

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

Tatiane Mendes

UFF

---

## Tatiane Mendes

Professora e pesquisadora em Comunicação Social, Cinema e Fotografia. Jornalista. Fotógrafa. Pós doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense com pesquisa em desinformação científica e linguagens audiovisuais. É pesquisadora do INCT-DSI/UFF e membro do Centro de Referência de Ensino do Combate à Desinformação (CODES). Doutora em Comunicação Social pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Mídia e Cotidiano da UFF no PPGMC (Programa de Pós -Graduação em Mídia e Cotidiano). É coordenadora de jornalismo do Laccops (Laboratório de Investigação em Comunicação Comunitária e Publicidade Social-UFF). Editora de fotografia da Revista Textos Híbridos, da Universidade de Columbus, Ohio Department of Spanish and Portuguese. Criadora do Festival DOC.COM (@festivaldoccomuff/) e do projeto Através do espelho (@fotoatravesdoespelho/) Portifólio de fotografia: <https://acesse.one/ZCGIX>.

IMAGENS E ARQUIVOS

## Resumo

A intenção do presente trabalho é apresentar a pesquisa que fundamentou a tese de doutorado defendida pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação Social (UERJ). O objetivo é pesquisar a experiência de cinema na rua como forma de solidariedade, ocupação e reexistência. Tomo como questão central a seguinte pergunta: O que ocorre quando o cinema ocupa a rua? O fio condutor da investigação se estabelece a partir dos pressupostos teóricos de Judith Butler (2018) para pensar o cinema na rua como forma política e estética, que ocorre em espaços urbanos, ou seja, de um cinema como experimentação, para além da forma cinema padrão (PARENTE, 2013). Como método investigativo, fazemos uso do processo multimetodológico de associar a Teoria Ator Rede, de Bruno Latour (2012), aos conceitos de performatividade e assembleia provisória, encontrados em Butler, que auxiliarão a empreender o percurso de observação nos coletivos culturais Cine Vila e Cine Giro. Como resultado temos a criação de espaços de manifestação cultural, onde a cidade possibilita pensar outras formas de existência sejam dadas a ver. Ocupar um espaço, torná-lo público permite que ali existam experiências que sejam a em só tempo modificadoras de tempo e espaço, igualmente sensíveis e políticas. Ao comparar todas as sessões investigadas, tem-se como elemento mais representativo a potência de transformação que está na forma como as pessoas se apropriam dos espaços da cidade coletivamente.

## Introdução

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

A narrativa, extraída do filme Cinema Paradiso (TORNATORE, 1989), é a metáfora inicial da pesquisa que se desenvolveu. Mais do que isso: é o percurso que se escolheu trilhar, ao longo dos quatro anos de trabalho. Para além de investigar, cumpriu identificar na metáfora descrita as premissas do percurso de viagem, em diálogo com as perspectivas de Bruno Latour (2012), para quem a investigação do social deve se dar na medida das pistas seguidas e descritas como a construção de guias de viagem, sem pré-definições ou pretensão de estabilidade do objeto. O cientista do social é, na concepção de Latour e para fins desta pesquisa, um explorador de associações, movimentos dos atores (ou actantes, como descreve Latour) em ação em dado grupo, ou um navegador sempre apontando a rota para os recantos mais instáveis do mar, da mesma forma que o tempo- matéria prima do cinema - grandeza que varia afetando nossas formas de estar no mundo. Aqui e ali, obedecendo a critérios misteriosos, a relação com o tempo e o espaço muda conforme vamos pouco a pouco nos apropriando da experiência, seja na sala de projeção ou na vida. A tarefa de pesquisa empreendida foi então voltar-se para um objeto de estudo que não se pode fixar ou enquadrar, apenas vivenciar: a experiência humana coletiva com a arte, sensível e coletiva por excelência.

A intenção da pesquisa foi mergulhar na magia do cinema quando toma uma praça da cidade do Rio de Janeiro, atravessa um viaduto, se instala em meio ao caos urbano para compreender o que acontece quando o cinema ocupa a rua. Que experiências surgem entre tempo, espaço e pessoas? O objetivo geral era pensar formas de solidariedade, ocupação e reexistência a partir das experiências de cinema na rua, conceito que proponho como uma relação entre a cidade, os corpos e o cinema. Na construção de relações horizontais, multidimensionais, de afeto, de sons e imagens do cinema e da cidade, emaranhados, que me debrucei sobre ações de coletivos de arte que projetam filmes em espaços públicos do Rio de Janeiro. Assim, busquei analisar as narrativas coletadas através das imagens, sons captados, filmes exibidos, observação, revisão bibliográfica e entrevistas em profundidade com organizadores e participantes, compondo um mapa sensível com o material coletado e analisado.

Como companheira de viagem, caminhei em diálogo com o ideário de Judith Butler (2018) para compreender a reunião de corpos no espaço urbano como uma performance coletiva - ou performatividade - capaz de gerar eventos políticos, ou, como define Butler, solidariedades provisórias, assembleias repentinas, "uma forma imprevista de performatividade política que coloca a vida possível de ser vivida" (2018, p.24). Em consonância com as perspectivas de Butler, entendendo que as experiências de cinema na rua são da ordem do comum, no sentido

comunicacional, que cria uma outra cidade, em imagens, sons e corpos, visto que geram outra experiência urbana, particularmente no contexto espacial de investigação, a cidade do Rio de Janeiro, cidade que foi a capital do país, erguida sob o jugo de um sistema escravocrata que fez centenas de milhares de mortos e durou dois séculos. Em contraponto à exploração humana, a cidade se modificou nos idos do século XX entre lendas, ritos, práticas, crenças que compunham o imaginário africano, pilar das múltiplas culturas urbanas e linguagens como o cinema, chegado em terras brasileiras nos últimos anos do século XIX, vindo a ser posteriormente um dos exemplos mais representativos, em sua aura de unificação e identidade nacional. O cinema, ainda em seus primórdios, apesar de ser considerado inicialmente diversão do 'populacho', não cabia nas práticas dos homens alforriados, mas ainda sem lugar e fala na cidade que - sob a égide do novo século XX - se fortalecia à imagem e semelhança da capital francesa, Paris. O cinema, como uma narrativa primordialmente midiática e industrial, se constituiu entre tais construções do imaginário urbano, modelo de negócio e discurso que visava unificar uma determinada ideia de metrópole moderna, à imagem e semelhança da Europa. Interessa fazer um recuo de tal descrição para identificar uma cidade em que a modernidade invisibilizou em alguma medida - com ou apesar do cinema - narrativas fundamentais da rua, como as que compõem o imaginário e as práticas africanas que, contudo, continuam subsistindo. Assim, se pontuo o cinema na rua, não será através de uma forma industrial cinematográfica, mas de um cinema das micronarrativas, alheias ao controle e aos espaços fechados, onde o estranhamento e os elementos urbanos mais diversos reforçam a experiência humana com a cidade. Assim são as iniciativas do Cine Giro e Cine Vila. Ambos os projetos dialogam com temporalidades e espacialidades distintas do cotidiano normal da cidade, no ritmo acelerado do capital e dos megaeventos, na distribuição de corpos e práticas conforme critérios mercadológicos e globalizados. Assim, cheguei ao Cine Giro e ao Cine Vila. O primeiro foi elaborado a partir de um edital da Secretaria Municipal de Cultura e na junção de dois coletivos, Faz na Praça e Rebuliço. A iniciativa criou, ao longo de 2016, projeções de filmes em quatro praças da cidade (Meier, Centro, Largo do Machado e Realengo). Já o Cine Vila é um projeto de cinema na praça que ocorre desde 2016 na praça Tobias Barreto, no bairro de Vila Isabel. A proposta de exibição na rua vem através de um coletivo chamado Peneira Cultural e faz parte de uma reivindicação dos moradores do local para ocupação da praça com atividades coletivas.

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

Os projetos percorrem a contramão, indo no viés das redes de solidariedade, das ações efêmeras, da ocupação provisória dos espaços e da experiência de cidade coletiva e sensível - portanto política - porque têm o foco no fortaleci-

mento dos laços entre as pessoas. Nas duas iniciativas o cinema se configura como um objeto estranho, desassociado da sala de cinema, com projeção em meio às luzes da praça. Ambos utilizam telas móveis, caixas acústicas igualmente cambiáveis, ocupam praças e ruas onde a circulação de pessoas, ônibus e carros não é de todo interdita e criam mecanismos alternativos de configuração da experiência de cinema, desde a localização da plateia (redes, cadeiras improvisadas, esteiras, muros e por vezes o meio fio e o próprio asfalto dos espaços), até a circunscrição da experiência, como anteparos de luzes e varal de fotografias para determinar o espaço físico onde ocorrem as exposições. A experiência, contudo, extrapola e é justamente no extrapolar para a cidade, que concentrei minha investigação.

Entendo o conceito de cinema na rua dialogando com o ideário da experiência de cinema expandido em Gene Youngblood (1967), para quem, ainda na década de 1960, o conceito de expansão estaria associado a uma forma de pensar a estrutura de produção do cinema, para além de um modo narrativo, técnico ou espacial somente, mas como processo cultural, que acompanha e atravessa as percepções de espaço e tempo das pessoas inseridas em determinado contexto social. Tal é a proposta do cinema na rua: experiência sensível e comunicacional de atravessamento do cotidiano, múltipla em suas dimensões de som, afeto e imagens, elementos esses que advêm não somente da tela e dos equipamentos de projeção, mas da cidade e das pessoas que participam da experiência. O extracampo, afinal, interessa tanto quanto o que é exibido na tela de projeção.

### **Cinema na rua: um conceito em construção**

O ano de 2016 no Brasil correspondeu ao ápice de projetos de cinema na rua, marco que sucedeu um declínio de editais de fomento à cultura e a extinção dos projetos de cinema em instituições públicas de educação – o cinema para todos, investigado por mim no mestrado – bem como a precarização do acesso à ocupação de espaços urbanos na cidade do Rio de Janeiro. É impossível também descontextualizar o ano de 2016 da escalada de governos de viés conservador, que culminou no golpe político de retirou o governo Dilma Rousseff do poder e finalizou com a eleição de um governo de base fortemente conservadora, cujas ações voltadas para o fomento de produções culturais podem ser medidas pela extinção do Ministério da Cultura, ainda nos primeiros dias de governo. A escolha então privilegiou projetos de cinema que pudessem ser acompanhados em mais de uma sessão e que tivessem como foco a ocupação de espaços, a democratização do acesso ao cinema e a visão de que o cinema na rua é também uma intervenção política, necessária no contexto atual. A partir de então, o ano de 2019 foi de agendamento e produção de entrevistas com organizadores e escrita da tese. No percurso de aprofundamento da ideia de cinema na rua, me deparei com inúmeros projetos interessantes com os quais travei contato. Durante o desenvolvimento da pesquisa, alguns objetivos foram afixados, a partir da pergunta inicial que devia compreender o que acontecia com o cinema, enquanto experiência, quando ocupava o espaço da rua, entre objetivos, potências e limitações. Os objetivos seriam de modo geral compreender as relações das pessoas entre si e com o espaço urbano, através da experiência com o cinema. De modo específico, a ideia seria analisar as modificações no espaço urbano a partir do cinema na rua, identificando a possibilidade de criação de performatividades e assembleias provisórias, a partir das narrativas coletadas através das imagens, sons captados, filmes exibidos, observação, revisão bibliográfica e entrevistas em profundidade com organizadores e participantes.

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

### **Cinema e cidade: olhar, corpo e sensibilidade**

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

A fronteira entre o ficcional e o real esteve em grande medida envolvendo a

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

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

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

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

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

Ao conceber a narrativa através de cortes e colagens no objeto filmado, o cinema constrói uma linguagem própria, a montagem. Aqui, na origem de um modo consolidado de pensar a organização de planos com um sentido estético, privilegiando a narrativa, o cinematógrafo é definitivamente substituído pelo cinema e se consolida como criador de ambiências, relações outras de espaço e tempo, criando experiências intensivas. Ao adentrar a sala de cinema o espectador alcança um outro patamar de experimentação, oferecendo ao corpo uma miríade de sensações acentuadas pelo estado de semi-imobilidade da sala de projeção. Contudo, tal imobilidade não corresponde à totalidade das experiências, funcionando em muitos casos para que se possa enquadrar o dispositivo cinematográfico em seu viés mais convencional. Logo, o cinema na rua, enquanto experiência, transcende o viés da imobilidade; ao contrário, é um dispositivo que, no deslocamento dos elementos da cidade e do cinema, reúne a potência de investigação dos objetos. Mas qual dispositivo? Cinema enquanto dispositivo industrial, técnico? Ou dispositivo na medida de ser processo social? Em André Parente, em diálogo com Katia Maciel (MACIEL, 2009), afirma-se que o dispositivo atua como um conjunto de relações a partir de elementos heterogêneos. Em dado momento uma formação pode se tornar dominante, sem deixar de permitir a incidência de linhas de fuga, atravessamentos distintos, de tal forma dominante. Assim, o cinema na rua pode ser considerado dispositivo na investigação pela forma como a experiência se constitui, em sendo múltipla e atravessada pela relação entre a cidade e o cinema.

Desde as primeiras salas, no início da experiência do cinema na cidade, ou antes, no burburinho da Rua do Ouvidor e da Cinelândia, há o grito dos anunciantes nas esquinas, os cartazes nos jornais com os espetáculos do dia, as paredes

finas dos armazéns, não podendo conter a incidência de luz. O público, entre curioso e assustado, toma seus assentos provisórios diante do “espetáculo”. Antes do posterior mergulho na atmosfera da sala que determinou a história do cinema por um século, havia sempre um atravessamento, uma luz aqui e ali, um som que escapava, o movimento constante dos transeuntes que não estavam ali para ver e ouvir o cinematógrafo, as bandejas de chopp nas exibições em restaurantes, os jogos concomitantes à projeção. Havia, mais do que tudo, o inusitado da cena. Como acostumar-se, inserir-se na configuração de uma sala de cinema padrão se não havia o costume, ou antes, não havia o espaço dedicado e o cinema era apenas uma hipótese de modernidade apresentada como um devir aos habitantes do Rio de Janeiro?

No desenvolvimento histórico, o cinema desenrolou-se como fenômeno sociocultural, forma de arte e, ao mesmo tempo, elemento técnico, sobre o qual já dialogamos nos pressupostos de Edgar Morin (2014) e Walter Benjamin (2012). Guardava, contudo, um ingrediente fundamental de magia, que dava e ainda dá ao projetor ligado diante dos olhos humanos um instante de expectativa e novidade diante do que se vai passar. Talvez pelo fato de mergulhar nas entranhas da realidade e trazê-la até o público, em fragmentos de tempo e espaço, materializados em câmera, luz e som. Talvez pelo uso de imagens, falando tão próximo ao inconsciente humano. Talvez por ter sido a primeira mídia de projeção de massa unindo som e imagem em sua experiência. O fato é, que a partir da mistura exata entre magia e técnica o cinema vai tecer a invisível teia de histórias, junto com o infinito universo tecnológico e subjetivo que reside por trás da tela e diante da tela também. Estendendo-se para além da sala escura e ocupando o espaço de forma criativa e coletiva, o cinema pode se tornar uma experiência de mundo. Assim, os participantes das atividades de cinema no corpus investigado nos parecem ocupantes de um espaço não definido previamente de corpos e sensibilidades, se deslocando em uma performance libertária. Ao vislumbrar as entranhas do dispositivo no corpus, verifico uma possibilidade outra, não só em modo de ver, mas como modo de refletir e agir. No cinema na rua o agir se torna modo de ocupação da cidade: político e igualmente sensível.

Por outro lado, se o cinema se constitui como forma de construir um sujeito da modernidade, o homo cinematographicus, assim o será, porque determinadas sensibilidades serão acionadas em um contexto social e outras serão silenciadas ou minimamente diminuídas. Por consequência, na problematização do dispositivo, será necessário compreender as linhas de força que o atravessam, historicamente. Não cabe, enquanto investigadores de fenômenos sociais, abarcar o cinema - em sua perspectiva de experiência sensível - apenas no que tem de libertário, mas também atravessado por forças igualmente emancipadoras ou de dominação. Assim, se a cidade do Rio de Janeiro foi e ainda é atravessada pelo imaginário do cinema, há também o silenciamento de espaços, territórios e vozes, para os quais a prática do lazer e as atividades culturais de determinado tipo (caso do cinema) não eram e ainda não são uma condição de possibilidade, por razões econômicas e/ou políticas. Logo, se o cinema atravessa um determinado espaço e se constitui como experiência sensível, será por envolver a escuta das múltiplas vozes que cercam a tal experimentação e a atuação na medida de ressignificar também as pessoas em sua forma de viver e ver o mundo. Expandir o cinema não seria assim inseri-lo em outro suporte, tampouco compreender que, a partir do momento em que as instalações artísticas absorvem a forma-cinema, ela se reconfigura em um outro patamar, gerando uma ruptura. Em

sua origem e além, o cinema sempre esteve, em alguma medida, sob dimensões do provisório, dialogando com espaços precários e reconfigurando-se em sua multiplicidade dimensional, atuando igualmente entre o viés da liberdade e da sujeição. Logo, se aqui dialogo com a perspectiva do cinema expandido será para entender os processos artísticos - caso da videoarte, das instalações e situações criadas na obra de arte - como contextos históricos, influenciadores do cinema atual, que em alguma medida auxiliaram a problematizar o dispositivo cinematográfico e seus modos de ver e viver o mundo. Fazer cinema então não pode estar encerrado em apenas três dimensões; é múltiplo. E a multiplicidade está na duração que o gesto tem. Ao se colocar ali, inteiro, na forma de suas emoções e gestos, o homem faz e é cinema. Deixamos o cinema restrito ao sétimo andar da arte, porque queremos enquadrá-lo em um espaço único de percepção e ciência, limitando-o como experiência. Contudo, ao se observar o cinema como performance, a sensibilidade que o atravessa permite transformar, em alguma medida, a um só tempo, o humano e o mundo. Em última instância o cinema, quando percebido como performance é o gesto de mover-se, colocar-se no mundo: olhar, corpo e sensibilidade. É preciso estar distraído para compreender e é nesse viés em que o filme narra sua história. É antes o tempo do imprevisível que traça a rota dos acontecimentos fílmicos; não enquanto obras de arte, mas enquanto atravessamentos, olhares por sobre o mundo. Um cinema feito de cidade, em corpos, fluxos e rituais. Uma cidade feita de imaginários e experiências, que coube ao cinema atravessar. Assim é o Cinema na rua, tal e qual se apresentou no percurso investigativo, cujas considerações serão delineadas a seguir.

### **Considerações finais**

Como resultado da investigação foi possível entender a potência da experiência humana que se constrói na praça, no cinema na rua. Há um espaço de reunião e encontro, para fruir e refletir sobre a vida nas cidade. Além disso, a experiência reúne, um misto de espaço de debate com espetáculo circense, conservando um tanto de prosa e outro de poesia. Tal experiência multidimensional do cinema é resultado das camadas de som e imagem, misturadas ao fluxo da cidade pela ação humana. É justamente por conter o elemento humano que o cinema na rua não se limita a uma ou outra dimensão. Afinal, são as pessoas que são convocadas pelo som e imagem que ocupam as esteiras, que conversam entre si enquanto assistem aos filmes, que fazem a narrativa da tela alcançar a cidade. Por se tratar de um projeto periódico, o Cine Vila cria um hábito na ocupação da praça, provocando identificações e, em alguma medida, mudando o próprio fluxo do cinema, pois são os corpos que atravessam a tela, que provocam intervenções, que reorganizam continuamente a assembleia, através de suas performatividades. O Cine Giro apresenta as mesmas potências do Cine Vila no que tange à formação da assembleia, posto que, ao ocupar a rua, há, da mesma maneira que no Cine Vila, uma convocação do público que está ao redor, o que ocorre previamente à instalação do cinema na rua. Assim, dispor os equipamentos, esticar as lonas ou instalar as telas é prévio ao filme que passa. O cinema na rua está assim para além do filme que passa na tela, está na própria constituição da experiência cinematográfica em todas as suas nuances. Assim, instalar os equipamentos, dispor a tela e cadeiras, estender as lonas, escolher os filmes, colocar a caixa de som na praça é também criar uma condição de performatividade para o cinema na rua, pois a ocupação, seja qual for o espaço, pressupõe um atravessamento no cotidiano da cidade convidando os passantes a interromperem seu caminho e se inserirem na experiência do

cinema enquanto actantes. Uma vez tomando seus lugares, os participantes, agora actantes do Cine Giro, constituem uma performatividade pela circunstância de ocuparem um espaço de modo fluido, em movimentos em direção à praça e gerarem uma forma coletiva que entendemos como assembleia. O caráter político da forma que o cinema na rua constitui é fruto da reunião de pessoas na praça, do compartilhamento de uma experiência de cidade que se faz mais dos sons, afetos e imagens do que do cimento armado, dos espaços normatizadores, da ordem cotidiana que constitui a vida de todos os dias; e, principalmente, da dimensão sensível do cinema, cuja existência na tela e fora dela pressupõe um outro mundo para se viver, uma janela aberta para outras realidades. O que diferencia o Cine Giro do Cine Vila não é a potência da assembleia provisória enquanto forma e da performatividade enquanto gesto. Em ambos os casos, a ocupação política do espaço urbano ocorre e a forma da assembleia é muito semelhante. Os corpos, convocados pelo cinema, tomam a rua, sobem os muros, ocupam as calçadas, voltam-se para a tela e para a caixa de som. Se há alguma distinção – e afirmo que me interessa mais encontrar semelhanças do que diferenças – será pelo fato de o Cine Giro ocupar praças distintas em eventos individuais e o Cine Vila estabelecer uma relação duradoura com o lugar. Logo, em se tratando do objetivo de identificar se há modificação do espaço urbano na medida de se criarem experiência entre as pessoas e a rua através do cinema, é possível observar modificações na cidade a partir do cinema. Na criação de zonas autônomas temporárias ou espaços de manifestação cultural criados pela circunstância das performatividades e assembleias, a cidade se faz plural, visto que permite que outras formas de existência sejam dadas a ver. Ocupar um espaço, torná-lo público pela comunhão de corpos é possibilitar que ali existam experiências que sejam a em só tempo modificadoras de tempo e espaço, igualmente sensíveis e políticas. É da ordem do cinema na rua que seja tal relação estabelecida através de corpos e sensibilidades com a cidade e é com seus corpos que as pessoas modificam tal espaço, não somente criando formas políticas quando que se reúnem (cinema na rua como experiência política), mas oficiando o fluxo da cidade (cinema na rua como experiência de tempo e espaço). Além disso, o filme cria ritos do cinema na rua – como o público que assiste à tela luminosa, escuta o som e vê a imagem – porque há uma experiência sensível de corpo e alma que se torna possível, independente do espaço urbano. Ao comparar todas as sessões investigadas, o que identifico é que a potência de transformação está na forma como as pessoas se apropriam de tal experiência, interagem com ela e, a partir daí, produzem modificações na cidade, seja ocupando as ruas com cadeiras, debatendo assuntos polêmicos, subindo nos muros para assistir ao filme ou compartilhando um espaço em comum com outras pessoas, em uma existência social, um “nós”, que propõe uma escuta atenta da cidade e do mundo a partir do cinema na rua. Da mesma forma que as ruas são suporte material para a ação e igualmente conservam seu caráter poético, abrigando ritos, também o cinema o é, materializando outras narrativas, mas igualmente suscitando emoções e poesia, posto que ele é técnica e arte, magia e razão no espaço da cidade.

[1] <https://www.facebook.com/favelacineclube/>. Acesso em 06/01/2020

[2] [https://www.facebook.com/pg/CineTaquara/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/CineTaquara/about/?ref=page_internal). Acesso em 06/01/2020.

#### Referências

BENJAMIN, W.. Passagens de Walter Benjamin. TIEDEMANN, R; BOLLE, W.; MATOS, O. C. F. (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte:

- UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018
- CHARNEY, L.; SCHWARZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- DURAND, G. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 2004
- FERNANDES, C. S.. *Corpos sensíveis na dinâmica urbana: interações e sentidos*. In: Denise da Costa Oliveira Siqueira. (Org.). *A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na Comunicação*. 1ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015, v. 1, p. 187-205.
- \_\_\_\_;HERSCHMANN, M. ; BARROSO, F.M. . *Corpo, cidade e festa: as performances do dissenso no carnaval de rua carioca*. *Ínterim (UTP)*, v. 24, p. 157-175, 2018.
- LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: ED. EDUFBA, 2012.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papius, 1997.
- MAFFESOLI, M. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- \_\_\_\_. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- \_\_\_\_. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro, Vozes, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de Cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Tradução: Fidelina Gonzáles. Coleção Comunicação Contemporânea 3, São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- \_\_\_\_. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.
- MASCARELLO, F. (org.) *História do Cinema Mundial*. Campinas – SP: Papius, 2006.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. (Tradução de Maura), 1997.
- \_\_\_\_. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- \_\_\_\_. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
- PARENTE, A. *La forma cine: variaciones y rupturas*. *Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, v. 1, p. 41, 2011.
- SENNETT, R. *Carne e a pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3 ed., Rio de Janeiro: Record, 2003.
- \_\_\_\_. *Construir e Habitar: Ética para uma cidade aberta*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- SIMMEL, Georg. *Pont et Port*. *Cahier de l'Herne*. Paris: Ed. de l'Herne, nº 45, 1983.
- SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: A forma social negro-brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1988.
- \_\_\_\_. *Antropológica do espelho: Uma teoria da comunicação linear e em Rede*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- \_\_\_\_. *A ciência do comum: Notas para o método comunicacional*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. 323pp.
- XAVIER, I. *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983
- YOUNGBLOOD, G. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970