoimentos de idosos colhidos pela autora, uma certa razão para que viver. A memória meditativa pode ser matriz da ação futura:

Isto só é possível quando o historiador provoca um rasgo no discurso bem costurado e engomado do historicismo e “se detém bruscamente numa constelação saturada de tensões”. Não o faz para registrar pormenores da mentalidade da época; é uma escolha que tem a ver com o sujeito definido pela ipseidade e não pela semelhança com outros, pela mesmidade. Um sujeito que tomou a palavra ou agiu, “causa de si mesmo” e decidiu eticamente criando um tempo privilegiado, um tempo forte dentro do correr plano dos dias (Bosi, 2003, p. 33).

A memória, assim, na forma oral, rompendo com a história oficial, serve à narrativa como um conhecimento no meio do caminho entre a criança e o velho. Outra questão é a História Oral como forma de resistência da história no interior de uma classe, salvando-se e resistindo à dominação das “instâncias interpretativas da História” (Bosi, 2003, p. 23) e da memória coletiva dominante, ligada à ideologia.

#### 4.2 NARRATIVA EM HISTÓRIA ORAL

Neste capítulo, falarei brevemente sobre as questões em torno da “mentira” na entrevista em História Oral, a partir de Amado (1995) e Thompson (1992), com o objetivo de entender o valor de evidência histórica da fonte oral e como pode aparecer como falsificação ou fabulação. Em *O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em História Oral* (1995), Amado analisa uma entrevista para a pesquisa sobre a Revolta do Formoso, movimento de posseiros dos anos 1950 e 1960, em Goiás, em que o entrevistado, chamado pelo pseudônimo Fernandes, “mentiu” todas as informações. Ele narrou a história de Dom Quixote, mas com os personagens da Revolta e com termos da região do município de Uruaçu.

A entrevista foi descartada depois de um cruzamento de informações que demonstrou a falsidade do depoimento. No final da pesquisa, porém, a pesquisadora revisitou a transição e notou que Fernandes construiu uma narrativa muito bem estruturada, “empolgante” e com

“trama refinada” (Amado, 1995, p. 128), e que, em realidade, o relato de Fernandes era muito rico e verdadeiro:

Na região de Uruaçu já existia, portanto, uma forte tradição de origem ibérica, da qual o livro *Dom Quixote de La Mancha* fazia parte, expressando-a e reforçando-a; essa tradição era constantemente reelaborada pela população local, por meio de rituais e da memória coletiva. Foi a ela que Fernandes recorreu, para construir seu depoimento sobre a Revolta do Formoso. Longe, portanto, de ser um grande mentiroso, Fernandes verbalizara, em seu depoimento, eventos, imagens, símbolos, raciocínios e sentimentos profundamente enraizados na memória coletiva de sua região e grupo social de origem. Este, ao invés de promover o resgate histórico da revolta, construiu, em torno dela, uma narrativa original, mesclando acontecimentos verídicos, existentes no movimento, com tramas, nomenclaturas e simbologias de antigas tradições, assimiladas localmente (Amado, 1995, p. 130)

Amado (1995) faz uma divisão entre o que é vivido e o que é lembrado: o vivido é concreto, é uma ação – a memória usa o fato. A memória utiliza o acontecido como substrato, confere-lhe significado – traz o passado ao presente e o projeta no futuro. A memória também confere identidade a quem lembra: “cada ser humano pode ser identificado pelo conjunto de suas memórias; embora estas sejam sempre sociais, um determinado conjunto de memórias só pode pertencer a uma única pessoa” (Amado, 1995, p. 132).

No caso de Fernandes, a dimensão simbólica marca os tempos que a narrativa carrega: o tempo da Revolta, o da entrevista, o do *Dom Quixote*, o do Brasil colônia e império, o da Espanha medieval, das antigas tradições, etc. De acordo com Amado (1995, p. 134), “a dimensão simbólica unificou, na narrativa de Fernandes, história, memória e imaginação histórica, dotando-a de um eixo condutor e de uma lógica. Não a lógica histórica tradicional, colada aos eventos, mas a lógica simbólica.”

Thompson (1992) sublinha a fonte oral em relação às outras fontes histórias derivadas da percepção humana: todas são subjetivas, mas somente a fonte oral permite desafiar a subjetividade. Se as fontes orais podem trazer informações “verdadeiras”, usá-las como documento é “ignorar o valor extraordinário que possuem como testemunho subjetivo, falado” (Thompson, 1992, p. 138). A força do relato falado, registrado em gravação, reside na transmissão total das qualidades da oralidade: “pistas sociais”, “nuances da incerteza, do humor ou do fingimento, “a textura do dialeto” e “sua empatia ou combatividade humana, sua natureza essencialmente tentativa, inacabada”, conforme Thompson (1992, p. 146-147).

Em suma, as estatísticas sociais não representam fatos absolutos mais do que notícias de jornais, cartas privadas, ou biografias publicadas. Do mesmo modo que o material de entrevistas gravadas, todos eles representam, quer a partir de posições pessoais ou de agregados, a *percepção social* dos fatos; além disso, estão todos sujeitos a pressões sociais do contexto em que são obtidos. Com essas formas de evidência, o que chega até nós é o *significado social*, e este é que deve ser avaliado (Thompson, 1992, p. 145).

Nesse sentido, para Amado (1995) Fernandes, com uma memória herdada – a capacidade da memória de um indivíduo de se apropriar da memória da vivência de outros – criou um Dom Quixote adaptado às tradições locais. Esse caráter simbólico não revela o fato em si, mas permite a investigação dos sentidos que as pessoas e grupos conferem às suas vivências. O depoimento mentiroso acusou percepções tão enraizadas no inconsciente do indivíduo e, assim, tornou-o “profundamente verdadeiro, ao recorrer a códigos mentais, psicológicos e corporais inscritos no mais íntimo do seu ser” (Amado, 1995, p. 133).

## 5 O DOCUMENTÁRIO

### 5.1 OS MODOS DE DOCUMENTÁRIO

Os diferentes estilos de voz fílmica do documentário são definidos em seis categorias, segundo Nichols (2005). A voz pode ser entendida como a identidade, uma “assinatura ou impressão digital” (Nichols, 2005, p. 135) do filme e, dentro do gênero documentário, pode tomar forma em seis modos distintos, seis subgêneros: o poético, que busca construir um clima, um tom, a partir de associações quase incoerentes; o expositivo, mais voltado ao convencimento e à informação, é predominante no jornalismo e na TV em geral; o participativo, que tenta encenar a relação do cineasta com o mundo à sua volta; o observativo, em que a câmera - invisível - observa o mundo mas não interage; o reflexivo, que traz à tela a própria produção do documentário: coloca-se em questão a veracidade da obra; e o performático, que tenta abrir ao espectador o mundo de afetos do cineasta, mas sem um objetivo persuasivo.

De acordo com Nichols (2005), cada modo tem exemplos que podem ser entendidos como protótipos ou modelos daquele subgênero - esses exemplos, segundo o autor, parecem apresentar as características mais marcantes do modo, que podem defini-lo enquanto aquele modo - que podem ser emulados por outro cineasta, a partir da sua própria voz. Consequentemente, um filme pode não se encaixar a um modo de forma definitiva:

Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade (Nichols, 2005, p. 136).

Nichols (2005) classifica os tipos de documentário pela ordem em que surgiram, de modo a desenhar um paralelo com a história do documentário. A cronologia da classificação não significa que um modo antigo perdeu espaço com o tempo, embora o autor admita que cada modo, em certa medida, é criado a partir de insatisfação com um modo antecessor – o que também não significa um progresso da arte cinematográfica, se é que isso existe: “O que muda é o modo de representação, não a qualidade ou o status fundamental da representação” (Nichols, 2005, p. 136).

O primeiro modo analisado é o poético. Nele, é possível encontrar pontos em comum com o cinema modernista, enquanto busca – sem uma retórica muito presente, como no modo

expositivo – persuadir o espectador a entender uma certa representação de mundo. Esta, criada por meio da montagem descontínua, recortada, fragmentada, intimista e até incoerente do mundo histórico, que é usado como matéria-prima. O uso de imagem congelada, legendas, sobreposição de cenas, câmera lenta, música, servem mais para construir “um tom e um estado de espírito” (Nichols, 2005, p. 142) do que para explicar o que o filme mostra.

O modo expositivo, por outro lado, possui o elemento retórico mais desenvolvido: tanto é que a voz em *off* é facilmente confundida com a voz do documentário. O filme expositivo fala diretamente ao espectador e reconta a história mostrada com imagens usando como recurso a argumentação — por isso, buscam trazer informações, com depoimentos por exemplo, para provar, justificar ou ilustrar o que a voz narra: “Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário” (Nichols, 2005, p. 143). Esse modo surge nos anos 1920, mas é predominante nas produções tradicionais de televisão, documentários sobre o mundo animal, sobre crimes, entre outros. A montagem, nesse sentido, segundo Nichols (2005), fica a serviço do argumento verbal e da objetividade, tendo como função conferi-los unidade e continuidade.

O comentário com voz-over parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas (...). O documentário expositivo facilita a generalização e a argumentação abrangente. As imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma ideia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo (Nichols, 2005, p. 144).

O documentário expositivo, para convencer o público, usa o senso comum. Não apenas na narrativa, que pode ser empregada com a voz de Deus ou com legendas, mas também nas entrevistas, com perguntas de um interlocutor que já espera um tipo de resposta, e o resultado é uma simplificação falsa, não-espontânea.

Com o surgimento de câmeras portáteis e gravadores de som direto, nos anos 1960, cria-se o modo observativo, em que os cineastas buscam filmar acontecimentos e interações com uma lente invisível, ou seja, sem interferir no que está do outro lado da câmera — mesmo com o consentimento ou até desejo de um certo grupo de ser filmado. A persuasão e o caráter moral dos modos poético e expositivo cedem espaço aos *takes* longos e da aproximação com a ficção — ao passo em que se privilegia a individualidade e sentimentalismo dos atores sociais em suas atividades.

Enquanto o documentário observativo, para Nichols (2005), transporta o espectador para o acontecimento filmado, o modo participativo mostra como é para o cineasta estar naquela situação. Ligado à antropologia, esse subgênero apresenta a inserção de um

estrangeiro a uma comunidade. O autor se torna também ator social, igual aos que filma, mas mantém um certo poder, porque, há um encontro entre “alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla” (Nichols, 2005, p. 154). Edgar Morin e Jean Rouch cunharam o nome *cinéma vérité* – não para definir que o que se filma é a verdade objetiva, mas que o filme é a “verdade de um encontro” (Nichols, 2005, p. 155). A única verdade é a verdade de um tipo de interação, que não seria possível sem a mediação da câmera.

O modo participativo pode assumir diferentes formas e tem amplitude de estilos e de assuntos. Há documentários investigativos, individuais, históricos, entre outros. A entrevista é a técnica usada como uma forma única de encontro, que também pode ter formas distintas, mas que se diferencia da conversa, dada a troca desigual entre entrevistador e entrevistado. Segundo Nichols (2005), há dois formatos importantes de filmes no modo participativo: o documentário que registra o encontro do cineasta com o mundo que o cerca e o documentário que representa questões sociais gerais e históricas com imagens de arquivo e outros recursos.

No modo reflexivo, a busca do realizador é voltada ao encontro com o público. É um tipo de documentário que provoca questionamentos sobre a produção em si, e, dessa forma, torna-se consciente de si. Para Nichols (2005), os filmes reflexivos se diferenciam dos modos anteriores por exigir ao espectador que também reaja ao filme e o interprete, em vez de somente considerar o seu conteúdo como passível de interpretação. Assim, questiona-se a noção de que um bom documentário é um documentário convincente. O filme reflexivo se abre para mostrar as imperfeições dos processos de produção do filme, suas fraquezas, desafios – colocando em questão a autenticidade da própria obra.

Analogamente, em *O homem da câmera*, Dziga Vertov demonstra como a impressão de realidade vem a ser construída, começando com uma cena do câmera, Mikhail Kaufman, filmando pessoas andando numa carruagem puxada por cavalos de dentro de um carro que anda paralelamente à carruagem. Vertov, então, corta para uma sala de montagem, onde a montadora, Elizaveta Svilova, mulher de Vertov, une as tiras do filme que representam esse acontecimento naquela sequência que, presumivelmente, acabamos de ver. O resultado global desconstrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida-nos a refletir sobre o processo pelo qual essa impressão é construída por meio da montagem (Nichols, 2005, p. 165).

Os filmes do último modo descrito, o performático, questionam o conhecimento no documentário e trazem à luz as diferentes perspectivas de acesso ao mundo, com suas dimensões afetivas. Nesse sentido, o imaginário funciona como amplificador do acontecimento real, de maneira também a compartilhar técnicas com a ficção para ser não uma janela para o mundo, mas “uma perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal” (Nichols, 2005, p. 170). O modo performático pode ser confundido com o poético, mas diferencia-se porque não tenta narrar uma realidade objetiva e comum, nem

visa convencer o espectador. Porém, este também se envolve com a intimidade do cineasta, mas de maneira indireta, porque alinha a subjetividade do público a uma perspectiva específica do autor, utilizando-se da empatia. Em suma, o filme performático tenta “representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (Nichols, 2005, p. 171).

## 5.2 O DOCUMENTÁRIO COMO ENCONTRO

O documentário pode ser entendido como a arte do encontro, segundo Eduardo Coutinho – um encontro, mediado pela câmera, entre o mundo da equipe de filmagem e o mundo sendo filmado. Nesse sentido, o documentário é produzido deliberadamente como “de fora para dentro” (Figueirôa *et al.*, 2003, p. 216): a equipe se coloca na posição de estrangeira e, em consequência, os entrevistados exaltam o que é “de dentro”. Teixeira (2018) classifica as obras de Coutinho como “antropologia selvagem”, porque produzem “um acontecimento fílmico registrado no momento da filmagem” (Teixeira, 2018, p. 99). Ainda segundo o autor, esse formato possui dois aspectos: se diferencia da ciência, valorizando os elementos artísticos, e não busca produzir uma relação longa com os personagens – o encontro entre diretor e entrevistado é inédito e momentâneo. O cineasta também não tenta abafar as diferenças e contradições no momento da filmagem, o que facilitaria sua inserção na comunidade no qual é estrangeiro, ao contrário, busca “filmar o encontro com a alteridade, capturar e registrar o que este resulta” (Teixeira, 2018, p. 100). Nichols levanta possíveis questionamentos e considerações éticas que podem surgir em torno de filmes etnográficos observativos, em que os “atores sociais” (Nichols, 2005, p. 31) continuam interagindo enquanto ignoram os cineastas:

A impressão de que o cineasta não está impondo um comportamento aos outros também suscita a questão da intromissão não admitida ou indireta. As pessoas comportam-se de maneira que se matize nossa percepção a respeito delas, para melhor ou para pior, a fim de satisfazer um cineasta que não diz o que quer? O cineasta procura outras pessoas para representar porque elas possuem qualidades que podem fascinar os espectadores pelas razões erradas? Essa pergunta geralmente vem à tona no filme etnográfico, que observa, em outras culturas, comportamentos que podem, sem a contextualização adequada, parecer exóticos ou bizarros, como se fossem parte de um "cinema de atrações" e não científico (Nichols, 2005, p. 148).

Para Silva (2010), os filmes de Coutinho, em vez de se proporem a ser um registro fiel de depoimentos reais como os documentários de “modelo sociológico”, consideram a relação dos indivíduos com o entorno, assim como o encontro entre equipe, cineasta e entrevistado. Para o autor, essa antropologia dos indivíduos e do ambiente vai ao encontro da

noção de documentário não como registro da realidade, mas como também “uma forma de ‘habitar um mundo’, de construir uma relação com a ‘realidade’, de construir ou inventar essa mesma realidade” (Silva, 2010, p. 172). Essa valorização do encontro inédito entre mundos diferentes é uma das características que compõem os dispositivos usados por Coutinho para construir um documentário (Teixeira, 2018).

Essa forma de filmar pode evitar o complexo de *white savior* (Hughey, 2014), porque se constrói a partir da diferença declarada entre autores e personagens e nas riquezas dessa contradição. Segundo Lins (2004), *Boca de lixo* (1992) é um exemplo dessa postura de filmar. O filme não entrevista especialistas nem exhibe soluções, culpados e análises; não usa “opções narrativas que fazem o espectador tolerar qualquer coisa” (Lins, 2004, p. 96), ou que ofereça algum tipo de conforto, como a segurança de saber exatamente o que causa a miséria e o caminho certo para superar esse cenário. Ao fim do média-metragem, na despedida da equipe, os moradores se reúnem no meio do lixão e assistem ao documentário que vimos. Em contradição com as imagens de crueldade e injustiça, os espectadores recebem bem a obra e sorriem - esse poderia ser um final diferente e um pouco agradável, que direcionaria o público a uma mensagem enfim acolhedora. Porém, após essa sequência, há mais imagens cotidianas dos catadores, em que um menino em plano-sequência recolhe o lixo cercado de urubus.

A crueldade é também imposta ao espectador (Lins, 2004), deixado com uma sensação de ter assistido a um filme sem final - o sentimento de revolta diante do inaceitável não perde força. A perspectiva apresentada pode ser menos completa, em termos informativos, do que um filme jornalístico, que oferece um horizonte, mas obriga o público a não ter amparo frente a uma visão crua da injustiça. O filme produz um espectador “desassistido”, a quem não é dado qualquer conforto moral, forçado a ter de recuperar sua capacidade de pensar diante do intolerável” (Lins, 2004, p. 96).

Por exemplo, dos intelectuais que vão a um lixão, noventa por cento vão para pegar gente que fala mal do governo, que isso é uma vergonha, etc. E eu fui fazer o filme em um lixão e usei uma pergunta absolutamente obscena: “Aqui é bom ou mau?”. Tem gente que ficou maluca. Mas no filme tem pessoas que dizem que é melhor do que trabalhar em casa de madame. Porque no momento em que você tipifica e desqualifica o outro, que você diz “o lixo é um inferno e esse cara é um abutre”, ele não tem como se doar com um certo nível de igualdade utópica (Frochtengarten, 2009, p. 130).

Valoriza-se mais a oralidade e a centralidade da fala em detrimento da voz da produção, como em *O fim e o princípio* (2006), em que o diretor explora a força da palavra falada nas variadas práticas da língua, como um campo de ação e disputa (Lins, 2016, p. 45). Em razão disso, também se descartam *offs*, porque se entende que a palavra falada basta para

a narrativa, ou seja, é um produto do encontro daquele instante e não requer ilustração ou prova (Pernisa Júnior; Carvalho, 2017). O acontecimento surge no plano e não em um jogo de edição entre planos – a “palavra encarnada” do cinema oral do autor é “acontecimento único: não houve antes nem há depois” (Lins, 2004, p. 207), e se materializa tanto como som quanto imagem.

A locação única e a honestidade com o espectador a respeito do período de filmagem foram outros procedimentos utilizados pelo autor – pela primeira vez em razão das limitações da produção de *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), mas que se incorporaram nas obras seguintes. Como efeito da técnica da locação real, o local de filmagem figura também como um personagem (Oliveira, 2017), como é o caso de *Edifício Master* (2002), embora o prédio tenha sido selecionado por acaso durante a pré-produção.

Esse artifício do recorte foi essencial para que Coutinho construísse documentários sem o anseio de colocar em um filme elaborações generalizantes, de “intencionalidade na abordagem”, que enquadram os personagens em ideais prototípicos, o que mataria a capacidade de surpresa e de riqueza da espontaneidade (Figueirôa *et al.*, 2003, p. 227). Coutinho se impôs “prisões”, para que, dentro delas, pudesse produzir um cinema concreto e material. Essa escolha evita abstrações, tipificações e folclorização do personagem; apresenta ao espectador uma visão delimitada e incompleta, que alude a um cenário geral, mas não o exemplifica nem o representa (Lins, 2004, p. 66). A incompletude, mais notável em *Moscou* (2009), quando o diretor se impõe uma regra limitadora, ou um dispositivo, e afirma aos atores que será impossível ensaiar a peça completamente, e que o filme abarcará recortes de um ensaio incompleto. Isso também pode ser entendido como um esforço contra a conclusão no cinema: “o inacabado se transforma em ato imagético, traduzindo um não compromisso com a finitude, com uma estrutura narrativa que implica o *the end*” (Gonçalves, 2016, p. 167).

A lógica de dispositivos empreendida por Coutinho tenta obter (e apresentar ao espectador) interações menos contaminadas pelo poder da câmera - que instiga os personagens a responderem de acordo com a vontade e demanda da filmagem (Figueirôa *et al.*, 2003, p. 220). Coloca-se a câmera como elemento do cenário, ou seja, como fator que altera o cenário e o comportamento dos personagens, fazendo com que a pessoa entrevistada se sinta confortável, sem saber, no entanto, o que a filmagem quer dela (Coutinho, 1997, p. 130).

Em *Últimas Conversas* (2015), Coutinho avisa a uma entrevistada que suas perguntas são simples, como as de uma criança de 4 anos. Essa abordagem que transmite uma curiosidade sincera - e quase esvaziada de interpretação - é uma marca significativa desse tipo

de documentário. Em perguntas abertas, Coutinho tenta driblar a expectativa do interlocutor sobre o que a filmagem espera que ele fale e, assim, possibilita um “entre lugar” (Frochtengarten, 2009, p. 130). A entrevista não é pingue-pongue, e o entrevistado não é passivo, ou seja, não está na posição formal de somente responder às interrogações: “O básico é dar ao interlocutor a sensação de que ele não vai ser penalizado por ser passivo ou ativo, consciente ou inconsciente, católico ou umbandista, ou o que seja” (Coutinho, 1997, p. 170). Há também uma questão ética da entrevista no cinema com pessoas pobres ou em vulnerabilidade:

Há a tendência elitista a achar que o analfabeto é uma pessoa desarmada, sem nenhuma noção das coisas e que não sabe nada, sendo facilmente manipulável. [...] Essa é a razão pela qual os documentários, no Brasil, em geral, são muito chatos: é porque essa intuição prodigiosa do analfabeto ou do pobre torna-o consciente rapidamente do que o entrevistador quer. [...] Isto é uma das coisas mais importantes a se quebrar, você estando aberto para que o cara seja respeitado. [...] O cineasta tradicional de esquerda só vai ouvir aquelas pessoas que vão dar respostas de acordo com seu espírito militante, o que gera um acúmulo de respostas do mesmo tipo, previsível, e que são aquilo que o diretor quer ouvir. Me interessa muito mais estar aberto (Coutinho, 1997, p. 169).

Essa disposição de ouvir verdadeiramente - ou, melhor, essa tentativa de esvaziamento, o ato de “estar vazio para que o outro me preencha” (Figueirôa *et al.*, 2003, p. 220) - que possibilita respostas mais espontâneas e sinceras, também significa a legitimação do outro (Frochtengarten, 2009, p. 132), em troca da legitimação do próprio diretor. O que não quer dizer que não haja interferência do ato de filmagem (simbolizada pela câmera ligada), que sua presença não mude as falas e gestos - nesse sentido, Coutinho usa a câmera como um “catalisador”, para extrair das pessoas uma “superverdade” (Coutinho, 1997, p. 167):

Na medida em que a pessoa pode representar para a câmera, isso passa a ser interessantíssimo também. Como ela representa para a câmera? Que papel? Que figura? E que personagem ela quer representar para a câmera? Isto é tão interessante quanto aquilo que ela revela sem a presença da câmera. Na verdade, não é a presença da câmera que muda realmente, o que muda é a presença de uma pessoa de uma outra classe social, que não pertence àquele mundo e que vem interrogar sobre uma questão (Coutinho, 1997, p. 167).

A técnica de entrevista de Coutinho, em *Jogo de Cena* (2007), assume um contorno mais explícito de dúvida sobre o que está sendo dito - e, assim, colocando em xeque o próprio filme e a noção de documentário. O filme mistura relatos de mulheres desconhecidas - que toparam participar do projeto por um anúncio de jornal - à reinterpretação dessas histórias feitas por atrizes, famosas ou não. Algumas histórias são contadas duas vezes, outras, apenas

uma não-atriz conta, ou o relato é contado somente pela atriz, e assim se constrói esse jogo entre o que é verdade e o que é encenação.

Coutinho usa a entrevista, que no jornalismo é entendida como uma técnica para chegar à verdade, ou para ilustrá-la, no sentido oposto - abre o caminho para a ficcionalização do real: “nos depoimentos dados diante da câmera, os entrevistados representam e atuam, construindo situações que não seriam as mesmas que no mundo real, sem a presença do aparato cinematográfico” (Pernisa Júnior; Carvalho, 2017, p. 45). O filme tensiona a *performance*. Há uma transição sutil do ato de representar, como um ator que lê um texto e representa aquela outra pessoa, e o ato de atuar, em que o *performer* não se anula em prol de um outro exterior (Bezerra, 2014, *apud* Pernisa Júnior; Carvalho, 2017). Nesse jogo, o filme sobreleva a *performance* de todas as personagens, que estão atuando como elas mesmas. É possível notar essa tensão na entrevista com a atriz Fernanda Torres:

Logo quando começa a falar, a atriz interrompe o relato e diz ao diretor que não consegue fazer, pois tem a sensação que está mentindo para ele e que fica com vergonha, pois tenta imitar ao máximo Aleta, porém não consegue separar a moça e a história. Em seguida, Fernanda volta a representação, alternando com as cenas de Aleta. Ao final, a atriz e Coutinho voltam a falar sobre sua “performance”, os elementos pessoais que ela colocou e o que imitou exatamente igual à verdadeira dona da história, o que nos leva novamente para a questão da subjetividade das atrizes ao representar e dos limites entre representação e atuação. (Pernisa Júnior; Carvalho, 2017, p. 43).

Em *Jogo de Cena* (2007), além da peculiaridade da ênfase na performance na entrevista, é possível evidenciar uma radicalização das técnicas de Coutinho. Não há roteiro, a câmera não se move, nem troca de posição, o cenário, cadeiras de teatro vazias, não muda entre as entrevistas. As “prisões” ficam mais marcantes, e o diretor foca quase totalmente no cerne de sua obra, a encarnação da palavra falada.

### 5.3 ALIANÇAS AUDIOVISUAIS E FILME ETNOGRÁFICO POR DEMANDA

A noção de documentário como encontro citada anteriormente foi construída pelo contexto das produções de Coutinho e suas possibilidades e escolhas ao longo da carreira. Uma marca importante foi a prática de fazer alianças com movimentos sociais para estar em certa medida livre para produzir um cinema que não poderia ser feito no circuito comercial àquele momento - por diversas razões, como questões financeiras, técnicas (a película era uma barreira para as entrevistas sem cortes), o estilo não-jornalístico, entre outras.

Apesar de classificados como institucionais, os filmes produzidos por Coutinho nesta fase - após o sucesso de *Cabra marcado para morrer* (1984) - demonstram os caminhos que o

diretor começava a trilhar e o estilo que se desenhava gradualmente. O cineasta fez alianças audiovisuais com o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e o Instituto Superior de Estudos da Religião (Iser) - além do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (Une), quando dirigiu o *Cabra marcado para morrer* (1984).

A partir de *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), *Volta Redonda, memorial da greve* (1989) e *Boca de lixo* (1992), Mesquita e Oliveira (2020) analisam os procedimentos técnicos e o método de produção de Coutinho. No primeiro, uma entrevista com um morador que fala sobre os mutirões de domingo mostra as dificuldades e complexidades das organizações civis, nesse caso, a associação de moradores - que viabilizou as entrevistas -, em enfrentar as violências e opressões impostas sob a comunidade. O discurso crítico aponta que, na negligência do Estado, os habitantes da Santa Marta são obrigados a não ter nenhum dia de descanso na semana para cumprir as funções públicas.

O filme, desse modo, busca “alternativas aos estigmas e estereótipos de miséria e violência que pesam sobre as comunidades empobrecidas, atentando-se para as ambiguidades e contradições trazidas pelas experiências singulares de diferentes sujeitos” (Mesquita; Oliveira, 2020, p. 87). Além disso, Coutinho vai em direção a uma “contra-representação” (Mesquita; Oliveira, 2020, p. 87), deslocando para dentro a posição da câmera, ao invés do enquadramento externo e negativo da mídia tradicional.

Vislumbra-se, assim, o sentido ético da “aliança” [...] Em Santa Marta, é justamente nos momentos em que cria situações deliberada-mente para filmá-las (não se atendo ao registro do cotidiano na comunidade) que Coutinho parece alcançar essa dimensão, como no já mencionado “set” montado pela equipe na associação de moradores, para que qualquer pessoa, caso se interesse, venha conversar sobre violência. Duas cadeiras são dispostas em frente à câmera: uma para o(a) entrevistado(a), outra com um monitor que reproduz o enquadramento registrado (em um procedimento de devolução “em ato” da imagem aos filmados). (Mesquita; Oliveira, 2020, p. 88).

Em *Volta Redonda, memorial da greve* (1989), Coutinho encontra divergências dentro do sindicato dos trabalhadores da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), e opta por transmitir essas tensões por meio da linguagem cinematográfica, por *offs* e pela montagem, sem poder exibir as contradições em si, dado que era um filme institucional patrocinado pelo movimento (Mesquita; Oliveira, 2020). Coutinho tenta ser o “menos triunfalista possível” (Lins, 2004, p. 82) mostrando no desfecho as derrotas do sindicato, como a morte do presidente e a destruição do monumento aos mortos na greve, e desagrada parte da Pastoral Operária. O diretor, depois, afirmaria que um filme reflexivo, que trouxesse questões, ambiguidades, seria mais útil, em vez de um filme que levasse a “luta para a frente” (Lins, 2004, p. 83).

Em *Boca de lixo* (1992) vemos, por outro lado, o diretor sendo confrontado e ativamente questionado pelos entrevistados. Mesquita e Oliveira (2020) analisam a cena, no começo do filme, em que um jovem indaga o cineasta: “Que vocês ganham com isso? Pra ficar botando esse negócio na nossa cara? O senhor podia mostrar isso sabe para quem? Podia mostrar para o Collor.” É só aos poucos que a comunidade se abre à produção. Uma técnica semelhante a de *Santa Marta, duas semanas no morro*, a equipe entrega fotos (frames do vídeo) aos entrevistados, e, depois do filme, exhibe o curta em uma TV, para os habitantes do Vazadouro de Itaoca - devolvendo a imagem “roubada” pela gravação.

Coutinho estaria preocupado não só em visibilizar os diferentes sujeitos em suas lutas por cidadania e reconhecimento social, mas também com a busca por uma expressão documental capaz de fazê-los aparecer em suas complexidades. Assim, o trabalho realizado neste período histórico se abre sobre a filmografia posterior do cineasta: a afirmação de um movimento coletivo coexiste com o olhar detido para as vidas em suas singularidades. (Mesquita; Oliveira, 2020, p. 95).

Em vez da prática do jornalismo de TV, a equipe volta por vários dias a gravar no Vazadouro, e afirma uma certa confiança com os moradores (Mesquita; Oliveira, 2020) - sejam aqueles que já conversaram com Coutinho, e conversam outras vezes, mostrando algumas mudanças em suas vidas, como a demissão do marido de Lúcia; sejam aqueles que recusaram a entrevista, mas, com questionamentos, passam a falar com a equipe.

Como dito anteriormente, se Coutinho se diferencia do documentário etnográfico por técnicas que se afastam de aspirações científicas, como a contaminação de si pelo outro, a criação de um acontecimento filmico que seria impossível sem a câmera (Teixeira, 2018), e filmagem não para capturar um mundo, mas para construí-lo, habitá-lo (Silva, 2010), pode-se traçar um paralelo, fora do campo da comunicação, com a “antropologia por demanda”, de Rita Segato (2015). Uma antropologia que rompe com a epistemologia européia e propõe um novo projeto, uma abordagem decolonial, na qual se busca, em contato com a comunidade estudada, entender seus horizontes e necessidades, em vez de guiar a pesquisa pelos anseios do pesquisador:

Este proyecto alternativo se revela a partir de una disponibilidad del antropólogo para ser interpelado por comunidades y pueblos que le colocan su ‘demanda’ y permiten, de esa forma, que su ‘ciencia’ obtenga un lugar y una razón en el camino del presente [...] En ese sentido, la antropología, como *ciencia del otro*, sería el campo del conocimiento destinado a contribuir para el desarrollo de la sensibilidad ética. Digo allí que la tarea de la antropología “no sería la de dirigir nuestra mirada hacia el otro con la finalidad de conocerlo, sino la de posibilitar que nos conozcamos en la mirada del otro”, “permitir que su mirada nos alcance, e inclusive que abra juicio sobre nosotros (Segato, 2015, p. 11-12).

Em *Boca de lixo*, segundo Mesquita e Oliveira (2020), o retorno constante de Coutinho aos moradores de Vazadouro mostra vários enquadramentos dos personagens: catando lixo, fazendo trabalho doméstico, descansando em casa. Dessa maneira, o filme exhibe um personagem ativo e “recusa emblematicamente fazer de cada catador apenas um ‘informante’ sobre as precárias condições de vida no lixão” (Mesquita; Oliveira, 2020, p. 93).

Em outro paralelo, a abertura de espaço para que o entrevistado revele desejos, questione o documentário e demande a filmagem de falas ou performances pode ser comparada ao método de Segato de deslocar o ato de perguntar àqueles que previamente seriam entendidos como objetos de pesquisa, para tentar entender os horizontes de um grupo e tentar resolver questões demandadas:

Progresivamente haciéndome usar la caja de herramientas de mi formación de una forma invertida , o sea, de una forma que definí como una "antropología por demanda", que produce conocimiento y reflexión como respuesta a las preguntas que le son colocadas por quienes de otra forma serían, en una perspectiva clásica, sus "objetos" de observación y estudio, primero de una forma inadvertida, y después teorizada (Segato, 2006 *apud* Segato, 2015, p.70).

A personagem Cícera é emblemática nesse sentido, de acordo com os autores. Em um encontro com a equipe de filmagem e a família de Cícera, a personagem afirma que pede para que Deus “liberte” a filha para ser cantora sertaneja. Coutinho pede para que ela cante uma música, e o filme registra o momento da forma como deseja a filha, na frente de casa, com o rádio ao lado e bem vestida. O filme não falseia as condições da família de Cícera, ou tenta amenizar de alguma maneira as opressões e injustiças sofridas (Mesquita; Oliveira, 2020), mas é fiel à performance da filha - e honesto com o espectador, porque deixa claro as circunstâncias que levaram àquela cena.

## 6 PROCEDIMENTOS

A proposta inicial de documentário consistia na filmagem dos encontros entre a equipe de filmagem (cinegrafista e entrevistador) e os moradores entrevistados. Desde a concepção, planejava-se não dispor de entrevistas com especialistas ou pessoas de fora da Nova Esperança - isso porque o objetivo central do trabalho não é ser informativo, como uma reportagem, mas sim capturar elementos superficiais do cotidiano da comunidade. Não há a intenção de retratar um fato em específico, ou a história e condição do local, nem de denunciar problemas que os moradores enfrentam. Tudo isso aparece na voz dos entrevistados, o que se pontua é que o documentário tentou não “falar pela ocupação”, apesar de ser fruto da parceria e acordo com o Movimento Popular por Moradia (MPM), à época. Hoje, o Movimento não faz mais parte da comunidade – é uma organização de moradores independente.

É um documentário curioso sobre as diferentes histórias - de quem estava no dia da ocupação, de quem já viveu em outras comunidades com medo do despejo, de quem atravessou fronteiras nacionais e se estabeleceu na Nova Esperança, entre outros, que privilegia a subjetividade (ou seja, sonhos, frustrações, memórias) da condição de se viver em uma ocupação que se torna comunidade. O que se buscou foi mostrar os encontros com os vários atores sociais da Nova Esperança, em conversas que têm como pano de fundo a questão da moradia, de forma a questionar e apresentar provocações sobre o sentido, o porquê, da habitação.

As abordagens foram guiadas em torno da questão da moradia - que é central em uma ocupação legalizada há menos de um ano. As entrevistas dispuseram de perguntas simples e muito abertas - técnica que tenta passar ao entrevistado uma sensação de que o entrevistador não espera nada dele em específico, o que evita “objetivar o outro” e levá-lo à uma “morte simbólica” (Pernisa Júnior; Carvalho, 2017, p. 38) – sobre, por exemplo, ter ou não um local para se viver, o que isso significa (se significa algo), se é bom ou ruim, mas, ao mesmo tempo, a entrevista tentou fugir disso, em direção à singularidade de cada história, dando espaço para a superficialidade e espontaneidade da convivência.

O documentário contou com 25 personagens, agrupados em 21 entrevistas e um grupo focal – a variedade de nacionalidades na Nova Esperança foi uma oportunidade de incluir culturas e sobretudo línguas diferentes no trabalho, e de registrar não só práticas culturais mas também a dificuldade de comunicação como outro fator importante dos encontros que o trabalho se propõe a mostrar, embora isso tenha sido um obstáculo não

durante a entrevista, mas antes dela, para explicar a proposta e combinar uma data. O trabalho buscou ter um cuidado a mais com a forma de narrar dos entrevistados, porque não depende tanto da força do que é contado e depende pouco da sua veracidade, como um dos dispositivos de Coutinho de valorização da performance na entrevista documental e o questionamento do “status da verdade” (Pernisa Júnior; Carvalho, 2017, p. 41). A maneira de narrar teve a mesma importância que o conteúdo da entrevista.

Foram procuradas, durante a pesquisa de personagens, pessoas que puderam dar respostas pessoais e únicas – verdadeiras, dentro de cada subjetividade – que não sejam previsíveis, ou seja, que possam causar surpresa, mas sem tender a entrevista à espetacularização ou folclorização. Também foram filmados encontros e momentos cotidianos dentro da ocupação, como o funcionamento da cozinha comunitária, da escola, do comércio, da barbearia, o churrasco da comunidade aos sábados, as partidas de futebol feminino e masculino entre as seleções (Haiti, Brasil e Venezuela), entre outras oportunidades interessantes, atentando-se ao fato de que a Nova Esperança é uma ocupação altamente organizada e com diversas conquistas de infraestrutura.

Contou-se com o acaso durante a gravação, o que tornou o trabalho frágil e maleável: por exemplo, filmar uma festa na ocupação que não foi prevista no roteiro ou encontrar personagens interessantes no meio da etapa de filmagem. Durante a gravação, a câmera ficou ligada pelo maior tempo possível, com a intenção de registrar problemas, aleatoriedades e participação do movimento e dos moradores na produção – a partir da análise e comentários de Berg (2013), quase tudo que foi capturado pôde fazer parte da montagem, que deu prioridade à cronologia dos encontros, a não ser quando a ordem aleatória criar alguma indução emocional que contradiz a narrativa do trabalho.

Além das entrevistas, que, na edição, variam de dois a cinco minutos de duração, e dos acontecimentos cotidianos, participou da montagem também o grupo focal – com o documentário quase pronto, moradores entrevistados ou que não sabiam do documentário foram reunidos para assistir às entrevistas e opinar. Com isso, a ideia foi obter sugestões e reações dos personagens, que também produziram o filme, de forma a demarcar mais claramente sua presença na produção e importância para o resultado final.

## 6.1 PRÉ-PRODUÇÃO

O primeiro encontro com a Nova Esperança foi em julho de 2022, em uma reunião entre lideranças da comunidade e extensionistas do Núcleo de Comunicação e Educação

Popular (Ncep), da UFPR, quando fui parte do programa de extensão. Naquele ano, tentou-se uma aproximação para firmar uma parceria de um projeto de educomunicação – que, inclusive, continua até a data de finalização deste Trabalho de Conclusão de Curso – mas já havia a ideia de propor um produto audiovisual. Esse desejo teve algumas razões: a comunidade, visualmente, desperta curiosidade, em primeiro lugar. Há uma mistura entre rural e urbano, em um aglomerado de moradias separadas por quadras e ruas, cercadas e entremeadas por uma área verde de preservação. Em segundo lugar, notou-se a diversidade cultural entre os moradores, não apenas entre nacionalidades (Haiti e Venezuela majoritariamente) mas também entre regiões do Brasil. Por fim, também despertou interesse a organização. A comunidade é conhecida por ser muito organizada – e até por ser um “modelo” de ocupação, mesmo que eu recuse este termo.

Em suma, a curiosidade genuína foi ver (e registrar, pelo olhar da câmera) como é o cotidiano dessa comunidade. O que acontece de ordinário? E o que é diferente? Em 2023, para montar o Projeto de TCC, a curiosidade se materializou em proposta de documentário. O primeiro desafio foi pensar em um tipo de vídeo que não falasse pela comunidade ou pelo movimento, dado que não sou morador de ocupação e que não posso assumir esse papel. Depois, isso se ampliou, e a ideia passou a ser não *falar da* comunidade como tema em si – ou na questão da moradia como tema geral, o que seria inviável –, mas sim *falar com* as pessoas que moram nela. Já neste momento foi descartada a possibilidade de um documentário com caráter mais jornalístico – que falasse sobre a história e êxito da Nova Esperança, por exemplo – por duas razões principais: de todo modo, volta-se a falar pela comunidade, como um vídeo porta-voz; também, era uma grande chance seguir a mesma lógica da propaganda de “cidade modelo” de Curitiba.

Em fevereiro de 2024, com um argumento mais ou menos delineado, começou o planejamento do roteiro. Em parceria com Lucas Amorim, comunicador, militante do MPM e morador da Nova Esperança, foram feitas 3 reuniões de roteiro até abril, para mapear possíveis personagens e etapas de filmagem. O mês de julho foi demarcado como o mês das gravações. Com a greve, o planejamento foi adiado por um mês, e as gravações ficaram para agosto. Nesse período de tempo, houve a oportunidade de alinhar com mais precisão as entrevistas – entrou no projeto, por intermédio de Lucas, Maurilio Rodrigues – e o roteiro contou com 18 entrevistas, com 25 marcações no total. No roteiro, os momentos cotidianos, as gravações sem entrevistas, são mais presentes que na montagem final. Entendia-se, na pré-produção, que seria valioso usar essas oportunidades para situar o espectador, o que foi descartado durante as gravações.

## 6.2 GRAVAÇÕES

Agosto de 2024 concentrou a maior parte das gravações do documentário. Em julho, com os equipamentos organizados e com quase todas as entrevistas agendadas, o planejamento estava suficientemente pronto. Utilizou-se uma câmera Eos Rebel T7, da Canon, um tripé, uma luz led branca pequena, para iluminar os olhos dos entrevistados em situações específicas, e um microfone direcional pequeno. A opção pelo microfone direcional, em vez de usar lapelas, foi em razão da intenção de captar sons ambientes, imperfeições e, em certa medida, o contexto geral da conversa – o que trouxe vantagens que uma lapela não conseguiria, como o som de crianças brincando, enquanto Adriana fala sobre a escola. Ou o som das geladeiras do restaurante, enquanto Mari fala da sua infância. Porém, houve consequências: o microfone direcional teve problemas de ruído por mal contato em alguns momentos, além de não ter tanta qualidade de som quanto a lapela; em uma entrevista, a chuva poluiu o áudio.

A primeira entrevista foi em 1º de agosto, uma quinta-feira de manhã. A última foi no dia 1º de setembro. No total, foram 19 diárias. A maioria das gravações foi nos finais de semana – todos os sábados e domingos de agosto tiveram entrevistas marcadas. Em metade das entrevistas, houve a participação de Maurilio ou de Lucas, na câmera. Na outra metade, quando nenhum dos dois tinha disponibilidade para participar, conduzi as entrevistas sozinho, o que prejudicou a escuta ativa pela necessidade de cuidar do enquadramento, luz e foco da câmera.

O modo de entrevista foi inspirado na entrevista de Eduardo Coutinho, o que tornou esta etapa a mais prazerosa de todo o trabalho. Abrir-se para ser preenchido, entrevistar sem ter um ponto de chegada, ou dispensar uma expectativa a ser cumprida pelo entrevistado, fez a entrevista ser mais fácil e mais interessante. Ela assume outra dimensão quando não há uma intenção definida que guia a conversa, senão a curiosidade genuína. Na maior parte dos encontros, os primeiros minutos foram mais difíceis, seja pela pressão que a câmera produz, seja pelas respostas não espontâneas, por exemplo: “a comunidade é ótima”, “não tem problema aqui”, “gosto muito de morar aqui” – respostas verdadeiras, que foram repetidas por vários entrevistados no começo da entrevista. Essas respostas, porém, foram pouco espontâneas, e mostram como um entrevistado percebe rapidamente a demanda da filmagem e tenta agir de acordo.

Só depois de perguntas sem rumo definido, como “você gosta de música?”, ou “como vocês ficaram amigas?” é que a conversa ficou mais livre – e a pessoa entrevistada respondeu com menos receio de julgamento. Com a conversa sem expectativa, pode-se voltar, em algumas situações, à questão da moradia, o que foi muito produtivo na medida em que o entrevistado agora falou com mais sinceridade e com respostas singulares e mais concretas. A etapa de entrevistas também possibilitou uma aproximação valiosa com a comunidade, de forma a criar vínculos e amizades a partir desses encontros pontuais.

No grupo focal, houve algo semelhante às entrevistas. Dois meses depois, em outubro, com todas as entrevistas editadas, quatro personagens, responsáveis pelo funcionamento da escola e da biblioteca – duas que foram entrevistadas e duas que não sabiam do documentário – assistiram à versão prévia e comentaram sobre as falas. O processo foi rico porque, já com certo vínculo formado, houve mais liberdade para criticar, opinar e sugerir mudanças no material. De um modo geral, foram frutíferas todas as intervenções dos moradores no projeto, o que o deixou cada vez mais com uma autoria difusa.

### 6.3 PÓS-PRODUÇÃO

O processo da montagem focou em manter da forma mais completa possível a essência do que a entrevista no geral representou – dentro do recorte escolhido. As entrevistas duraram de 30 minutos a 1 hora. No total, foram aproximadamente 1.500 minutos de gravação em vídeo, ou 25,8 horas. A transcrição foi feita com auxílio do vídeo, o que ajudou a escolher os trechos a serem cortados ou incluídos na montagem. Optou-se por seguir um caminho cronológico das entrevistas, com marcações de datas como o único recurso narrativo, exceto as entrevistas e o grupo focal intercalado.

Para não cair em um produto burocrático e muito estruturado, optei por não ordenar a sequência do grupo focal pelo critério temporal, assim como as entrevistas. As inserções do grupo focal são quase aleatórias, com o cuidado para não produzir um sentido novo pelo jogo de câmeras, valorizando exclusivamente a fala e a entrevista. Por essa mesma razão, não se utilizou de planos de cobertura para ilustração, imagens de arquivo, fora o final do documentário – que produz um sentido somente a partir do grupo focal – e trilha sonora. O vídeo final está disponível através do link: [https://drive.google.com/drive/folders/1jPxuN\\_I4Lbckk1q4O7IdmOgRmRqSv7W7?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1jPxuN_I4Lbckk1q4O7IdmOgRmRqSv7W7?usp=drive_link).

#### 6.4 MATERIAIS QUE INSPIRAM O TCC

Três obras inspiram o trabalho: *Os Catadores e Eu* (2000), *Cuba Feliz* (2000) e *Edifício Master* (2002). A primeira, um filme de Agnès Varda, é uma busca pelas histórias das pessoas que recuperam coisas - tendo como ponto de partida a pintura *As Respigadoras* (1857), de Jean-François Millet, Varda se insere na vida dos franceses trabalhadores da colheita, antigos catadores, catadores do alimento que sobra das plantações, de alimento na rua, de sucata, móveis, encontrados por acaso. Com o olhar da câmera digital portátil, a autora também se coloca como catadora de encontros e, com um arco narrativo que passa por linguagem de reportagem, até um estilo mais autoral e intimista, faz uma reflexão - com questionamentos intencionalmente inacabados - sobre o sentido do ato de catar/colher. Sobre o porquê do alimento e, talvez, o porquê da recuperação do que foi descartado.

*Cuba Feliz*, uma produção de baixo orçamento do diretor tunisiano Karim Dridi, é um dos poucos documentários musicais cujos personagens são pessoas desconhecidas ou que não retrata um grande momento da história da música. O protagonista, *El Gallo*, é um violeiro de rua de cerca de 80 anos, que, no filme, viaja pelo país em busca de reconhecimento, em um clima melancólico. A vida do músico é contada nas muitas sessões de improviso com amigos em cada cidade; assim, o longa apresenta ao espectador atritos de toda sorte, sobretudo divergências artísticas, mas que aludem a partes da trajetória do povo cubano e de suas manifestações culturais.

A última obra, de Eduardo Coutinho, é um dos filmes mais importantes do maior documentarista brasileiro. O longa mostra mais de 20 depoimentos de moradores de um prédio residencial de Copacabana, no Rio de Janeiro. Além de todos os desdobramentos possíveis, sobre a classe média emergente, o racismo, a desigualdade, entre outras perspectivas, o documentário é sobre o encontro - como afirma Coutinho. É um filme sobre o contato entre equipe de filmagem e morador. Uma troca desigual, porque um lado está sendo filmado e entrevistado, mas há um cuidado de se manter a “verdade da filmagem”. Não é um trabalho informativo, mas pode abrir espaços de discussão mais complexos. O cerne, talvez, seja a imanência da gravação - das imperfeições da fala, da identificação, do conflito, que materializam imagens concretas.

Outras inspirações:

Babilônia 2000 (2001) - Eduardo Coutinho

O fim e o princípio (2005) - Eduardo Coutinho

Santa Marta, duas semanas no morro (1987) - Eduardo Coutinho

Boca de lixo (1993) - Eduardo Coutinho

Jogo de cena (2007) - Eduardo Coutinho

Cabra marcado para morrer (1984) - Eduardo Coutinho

Visages Villages (2017) - Agnès Varda

Saudações, Cubanos! (1963) - Agnès Varda

Panteras negras (1968) - Agnès Varda

O vento nos levará (1999) - Abbas Kiarostami

E a vida continua (1992) - Abbas Kiarostami

Através das oliveiras (1994) - Abbas Kiarostami

Crônica de um verão (1961) - Jean Rouch e Edgar Morin

Eu, um negro (1957) - Jean Rouch

Shoah (1985) - Claude Lanzmann

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão de curso foi, em certa medida, um trabalho experimental. Como consequência disso, indecisões e dúvidas foram encontradas e muitas ficaram sem resolução – apesar de não se tratar de um produto que se propõe disruptivo ou inovador. Ao contrário, buscou-se apoio em experiências audiovisuais já fortemente estabelecidas e muito estudadas, que possuem a característica de honestidade no trato da imagem, da entrevista e do outro. A busca, nesse sentido, foi a de filmar uma experiência.

Como dito frequentemente neste documento, houve a intenção de se afastar do jornalismo e de práticas hegemônicas na produção de documentários. Esse caminho alternativo também faz parte deste lugar comum, que já era explorado ao menos desde a década de 1960, por Jean Rouch e Edgar Morin. Porém, como a experiência é irreplicável e seus resultados são em grande medida imprevisíveis, vejo que o saldo deste trabalho é se distanciou do ponto de partida e me provocou indagações mais ligadas a práticas de comunicação contemporâneas, como os vídeos de redes sociais.

A partir dessa tentativa de documentar a vida em uma ocupação urbana, floresceu o desejo de aderir a um olhar sobre a comunicação alheio à dinâmica do Instagram, do vídeo na horizontal e do hiperestímulo. Surgiu a questão se é possível lutar contra a corrente, e, em contrapartida, colocar a comunicação no território. Posicionar a câmera no meio das pessoas e ver “o que sai” disso. Penso, depois deste TCC, que vale responder ao acirramento dos algoritmos e da comunicação comercial com experiências culturais voltadas às pessoas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Aline Figueiredo de. **A questão habitacional em Curitiba: o enigma da cidade modelo**. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- AMADO, Janaina. **O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral**. História, v. 14, p. 125-136, 1995.
- ANASTÁCIO, Mariana Furlan. **ESTRATÉGIAS DE LUTA E DE PRODUÇÃO DO ESPAÇO DOS MOVIMENTOS POR MORADIA NA METRÓPOLE DE CURITIBA: história e perspectivas**. Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, Curso de Mestrado, Setor de Ciências da Terra da Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2020.
- AULER, Mariana Marques; OLIVEIRA, Ana Paula dos Santos de; SILVA, Valéria Fiori da. **Direito ao meio ambiente equilibrado e luta por moradia: uma análise do caso do aterro sanitário da empresa Essencis e a Ocupação Tiradentes em Curitiba/PR**. NATUREZA, POVOS E SOCIEDADE DE RISCO, 2020, v. 3, p. 95.
- BERG, Jordana. **Quase tudo monta**. In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013. p. 348-356.
- BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Papirus Editora, 2014.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. Ateliê editorial, 2003.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 1994.
- BRASIL, Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. **Relatório Preliminar População em Situação de Rua - Diagnóstico com base nos dados e informações disponíveis em registros administrativos e sistemas do governo federal**. Brasília, 2023.
- CARRANO, Pedro. **Comunidade Nova Esperança (PR): depois da tempestade, a conquista**. Brasil de Fato, Paraná, 2023. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2023/08/13/comunidade-nova-esperanca-pr-depois-da-temp-estade-a-conquista/>>. Acesso em: 07 de dez. de 2023.
- COHAB, Companhia de Habitação Popular de Curitiba – COHAB-CT. Departamento de Serviço Social, 2020.
- COHAPAR, Companhia de Habitação do Paraná. **Plano Estadual de Habitação de interesse social do Paraná - PEHIS-PR**. Paraná, 2019.
- COHAPAR, Companhia de Habitação do Paraná. **Pesquisa de Necessidades Habitacionais do Paraná 2023 - PEHIS-PR**. Paraná, 2024.
- COUTINHO, Eduardo. **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade**. Projeto História: Revista do Programa de estudos pós-graduados de História, v. 15, 1997.

CURITIBA, Prefeitura Municipal de. Notícias: **Curitiba é melhor capital do país para se viver, mostra ranking**. Curitiba, 2021. Disponível em <<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/curitiba-e-melhor-capital-do-pais-para-se-viver-mostra-ranking/57900#:~:text=Curitiba%20obteve%20%C3%ADndice%20%2C733%20e>>.

Acesso em 07 de dez. de 2023.

ENGELS, Friedrich. **Sobre a questão da moradia**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

FERNANDES, Mayala; DANIEL, Lucas. **Luta por moradia**: comunidade Nova Esperança dá exemplo de convivência com meio ambiente. Jornal Comunicação, 2021. Disponível em: <<https://jornalcomunicacao.ufpr.br/luta-por-moradia-comunidade-nova-esperanca-da-exemplo-de-convivencia-com-meio-ambiente-2/>>. Acesso em: 07 de dez. de 2023.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. **O documentário como encontro**: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, n. 6, 2003.

FROCHTENGARTEN, Fernando. **A entrevista como método**: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, v. 20, p. 125-138, 2009.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. **Relatório Déficit Habitacional no Brasil 2016-2019**. Belo Horizonte, 2021.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. Ed. da Unicamp, 1994.

GONÇALVES, Marco Antonio. “Moscou”: **O encontro marcado entre Coutinho e Tchekhov e a construção de uma estética distópica**. Novos estudos CEBRAP, v. 35, p. 157-170, 2016.

GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais e redes de mobilizações civis no Brasil contemporâneo**. Editora Vozes Limitada, 2014.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere** - Introdução ao Estudo da Filosofia. A Filosofia de Benedetto Croce. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 494 p. v. 1.

GUERREIRO, Isadora de Andrade; ROLNIK, Raquel; MARÍN-TORO, Adriana. **Gestão neoliberal da precariedade**: o aluguel residencial como nova fronteira de financeirização da moradia. Cadernos Metrópole, v. 24, p. 451-476, 2022.

HUGHEY, Matthew. **The white savior film**: Content, critics, and consumption. Temple University Press, 2014.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Brasileiro de 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

IPARDES. **Indicadores Intrametropolitanos**: diferenças socioespaciais na Região Metropolitana de Curitiba. Curitiba, 2003.

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Estimativa da População em Situação de Rua no Brasil (2012-2022)**. Brasília, 2022.

IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. **Mapa Município de Curitiba: Ocupações Irregulares-2019**. Curitiba, 2021.

PERNISA JÚNIOR, Carlos; CARVALHO, Helena Oliveira Teixeira de. **Jogo de cena: um outro olhar sobre a entrevista no documentário**. DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, n. 22, p. 28-47, 2017.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Zahar, 2004.

LINS, Consuelo. **Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro**. Galáxia, São Paulo, p. 41-53, 2016.

MESQUITA, Claudia Cardoso; OLIVEIRA, Vinícius Andrade de. **Alianças audiovisuais em tempos sombrios: Eduardo Coutinho, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e os movimentos civis**. DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, n. 28, p. 78-96, 2020.

MORAES, Dênis de. **Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci**. Revista Debates, 2010, vol. 4, no 1, p. 54-54.

NASCIMENTO, Glaucia Pereira do. **A racialização do espaço urbano da cidade de Curitiba-PR**. Geografia Ensino & Pesquisa, 2021, p. e24-e24.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papyrus Editora, 2005.

OLIVEIRA, João Daniell Ferreira de. **Foi isso que ela disse: ensaísmo e estilo autoral em Jogo de Cena de Eduardo Coutinho**. 2017.

PACHECO, Juliana Thaisa Rodrigues; PACHECO, Maurício Zadra. **Luta pelo direito à moradia: ocupação Nova Esperança–Campo Magro–PR**. In: Congresso Internacional de Política Social e Serviço Social: desafios contemporâneos; Seminário Nacional de Território e Gestão de Políticas Sociais; Congresso de Direito à Cidade e Justiça Ambiental. 2024. p. e3752-e3752.

PEREIRA, Gislene; DA SILVA, Madianita Nunes. **Mercado imobiliário e estruturação do espaço na Região Metropolitana de Curitiba**. Cadernos Metrôpole, n. 18, 2007.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças**. Boitempo Editorial, 2017.

ROLIM, M. C. M. B. **Favelas, movimento associativo e planejamento urbano em Curitiba**. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado), IUPERJ, 1985.

SEGATO, Rita Laura. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.

SILVA, Madianita Nunes da *et al.* **Obstáculos ao direito à cidade e à habitação**: revisitando a problemática habitacional no Município de Curitiba. XX ENANPUR, Belém, Brasil, 2023.

SILVA, Marcos Aurélio da. **Eduardo Coutinho e o cinema etnográfico para além da Antropologia**. Cambiassu, São Luís, Ano XIX , n. 7, Janeiro/Dezembro de 2010.

TEIXEIRA, Lucas José Carvalho. **Eduardo Coutinho**: Cinema de conversação e a Antropologia selvagem. 2018.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª Edição, 1992.

TONELLA, Celene. **O movimento popular por moradia e a questão urbana em Curitiba (1986-1992)**. Diálogos-Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, v. 9, n. 3, p. 79-96, 2005.

VILLELA, Bruno Braga Rangel; SORANZ, Gustavo. **Porno-etno-grafia**: ensaio sobre o documentário na sociedade da transparência. Doc On-line, n. 29, p. 88-104, 2021.

## APÊNDICE 1 - ARGUMENTO

### ARGUMENTO

Uma equipe de filmagem pequena sai do centro de Curitiba e vai a Campo Magro, na Região Metropolitana, registrar o cotidiano da comunidade Nova Esperança. Com a câmera ligada desde a saída, de kombi, com um grupo extensionista do Núcleo de Comunicação e Educação Popular, o filme percorre o trajeto de cerca de 30 km e uma hora para chegar à ocupação. Os enquadramentos na ida são da janela, no interior do veículo, sem movimento de câmera, e instigam perguntas — com o objetivo de abrir o filme, em formato de uma conversa entre os estudantes extensionistas no percurso, em off. Curitiba é uma cidade dividida em anéis, e uma parte da desigualdade é mostrada filmando a saída do Juvevê, bairro rico onde fica o campus de comunicação da UFPR, passando pelo Cabral, um dos bairros mais nobres da capital, seguindo por bairros mais distantes, como o Santa Felicidade, pela Estrada do Cerne entrando na área metropolitana e chegando enfim em Campo Magro, na rua até a ocupação, onde ficam placas da prefeitura com críticas à realização de ocupações.

Chegada na ocupação. A comunidade abriga cerca de 1,5 mil famílias e é situada em uma área de preservação ambiental — uma antiga fazenda que pertencia ao Estado, mas estava abandonada há mais de uma década. Meses antes do filme, a comunidade conquistou o direito à moradia e não há mais risco de despejo. Durante o período de filmagem, entre julho e agosto de 2024, a comunidade estava em processo de regularização - atrasado pela prefeitura de Campo Magro. Dentro do mundo da comunidade, o filme assume outra postura: usa enquadramentos mais fechados e intimistas, mostra rostos e pessoas, retrata o cotidiano como convivência humana e não como máquina (estradas e rodovias), com mais movimento de câmera (e movimento do cenário) e jump-cuts (para contradizer o aparente imobilismo do início). A comunidade é altamente organizada e possui diversas conquistas de infraestrutura — uma necessidade imposta pelos ataques da Prefeitura de Curitiba, que tentava a reintegração de posse de uma parte da fazenda abandonada com o argumento de que o uso pela ocupação destruiria a floresta. O Movimento Popular por Moradia construiu espaços de recreação, escola, posto de saúde, fábrica de pão, oficina mecânica e fossas ecológicas, para

destinação do lixo, além de regras rígidas de uso da terra e cuidado com o ambiente. A câmera vai acompanhar essas atividades como um estranho que visita (com a câmera na mão, valorizando “a verdade da filmagem”), ou acompanhada por um morador que pode guiar os encontros. O filme mostra atividades superficiais do cotidiano. Entre elas, o amanhecer dentro da Nova Esperança, performances artísticas e o trajeto que os moradores fazem para sair de suas casas até o centro da comunidade (em plano sequência e em plano aberto, em quase perfil). Exceto nas entrevistas, a câmera colocará em quadro quase sempre mais de uma pessoa — e sobretudo a interação entre elas — inclusive as da equipe de produção do documentário. As cenas do cotidiano são “paginadoras” das entrevistas. O trabalho mostra dez entrevistas, em ordem cronológica à gravação. São visitas às casas, trabalhos e espaços de lazer (onde quer a pessoa que esteja) para conversar sobre a vida na comunidade, tendo a questão da moradia como pano de fundo. Ter ou não ter um local para se viver? O que isso significa, se significa algo? É bom ou ruim morar lá? Ao mesmo tempo, a entrevista foge da pergunta geral sobre a habitação em direção à singularidade de cada história, dando espaço para a superficialidade e espontaneidade da convivência. A depender do conteúdo e da forma de narrar do personagem, a câmera assume planos mais fechados. Quase sempre a câmera fica em ângulo normal, em posição frontal ou em  $\frac{3}{4}$ , evidenciando que a conversa se dá com um interlocutor, que ocasionalmente vai aparecer no quadro. A conversa se dá com perguntas simples, muito abertas e até infantis. O filme valoriza e não esconde a circunstância do encontro: que ele é inédito, curto e quase acidental — centralidade da fala e da legitimação do outro em detrimento da voz da produção. O documentário somente mostra imagens da ocupação (e do trajeto), ou seja, não há imagem de cobertura para ilustração, nem de arquivo, e a captura de áudio é som direto. A entrevista, aqui, não é um instrumento de veracidade, mas ao contrário, como porta de entrada para a ficção e para uma representação de si — construindo atos que não poderiam existir no “mundo real”, sem a presença do aparato cinematográfico. O conteúdo, na entrevista, não precisa ser ilustrado ou comprovado, nem trazer informações úteis. A forma de narrar é tão importante quanto o que é contado pelo personagem. Depois, um grupo focal composto por moradores que tocam o cineclube da comunidade assiste ao copião do documentário e opina sobre o que deve fazer parte da edição final e o que deve ser cortado. Alguns meses depois das gravações, no fim do mesmo ano, a comunidade

se reúne para ver o filme. Um evento de exibição, durante a tarde de um fim de semana, no galpão central da Nova Esperança, é organizado, e as reações e comentários dos espectadores são filmados. As pessoas filmadas recebem a própria imagem — dão sugestões, gostam, não gostam, etc. Depois da sessão, a equipe recolhe o equipamento, se despede e vai embora na kombi. A câmera fica com a comunidade, que espera a kombi sumir na curva depois da ponte, enquanto o sol se põe. O som é das pessoas conversando no local, em vez da equipe. As famílias gradativamente voltam para suas casas e suas atividades. O dia animado vira uma noite tranquila, ainda ativa.

## APÊNDICE 2 - ROTEIRO DE GRAVAÇÃO

"DEZ ENCONTROS EM NOVA ESPERANÇA"

ROTEIRO DE GRAVAÇÃO

## "DEZ ENCONTROS EM NOVA ESPERANÇA"

FADE IN:

1 EXT. CAMPUS DE COMUNICAÇÃO - CALÇADA - DIA

Uma kombi branca está estacionada em frente ao campus, com um adesivo da Universidade Federal do Paraná. Com o degrau do veículo em ÂNGULO FECHADO, a porta é aberta.

Estudantes carregam equipamentos dentro da kombi (O.S.). Seus pés balançam o degrau e chacoalham a kombi levemente. Tripés, mochilas e câmeras são empilhadas entre os bancos (O.S.).

A kombi está parada de frente para uma via rápida, por onde passa um fluxo de carros periodicamente, quando o sinal abre. SONS DE CARROS acelerando também são ouvidos à direita, onde fica outra via rápida, da qual a rua onde a kombi está parada se bifurca (O.S.).

MOTORISTA (O.S.)

Tudo certo? Podemos ir?

ESTUDANTE 1 (O.S.)

Falta um tripé!

ESTUDANTE 2 (O.S.)

Tá comigo, vou colocar no banco da frente.

O motorista checa se está tudo pronto, entra. No outro lado da kombi, há algumas árvores e pinhas no chão. Os estudantes todos embarcam. A porta é fechada e a kombi sai devagar.

TRAVELLING PARA O MEIO DA RUA, enquanto a kombi espera os

carros da via rápida passarem e atravessa. Sobe a rua em direção à avenida a uma quadra do campus. Um fluxo de carros passa atrás da kombi. O motorista acelera para entrar à direita na avenida, e não é mais visto.

FUSÃO PARA:

2 INT. JANELA DA KOMBI - RUAS - DIA

A CÂMERA OBSERVA pela janela, em PLANO GERAL CONTRA-PLONGÉE, as ruas por onde a kombi passa, do trajeto de saída do bairro Juvevê, atravessando as avenidas do bairro Cabral, para ir à Campo Magro.

A kombi passa por subidas, descidas, ao lado de ônibus cheios e prédios altos em condomínios gradeados. No meio do trânsito, pelas ruas de mão dupla, o grupo dentro da kombi mata o tempo conversando (O.S.).

ESTUDANTE 1(O.S.)

Tomara que dê certo a oficina hoje.  
Senão, não vai dar tempo de terminar  
tudo até o fim do semestre.

ESTUDANTE 2(O.S.)

Sim. Mas vai dar sim. A gente conferiu  
se as baterias estão carregadas?

ESTUDANTE 1(O.S.)

Puts... não. Confere das câmeras e vou  
ver os gravadores.

ESTUDANTE 2(O.S.)

Beleza.

DIÁLOGO CONTINUA (O.S.)

FUSÃO PARA:

A kombi segue agora por ESTRADAS largas, de várias pistas, já fora do centro da cidade.

Na ESTRADA DO CERNE, a caminho da comunidade, a câmera flagra placas de trânsito, de alertas de velocidade, obras, mas também de alerta para a proibição de ocupações de terrenos. As placas ficam borradas com o movimento dos carros.

## 3 INT. JANELA DA KOMBI - ESTRADA - DIA

Pelo quadro de uma das janelas abertas, como uma moldura, do LADO ESQUERDO, passam pessoas e carros. A kombi chega na entrada, guardada por um portão com uma corda para controlar a passagem de veículos. O motorista e o professor se identificam e são autorizados a entrar (O.S.).

Pela janela se vê uma estrutura ao lado do homem guardando a passagem, que funciona como uma guarita e que conecta fios de luz, com um símbolo pintado em vermelho nas paredes brancas, no topo.

## INSERT - SÍMBOLO DO MPM

que consiste em um serrote e um martelo cruzados com uma casa entre os dois. Formando um círculo em volta, está escrito: "Movimento Popular Por Moradia - Fé na luta e pé no chão".

## VOLTA à CENA

Pelo LADO DIREITO, a partir da janela da porta da kombi, é possível ver casas sendo construídas. A kombi faz uma curva e entra na rua principal da comunidade.

O veículo passa por uma pequena ponte. Um riacho corre lentamente por debaixo do carro, cercado de arbustos e árvores. Pela janela, é possível ver a rua adentrando a comunidade, algumas casas espaçadas, uma construção grande e um anfiteatro cercado de vegetação.

A kombi se aproxima do outro lado da rua, com a janela quase de frente para um barracão, e estaciona. A porta se abre e agora se vê totalmente o galpão amarelo com pinturas nas paredes.

TRAVELLING LENTO PARA FORA DA PORTA. Um carro sai da rua ao lado do galpão e vai em direção à saída. VOZES E RISADAS SÃO OUVIDAS.

## 4 EXT. RECICLAGEM - ELIANDRO - DIA

## 5 INT. MERCEARIA - CRÔ - DIA

6 EXT. BARRACÃO - FESTA JUNINA - DIA (GRAVADO)

Uma festa junina começa a ser montada. Carros trazem escadas, cabos e mesas. Algumas crianças já brincam na cama elástica.

As pessoas chegam aos poucos. Dentro do galpão, um bingo é preparado. Algumas crianças jogam xadrez nas mesas. Ao lado, são exibidas pinturas. Na lateral do barracão, outro artista pinta na parede uma mulher carregando um balde na cabeça.

Há barracas de feira, onde se vende bebida e comida. Uma mulher frita coxas de frango. Um costelão está assando em fogo de chão, ao lado. Já muita gente chega para a festa. Crianças fazem fila para pintar o rosto.

Na entrada da festa, há um cartaz da campanha Despejo Zero, fixado na grade, e uma bandeira do Movimento Popular por Moradia.

7 INT. CASA - MADALENA E JORDÃO - DIA

8 INT. BARRACÃO - AULA DE MUAY THAI - KINBERLY - NOITE (PRECISA DE LUZ)

9 INT. BARRACÃO - KINBERLY - NOITE (PRECISA DE LUZ)

10 INT. CASA - NIRY MATHEUS - DIA

11 INT. CASA - CLEIDE E ISMAEL - DIA

12 EXT. ESCADARIA - EXIBIÇÃO DO CINECLUBE - DIA

13 EXT. NA FRENTE DA BIBLIOTECA - DIA

14 EXT. SETOR 12 RURAL - DIA

15 EXT. PLANTAÇÃO - NILTON - DIA

16 INT. BIBLIOTECA - OFICINAS LETRAS - DIA

17 EXT. RUA - COMUNIDADE - DIA

Na mesma rua da entrada da comunidade, há alguns estabelecimentos. Cabeleireiro, biblioteca, escola, enfermaria, bar, anfiteatro, entre outros.

Pessoas passam a pé, de bicicleta e de carro pela rua, e ficam de frente para o anfiteatro, uma escadaria pintada de vermelho, com árvores aos lados e no topo. Na frente há uma casa com uma pintura na parede voltada para a rua.

Há pinturas de personalidades importantes também nas paredes da biblioteca e escola. Do outro lado da rua, as lojas e estabelecimentos.

18 INT. PANIFICADORA - AULA DE PANIFICAÇÃO MST - DIA

19 EXT. BASTIDORES DOCUMENTÁRIO IMIGRAÇÃO HAITIANA - DIA

20 INT. SEU IURI - CASA - DIA

21 INT. MEDI - CASA - DIA

22 INT. ARTISTA PLÁSTICA DA ÁREA 51 - CASA - DIA

23 EXT. FOSSA ECOLÓGICA -DIA

24 EXT. CAMPO DE FUTEBOL - JOGOS - SAMUEL - DIA

25 EXT. CONVENÇÃO - DIA

26 EXT. EVENTO DE GRAFITE - DIA

- 27 INT. RICARDO - BIBLIOTECA - DIA
- 28 INT. KELLEN - CASA - DIA
- 29 EXT. RESULTADO ELEIÇÕES - DIA
- 30 INT. BARRACÃO - "PLANTÃO"
- 31 INT. CHICÃO - CASA - DIA
- 32 INT. HUMBERTO - INFORMÁTICA - DIA

#### MARCAÇÕES ATUALIZADAS

- 1 EXT. CAMPUS DE COMUNICAÇÃO - CALÇADA - DIA
- 2 INT. JANELA DA KOMBI - RUAS - DIA
- 3 INT. JANELA DA KOMBI - ESTRADA - DIA
- 4 EXT. RECICLAGEM - LEANDRO - DIA (15h30 01/08)
- 5 INT. MERCEARIA - CRÔ - DIA (14h 01/08)
- 6 EXT. BARRACÃO - FESTA JUNINA - DIA (gravado)
- 7 INT. MARI - RESTAURANTE - DIA (17h 04/08)
- 8 INT. BARRACÃO - AULA DE MUAY THAI - NOITE (19h 07/08)
- 9 INT. BARRACÃO - KINBERLY - NOITE (PRECISA DE LUZ) (19h 21/08)
- 10 INT. CASA - NIRY MATHEUS - DIA (14h 03/08)
- 11 INT. CASA - LUCI - DIA (9h 25/08)
- 12 EXT. ESCADARIA - EXIBIÇÃO DO CINECLUBE - DIA (15h 04/08)
- 13 EXT. NA FRENTE DA BIBLIOTECA - DIA (manhã 18/08)
- 14 EXT. SETOR 12 RURAL - DIA (8h 03/08)
- 15 EXT. PLANTAÇÃO - NILSON - DIA (8h 23/08)
- ~~16 INT. BIBLIOTECA - OFICINAS LETRAS - DIA~~
- 17 EXT. RUA - COMUNIDADE - DIA (14h 10/08)
- 18 INT. PANIFICADORA - AULA DE PANIFICAÇÃO MST - DIA (10h 10/08)
- 19 EXT. BASTIDORES DOCUMENTÁRIO IMIGRAÇÃO HAITIANA - DIA (tarde 04/08, 11/08, 25/08)
- 20 INT. INT. CASA - GALEGA - DIA (16h 17/08)
- ~~21 INT. LUCAS - CASA - DIA~~
- ~~22 INT. ARTISTA PLÁSTICA DA ÁREA 51 - CASA - DIA~~
- 23 EXT. FOSSA ECOLÓGICA - DIA (manhã 18/08)
- 24 EXT. CAMPO DE FUTEBOL - JOGOS - SAMUEL - DIA (15h 03/08)
- 25 EXT. CONVENÇÃO - DIA (13h 02/08)

26 EXT. EVENTO DE GRAFITE - DIA (dia todo, 01/09)  
27 INT. RICARDO - CASA - DIA (14h, 06/08)  
28 INT. KELLEN - CASA - DIA (17h, 26/08)  
~~29 EXT. RESULTADO ELEIÇÕES - DIA~~  
~~30 INT. BARRACÃO - "PLANTÃO"~~  
~~31 INT. CHICÃO - CASA - DIA~~  
32 INT. HUMBERTO - INFORMÁTICA - DIA (14h, 18/08)  
33 INT. HELIO - RESTAURANTE - DIA (16h, 06/08)  
34 INT. DAMIÃO - BARBEARIA - DIA (15h, 07/08)  
35 EXT. COZINHA COMUNITÁRIA - DIA (meio dia, 18/08)  
36 INT. CASA - ADRIANA - DIA (14h, 17/08)  
37 INT. CASA - JONISE E ROSE - DIA (14h, 31/08)  
38 INT. CASA - JURANDIR FACAS - DIA (12h, 15/08)  
39 INT. CASA - JOICE E DOUGLAS - DIA (16h, 08/08)  
40 INT. CASA - YANDRA - DIA (16h, 19/08)  
41 INT. BIBLIOTECA - GRUPO FOCAL - DIA (14h 26/10)  
~~42 EXT. ESCADARIA - EXIBIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO - NOITE~~