

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

LARISSA VANEISSA SANTOS CORREIA VIEIRA

MOSTRA SURURU E A MACEIÓ DA TELA: UMA ANÁLISE SOBRE MACEIÓ
COMO CENÁRIO DE EXPERIÊNCIAS CIDADINAS EM FILMES ALAGOANOS

MACEIÓ, AL

2022

LARISSA VANESSA SANTOS CORREIA VIEIRA

**MOSTRA SURURU E A MACEIÓ DA TELA: UMA ANÁLISE SOBRE MACEIÓ
COMO CENÁRIO DE EXPERIÊNCIAS CIDADINAS EM FILMES ALAGOANOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Antropologia
Social da Universidade Federal de Alagoas
como requisito parcial para obtenção do grau
de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. João Batista de Menezes
Bittencourt

MACEIÓ

2022

**Catálogo na fonte Universidade
Federal de Alagoas Biblioteca
Central**

Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

V658m Vieira, Larissa Vanessa Santos Correia.

Mostra sururu e a Maceió da tela: uma análise sobre Maceió como cenário de experiências cidadinas em filmes alagoanos / Larissa Vanessa Santos Correia Vieira. – 2022.

130 f. : il. color.

Orientador: João Batista de Menezes Bittencourt.

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Maceió, 2022.

Bibliografia: f. 119-121.

1. Análise fílmica. 2. Experiência cidadina. 3. Antropologia urbana. I. Título.

CDU: 572 : 791.43

Periferia é o lugar
 o tabuleiro de onde vou falar
 tantas coisas já vivi muitas coisas já passei
 respeito meu lugar e as pessoas que amei
 sei pra onde vou e de onde vim
 ensinamento da perifa foi muito bom pra mim
 família é o que há e sempre vai estar
 minhas raízes eu sempre vou levar
 trabalhar estudar pra vida transformar
 santa lúcia resistência do mucambo vou falar
 sei que não fácil irmão a violência expressa na televisão
 o nosso bairro sofrendo a repressão
 criminalizar não é a solução me diz
 juntos somos fortes irmãos o nosso povo precisa de união
 vamos lutar pela libertação, vamos queimar babilônia
 sou da perifa de consciência negra
 guerreiro do gueto mando um salve pra você!
 Vilage e Graci, Eustaquio Gomes, Cleto Marquez, Cambuci
 Dueabex Leão Salvador lira ali
 Benedito Bentes, Osman e Colibri
 do Clima Bom a ferinha canta assim
 juntos somos fortes irmãos o nosso povo precisa de união
 vamos lutar pela libertação vamos queimar babilônia
 sou da perifa de consciência negra
 guerreiro do gueto mando um salve pra você.
 (Boby CH e Nação Palmares; Periferia é o Lugar; 2020)

AGRADECIMENTOS

Esse espaço de agradecimento dedico a todos aqueles que contribuíram para que eu não desistisse durante a pós-graduação. Em primeiro lugar agradeço a Ruah divina pelo sopro de vida e renovação, por não me abandonar e por abrir os caminhos. Agradeço a meu companheiro da vida e da rotina diária, meu marido Paulo Silver, que durante todo o percurso do mestrado me ajudou proporcionando conforto, palavras de motivação e cuidado, para que eu pudesse dedicar tempo as leitura, e a escrita, essa conquista é nossa. Não posso esquecer dos meus amigos de formação, minha querida turma pandêmica de 2020, em especial Tayná Almeida, Danillo Teodozio e Edineide da Silva, agradeço as trocas de PDF e de encontros via Google Meet, meu carinho a todas vocês que fizeram ciência em meio ao fim do mundo. Agradeço também aos professores que tiveram que se reinventar pedagogicamente para ministrar as aulas nas plataformas, dentre eles agradeço imensamente ao meu orientador João Bittencourt, por toda paciência no processo que tive até chegar aqui, se eu tivesse tido outro orientador não sei se teria conseguido, meus sinceros agradecimentos a você. Agradeço a Thamara Ferreira e Beatriz Veloso pela amizade que cresceu em meio a essa formação acadêmica, agradeço pelas portas abertas, pelos almoços, filas de vacinação e conversas, isso me ajudou muito. Agradeço ao meu amigo Túlio Ismael, que me ajudou de todas as formas possíveis, seja estudando comigo, desabafando e trocando pensamento, ou em encontros pedagógicos no Comadre Fulô. Agradeço também ao meu grande amigo Iago Espindula, por todo suporte, e por estar sempre presente, até mesmo nos dias em que precisava escrever, obrigada por me ensinar a usar o método pomodoro, e por cada tarde de estudo e conversa, obrigada por tudo amigo. Cada pessoa que foi citada aqui me ajudou em inúmeros momentos durante os anos dessa pós-graduação sou imensamente grata a todos vocês. Por último quero agradecer aos produtores de cinema independente de Alagoas, por suas ricas criações, que fazem parte deste trabalho, agradeço a cada um que disponibilizou seus filmes, e por cada conversa de troca que pude ter, essa pesquisa só teria se desenvolvido se não fosse a receptividade, abertura e potencialidades técnica e narrativa das produções Alagoanas e de seus profissionais.

RESUMO

Esta dissertação trata-se de análises feitas a partir de uma etnografia de tela com base em filmes alagoanos, tendo como objetivos identificar as construções imagéticas das narrativas fílmicas sobre as experiências citadinas na cidade de Maceió e analisar o fazer-cidade presente nas cenas dos filmes. Dentro de uma literatura da antropologia urbana, e das cidades, que tratam de uma cidade viva, feita a partir do ser cidadão, que em suas múltiplas vivências e buscas de familiarização (AGIER, 2011), desenvolve suas práticas de táticas e estratégias (CERTEAU, 1998), e assim constrói essa cidade a partir de movimento (AGIER, 2015). Foram usadas como recorte nessa investigação, produções audiovisuais que participaram da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, no decênio de 2011 a 2021. A partir desse recorte, foram selecionados filmes que tratam de experiências citadinas na cidade de Maceió em um primeiro plano. Assim, foram construídas análises fílmicas de três curtas-metragens documentais: *Visões das Grotas* (2020), *Imaginários Urbanos* (2017), *Minha Palavra é a Cidade* (2016), e a partir das análises fílmicas feitas por uma etnografia de tela, os eixos temáticos conceituais foram trabalhados dentro das construções que estão sendo feitas sobre Maceió a partir da imagética dos filmes alagoanos.

Palavras-chave: Cidadinidade; Antropologia das Cidades; Análise fílmica;

ABSTRACT

This dissertation is about analyzes made from an screen ethnography of Alagoas films, aiming to identify the imagery constructions of the filmic narratives about the city experiences in the city of Maceió, and to analyze the city-making presents in the scenes of the films, within a literature of urban anthropology, and Anthropology of the Cities, that deal with a living city, made from the urban being, who in their multiple experiences and searches for familiarization (AGIER, 2011), develops their practices of tactics and strategies (CERTEAU, 1998), and builds the city from movement (AGIER, 2015). It was used as a clipping in this investigation audiovisual productions that participated in the Mostra Sururu de Cinema Alagoano, in the decade 2011 to 2021, from this clipping were analyzed films that deal with city experiences in the city of Maceió in a foreground, so film analyzes were built of three documentary short films: *Visões das Grotas* (2020), *Imaginários Urbanos* (2017), *Minha Palavra é a Cidade* (2016), and from the filmic analyzes made by a screen ethnography, the conceptual thematic axes were worked within the constructions that are being made about Maceió from the imagery of Alagoas films.

Keywords: Citadinity; Anthropology of the Cities; Film analysis;

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Fachada do Cine Penedo	23
Figura 2. Carta enviada para o diretor Carlos Calil em 3 de maio de 1982 por Cacá Diegues.....	25
Figura 3. Cine Ideal, cinema de rua no bairro da levada em Maceió	28
Figura 4. Capa do regulamento da II Mostra Sururu de Cinema Alagoano	31
Figura 5. IV Mostra Sururu de Cinema Alagoano	33
Figura 6. V Mostra Sururu de Cinema Alagoano	34
Figura 7. VII Mostra Sururu de Cinema Alagoano	35
Figura 8. Premiados e premiadas da edição 2018	36
Figura 9. X Mostra Sururu de Cinema Alagoano	37
Figura 10. Plataforma para acesso dos filmes da XI Mostra Sururu de Cinema Alagoano em 2020.....	39
Figura 11. Intervenção Urbana na Praça Padre Cícero no Benedito Bentes	41
Figura 12. Arte divulgada no instagram sobre as oficinas	46
Figura 13. Prints das divulgações das lives	49
Figura 14. Frame Visão das Grotas.....	58
Figura 15. Mapa da Maceió das Grotas.....	60
Figura 16. Empreendedorismo na comunidade	62
Figura 17. Frame, créditos assinatura de direção coletiva.....	65
Figura 18. Cartaz da Sessão	73
Figura 19. Fotografia da escadaria, descida para Rua São Paulo, na Grota da Alegria....	74
Figura 20. Fotografia da escadaria, subida para Av.Cachoeirado Meirim	74
Figura 21. Post de divulgação da sessão do cineclube	76
Figura 22. Cartaz de divulgação do evento Sururu Lab 2017.....	79
Figura 23. V Frame primeira inserção do filme, festivais e premios	80
Figura 24. Frame Imaginário Urbanos	83
Figura 25. Frame Imaginário Urbanos	83
Figura 26. Frame Imaginário Urbanos	84
Figura 27. Frame Imaginário Urbanos	84
Figura 28. Frame Imaginário Urbanos	84
Figura 29. Frame Imaginário Urbanos	84
Figura 30. Frame Imaginário Urbanos	84
Figura 31. Frame Imaginário Urbanos	84
Figura 32. Frame Imaginário Urbanos	84
Figura 33. Frame Imaginário Urbanos	84
Figura 34. Arte em Homenagem a Celso Brandão	85
Figura 35. Frame Imaginário Urbanos	87
Figura 36. Frame Imaginário Urbanos	87
Figura 37. Frame Imaginário Urbanos	87
Figura 38. Frame Imaginário Urbanos	89
Figura 39. Frame Imaginário Urbanos	89
Figura 40. Frame Imaginário Urbanos	89
Figura 41. Frame Imaginário Urbanos	90
Figura 42. Frame Imaginário Urbanos	90
Figura 43. Frame Imaginário Urbanos	90

Figura 44. Frame Imaginário Urbanos	90
Figura 45. Frame Imaginário Urbanos	90
Figura 46. Frame Imaginário Urbanos	90
Figura 47. Frame Imaginário Urbanos	90
Figura 48. Frame Imaginário Urbanos	92
Figura 49. Frame Imaginário Urbanos	92
Figura 50. Frame Imaginário Urbanos	92
Figura 51. Frame Imaginário Urbanos	92
Figura 52. Frame Imaginário Urbanos	92
Figura 53. Frame Imaginário Urbanos	92
Figura 54. Frame Imaginário Urbanos	93
Figura 55. Frame Imaginário Urbanos	93
Figura 56. Frame Imaginário Urbanos	93
Figura 57. Frame Imaginário Urbanos	93
Figura 58. Frame Imaginário Urbanos	93
Figura 59. Frame Imaginário Urbanos	93
Figura 60. Frame Imaginário Urbanos	94
Figura 61. Frame Imaginário Urbanos	94
Figura 62. Frame Imaginário Urbanos	94
Figura 63. Frame Imaginário Urbanos	94
Figura 64. Frame Imaginário Urbanos	94
Figura 65. Mapa de Maceió com divisão de bairros e regiões geomorfológicas	108
Figura 66. Mapa de Maceió dividido em bairros e regiões administrativas em cores	109
Figura 67. Print da página da prefeitura com rota Instagramável	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 MOSTRA SURURU DE CINEMA ALAGOANO.....	22
1.1 UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO SOBRE O CINEMA DAS ALAGOAS	23
1.2 MOSTRA SURURU DE 2011 A 2021	31
1.3 MOSTRA DE FILMES DO FIM DO MUNDO 2020	39
1.4 AS INTERVENÇÕES URBANAS DE 2021	41
1.5 OS FILMES DAS ANALISES NA MOSTRA SURURU	42
2 VISÃO DAS GROTAS	46
2.1 POTENCIALIDADES NARRATIVAS E PROCESSOS DA CONSTRUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO VISÃO DAS GROTAS.....	46
2.2 PROCESSOS METODOLÓGICOS DAS ANÁLISES FÍLMICAS	53
2.3 ANÁLISE FÍLMICA DO DOCUMENTÁRIO VISÃO DAS GROTAS.....	56
3 IMAGINÁRIOS URBANOS	71
3.1 EU CIDADE.....	71
3.2 ANÁLISE FÍLMICA DO DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIOS URBANOS	79
4 MINHA PALAVRA É A CIDADE.....	99
4.1 CONSTRUÇÕES IMAGÉTICAS DE MACEIÓ	99
4.2 ANÁLISE FÍLMICA DO DOCUMENTÁRIO MINHA PALAVRA É A CIDADE	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS.....	123

INTRODUÇÃO

Este trabalho surge a partir de inquietações pessoais em relação às imagens produzidas sobre a cidade de Maceió, tanto as imagens produzidas midiaticamente por publicidades, sejam elas de empresas privadas ou governamentais, quanto aquelas produzidas de forma independente pelas produtoras audiovisuais da capital. Como se tem produzido Maceió na tela? Quais são as relações estabelecidas entre o ser citadino e o espaço urbano nessas produções?

Nesta pesquisa direciono minhas questões para uma análise a partir das representações que estão sendo construídas sobre a cidade de Maceió em filmes alagoanos produzidos na capital. Busco, nesta investigação, destrinchar conceitos que permeiam o universo narrativo das produções audiovisuais escolhidas e, assim, revisar bibliograficamente noções sobre o fazer-cidade, partindo das relações que estão sendo apresentadas entre os personagens em cena e a cidade dos filmes.

Cabe aqui ressaltar que a escrita deste trabalho perpassou diversas nuances de construção e desconstrução em relação ao meu processo individual, daquilo que entendo por Maceió. Assim, esta pesquisa desenvolve também uma relação dentro do meu processo identitário, à medida que me identifico enquanto uma jovem maceioense em busca de uma construção imagética do meu lugar.

Em Alagoas, as pesquisas sobre as produções audiovisuais feitas no estado, apontam o filme *Carnaval em Maceió* (1929), de Guilherme Rogato como o primeiro filme feito em território alagoano. As mudanças tecnológicas dos aparatos de captura de som e imagem, ao decorrer dos anos, possibilitaram que múltiplos indivíduos tivessem acesso a materiais que os proporcionassem contar histórias a partir de filmes. Apesar do entendimento de que o advento tecnológico democratiza acessos de uma maneira mais ampla, as produções cinematográficas em Alagoas passaram por grandes hiatos de tempo em suas produções, o que nos leva a questionar as causas para isso. Um dos fatores que se atribui a esse dado é a falta de incentivo público para o audiovisual.

Então, até os anos 2000 foram escassos os registros de produções alagoanas. Devido à falta de investimentos em políticas públicas que fomentam a produção do audiovisual no Estado e com o fim do Festival de Penedo, nenhum mecanismo de promoção cinematográfica foi instaurado, gerando um período de quase inexistente produção e um atraso lamentável ao cinema de Alagoas. (SILVA, 2020)

A produção Alagoana de cinema passou por series de descontinuidades. Existem momentos nos quais, historicamente, pode-se notar uma efervescência das produções, que é o caso do advento do Super-8, em que um equipamento mais leve possibilitou que inúmeras produções fossem feitas e marcassem o que é chamado pelo pesquisador Elinaldo Barros (2010) de modernidade do cinema alagoano. Podemos identificar, a partir do número de produções, que entre essa modernidade e a contemporaneidade aparecem lacunas.

Com o aparecimento no mercado comercial brasileiro do filme Super-8, de projetores, filmadoras e monitores dessa bitola, Maceió se deixou seduzir por mais um produto de consumo. A princípio, o filme Super- 8 era como um substituto da máquina de fotografia e o seu complemento direto, o álbum de família. A classe média descobriu que poderia filmar e projetar para familiares e amigos, na parede, o novo fusca, as peraltices dos meninos, os primeiros passos da criança, as farras com as pilantragens dos amigos, os casamentos, os aniversários e os batizados da família. (BARROS, 2010)

No que estamos chamando de modernidade do cinema alagoano, em meados de 1970 a 1980, as captações de imagem surgem como formas de registros do ordinário para a classe média, era uma possibilidade de rever e apresentar para amigos e familiares momentos, partilhas do cotidiano. Mas um outro grupo de indivíduos atenta seus olhares para a Super-8, os jovens estudantes em Alagoas, percebendo a potencialidade técnica, começam a utilizar-se da possibilidade do aparato para produções cinematográficas. O recorte de classe dentro desses marcos temporais de produção é um dado muito importante e rememorar os percursos dessa cinematografia do estado, demarca a questão crucial de quem tinha o poder da narrativa, quem podia documentar e registrar.

Nos objetivos desta pesquisa, para entender o que se está falando sobre Maceió, e como ela se constrói imagetivamente, nos cabe perceber as utilizações contemporâneas de tecnologias que, por serem mais popularizadas, são utilizadas em produções das margens, como é o caso do documentário Visão das Grotas (2020). Tratarei desse filme, que é gravado com celulares, em um capítulo

específico, ele remonta tempos e utilizações distintas das construções de narrativas audiovisuais iniciais. O fato é que, nos últimos 10 anos, dentro de uma contemporaneidade cinematográfica alagoana, é notada a conservação de uma continuidade de produções, tanto independentes, feitas sem aporte financeiro de editais de fomento, como filmes com incentivo de investimento público. Um dos fatores que é apontado para essa manutenção tem sido o desenvolvimento e divulgações de editais.

Na dissertação de Maysa Silva (2020) encontramos dados sobre o resultado em termos de aumento da quantidade de filmes produzidos associados a esses editais¹ que, desde 2010, contemplam filmes curtas-metragens, médias-metragem, telefilmes e longas-metragens.

A partir de 2010, com o início da implantação do investimento em uma política pública local de fomento, os filmes alagoanos começaram a despertar o interesse de festivais no Brasil e no mundo. Essa nova safra de curtas-metragens ocupa as lacunas deixadas na presença de Alagoas em festivais nacionais como o de Brasília, o Cine Ceará, Kinofórum, Janela Internacional de Cinema, entre outros. (SILVA, 2020)

O que é observado pela pesquisadora e cineasta é o fato do cinema de Alagoas ter se estabelecido dentro dos circuitos de cinema nacionais e internacionais, por suas construções de um imaginário de representações, feito por alagoanos e alagoanas, que contam histórias a partir de vivências sócio-históricas atreladas a um território em comum e aponta a importância do investimento público no aporte dessas produções como um vetor de proporção. Os editais e os espaços alcançados pelos realizadores a partir de financiamento público ressaltam ainda mais o fato da importância de perceber a pluralidade de olhares sobre a cidade e as potencialidades artísticas e narrativas.

Uma produção cinematográfica é um registro, documental e narrativo, sobre algo ou alguém. E essa construção narrativa engloba elementos subjetivos, à medida que um roteiro é pensado por uma direção e uma equipe, e coletivo, em um sentido mais macro, no fato das cargas de elementos culturais, compreensão sistêmica e de códigos partilhados socialmente.

¹ Panorama do incentivo público à produção audiovisual em Alagoas. Disponível em: <https://alagoar.com.br/panorama-do-incentivo-publico-a-producao-audiovisual-em-alagoas/> . Acesso em 09/09/2022.

O filme é assim um documento de uma realidade social, registra e apresenta realidades apoiado nas imagens e elementos encorpados a partir da edição e construção criativa. Meu propósito, durante o processo desta investigação, foi direcionado para a discussão dos elementos que estão sendo utilizados dentro das produções audiovisuais, para construir uma cidade dentro dos filmes alagoanos, com objetivo de analisar como as relações dos indivíduos, moradores da cidade, acontecem e se apresentam nessas produções, bem como, observar as formas como se constroem, se reforçam, ou se chocam, as imagens que se tem de Maceió.

Foi encontrada inicialmente nas análises, esse ponto será mais aprofundado no capítulo próprio, a construção imagética dualista que tem sido produzida da cidade de Maceió, uma feita para o turista, transeunte, e a Maceió daqueles que a experienciam ordinariamente. A criação de uma tradição atrativa para uma cidade litorânea não é uma exclusividade de Maceió, esses elementos existem em inúmeras localidades, essa invenção de uma tradição (HOBSEBAWM; 1997) desassociada de uma realidade acaba perpassando um imaginário coletivo, de senso comum, baseado nessas afirmações e reafirmações.

Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através de repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSEBAWM, 1997, p.9)

Identificar os elementos que constroem a noção de quem vivencia cotidianamente a cidade de Maceió surge como uma necessidade, dentro da busca por compreender os processos de urbanização e de relação entre os indivíduos e os espaços, que podem apropriar-se ou não dessa idealização inventiva de uma tradição litorânea turística atribuída a cidade.

Para as análises desta pesquisa, a metodologia utilizada foi do tipo qualitativa, e os processos dentro desta metodologia envolveram a decupagem das cenas dos filmes e uma análise dos eixos centrais presentes nas narrativas fílmicas, dialogando-as com teorias próprias da antropologia. Busquei construir um levantamento das produções audiovisuais que foram exibidas na Mostra Sururu de

Cinema Alagoano², no decênio de 2011 a 2021, seguindo uma tabulação com desígnios metodológicos, que resultaram em três filmes de curta-metragem documentais: Visão das Grotas (2020), Imaginários Urbanos (2017), e Minha Palavra é a Cidade (2016).

A principal ferramenta metodológica utilizada nesta pesquisa foi a análise de discurso fílmico a partir de uma etnografia de tela, entendendo que, dentro das pesquisas nas ciências sociais, a AD possui uma contribuição riquíssima em suas multiplicidades de formas de construção das análises, tornando-se assim um instrumento eficaz dentro dos objetivos desse estudo, já que o material utilizado para as análises são produções audiovisuais. A utilização metodológica da etnografia de tela associa-se à forma como se elabora uma análise fílmica e com o modo como se observa o filme. Entende-se que, analisar o filme dentro dessa etnografia de tela, associa-se também a uma investigação de contexto histórico-social, já que a conjuntura da produção interfere nos processos de construção dos documentários. Então levantando uma linha de raciocínio, essa metodologia direciona a elaboração da análise fílmica tanto para nuances relativas às técnicas cinematográfica, e elementos de mise-en-scène, como entender a validade e a necessidade de não dissociar o filme de um contexto mais amplo de referências socioculturais no qual ele foi construído.

Para a etnografia, o filme constitui um discurso sobre a sociedade, uma prática social, a ser interpretada a partir de uma imersão. Uma imersão que permita ao analista acessar perspectivas diferentes sobre a sociedade, de modo geral, e sobre si mesmo. (COLINS; LIMA; 2020. p.423)

Em um primeiro momento, com os desdobramentos que foram feitos do projeto inicial para a pesquisa, a metodologia passou a contemplar uma investigação mais documental e em arquivos, tendo em vista que os objetivos da análise contemplam a metodologia escolhida. Uma pesquisa antropológica feita a partir da análise das narrativas fílmicas documentais.

Entendo aqui a linguagem audiovisual enquanto uma relação de construção narrativa e de discurso. Um filme é uma representação da sociedade construída por

² A mostra sururu de cinema alagoano é um a mostra competitiva de curtas metragens, onde participam produções de todo o estado de Alagoas, não sendo permitido a participação de filmes que não sejam alagoanos. A mostra acontece a 12 edições e é a principal janela de exibição e o termômetro das produções audiovisuais.

um indivíduo dentro de sua subjetividade e percepção do seu entorno. Dessa maneira, quando entendemos um filme em seu potencial narrativo e documental, um estudo de AD apresenta-se como uma ferramenta extremamente relevante dentro da análise.

Deste modo, o discurso é considerado para se referir a toda ordem de texto falado ou escrito e sócio-culturalmente contextualizado, seja quando ocorre nas conversações das pessoas, seja nos depoimentos dos entrevistados; num discurso oralizado ou não; um texto de um filme; de uma novela; de uma composição musical; de um artigo de jornal ou de um livro, científico ou não. (RODRIGUES;MELO; 2020)

Esta relação narrativa de interlocução é o que procuro destrinchar dentro das análises feitas aqui: um filme lido como um texto, a potencialidade da análise de discurso dentro do discurso audiovisual e dos seus elementos de construção narrativa. Entender o que o filme diz sobre algo, sendo ele uma construção científica, documental ou um produto ficcional, apresenta, em múltiplas formas, uma intenção e uma busca por contar uma história.

Os discursos aqui analisados, tratam-se de obras audiovisuais alagoanas, cabe aqui entender o que estou compreendendo como cinema alagoano. Entende-se nesta pesquisa como cinema alagoano produções feitas por indivíduos alagoanos naturais ou naturalizados, que tiveram seus materiais produzidos e gravados nos perímetros do estado. Esses critérios são importantes para esta análise e para definição do que se entende por cinema alagoano em várias dimensões, a primeira delas é o fato de que busco a leitura de um texto a partir das narrativas fílmicas de indivíduos com uma relação com a cidade, que fuja às impressões de pouco contato, e que sejam produzidas por indivíduos que se relacionam diariamente, e por um relevante período de tempo, com as dinâmicas da cidade, que assim constroem em seus materiais uma narrativa de dentro (MAGNANI, 2002).

Estou encarando os filmes enquanto meus interlocutores nesta pesquisa, buscando compreender suas especificidades narrativas, técnicas e, sobretudo, busco entender os sentidos que estão sendo empregados, em cena, nas relações com a cidade. Operacionalizo esta análise empregando termos técnicos do audiovisual e com conceituações da antropologia audiovisual/fílmica, utilizando inicialmente as categorias para análise documental desenvolvidas por Nichols (2016).

O estudo dos gêneros leva em consideração os traços característicos dos vários grupos de cineastas e filmes. No vídeo e no filme documentário, podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. (NICHOLS,2016)

Os filmes que serão trabalhados dentro dessa investigação tratam-se de documentários que foram gravados na cidade de Maceió. Como é sabido, não existe um documentário que siga unicamente um gênero documental, mas sim que podem ser categorizados por suas predominâncias. Serão então analisados e identificados os elementos que contemplam os gêneros fílmicos de acordo com a adjetivação dada a cada um deles, assim como foi formulada por Nichols, e além disso, observar as múltiplas utilizações dos elementos e formas de representação documental.

Quando começo a pensar a utilização do material audiovisual enquanto fonte de pesquisa, primeiramente, reforço a observação sobre o local que o audiovisual ocupa dentro das Ciências Sociais como um todo, essa discussão já debatida por Macdougall (2005) ainda é necessária tendo em vista a utilização do material visual dentro de algumas pesquisas nas Ciências Sociais.

Em geral a antropologia visual era vista não como uma nova contribuição significativa à antropologia, mas como um modo diferente de comunicar interesses já definidos pela antropologia escrita. A tradução desses interesses em uma forma visualmente expositiva não passava, assim, de um mero acessório. (MACDOUGALL,2005)

Considero válido salientar que não olharei nesta investigação para os filmes como “meros acessórios” para reforçar uma ideia, mas sim encarando-os como fonte de informações para as questões norteadoras, percebendo a potencialidade de buscar entender as relações das experiências na cidade apresentadas a partir das produções audiovisuais.

Dentro das análises aqui realizadas, existe a compreensão de um sujeito em cena, que reivindica e apresenta suas relações com a cidade que, em todos os filmes da análise, se entendem e se apresentam como jovens. Então, a nuance direcional para as relações indivíduo/cidade perpassam por esse elemento geracional que compreende o ser cidadão em questão enquanto jovem. A questão central dessa pesquisa torna-se então a relação desse indivíduo jovem em suas

múltiplas vivências com essa cidade, que se forma a partir do agir citadino e se constrói com esse indivíduo “caminhante” (CERTEAU, 1998).

Mais “embaixo” (down), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres Wandersmanner, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor, nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 2012, p. 171)

Utilizo-me assim de conceitos de teóricos urbanos que tratam de uma cidade viva, feita a partir do ser citadino, que em suas múltiplas vivências e buscas de familiarização (AGIER, 2011), desenvolve suas práticas de táticas e estratégias (CERTEAU, 1998), e assim constrói essa cidade a partir de movimento (AGIER, 2015). O indivíduo jovem que aparece em cena será trabalhado dentro de uma literatura que busca entender essa figura juvenil além de um sentido biológico, ou como um marcador etário uniforme. As juventudes serão aqui entendidas como uma amplitude conectada entre dimensões políticas, sociais e históricas.

Entender que a Juventude carrega especificidades geracionais e sentidos para compreender o mundo, faz com que, ao ver um jovem representado em cena, seja ele um personagem criado ou um personagem que representa a sua própria história, tenhamos intenções de criação, de vestimentas, escolhas de posição de câmera e de cortes dentro dessa história que está sendo contada. Então, o que eu estou observando é que dentro de uma narrativa fílmica existem intenções que estão sendo explícitas a cada momento, essas intenções transformam e constroem o que está sendo entendido como jovem da cidade de Maceió, jovens experimentando essa cidade dentro daquela cena.

É necessário, assim, acompanhar a referência da juventude com a multiplicidade de situações sociais em que esta etapa da vida se desenvolver, apresentar os marcadores sociais historicamente

desenvolvidos que condicionam as distintas maneiras de ser jovem. (MARGULIS; URRESTI; 1996. p.1) [Tradução minha]³

Tendo em vista essas maneiras distintas de ser jovem e a intensidade de uma cidade feita a partir de movimento que construímos dentro dessa investigação, dispomos de um plano de fundo que abrange tempo, espaço e forma, que são maneiras de dizer que os filmes estão aqui trabalhados pensando quando, onde e como estão sendo apresentados e representados os jovens e suas experiências em Maceió.

Falando sobre esse indivíduo jovem, nas pesquisas socioantropológicas das juventudes, iniciamos falando desse grupo em um sentido plural, já que compreendemos que a juventude tem um espaço socialmente construído, que se modifica de acordo com as condições macro e micro do indivíduo, ou seja, de acordo com sentidos atribuídos culturalmente, mas também perpassando uma interseccionalidade do indivíduo em questão, o que lhe permite vivências distintas de acordo com sua raça, gênero e classe social.

A juventude, como toda categoria socialmente constituída, que sugere a fenômenos existentes, tem uma dimensão simbólica, mas também deve ser analisada a partir de outras dimensões: Deve-se atender aos aspectos fático, materiais, históricos e políticos em que toda produção social se desenvolve. (MARGULIS; URRESTI; p.2)⁴ [Tradução minha]

Existem marcadores geracionais que proporcionam sentidos comuns e produções entre os pares, dentro da perspectiva na qual estamos lidando com a ideia de juventudes dentro desta pesquisa. Nas análises fílmicas serão pontuadas as práticas sociais plurais dessas culturas juvenis.

Um filme conta uma história. Um filme é feito com a intenção de trazer luz, de tornar visível, ou de ilustrar algo ou uma história. Por isso, ressalto que os filmes escolhidos nesta investigação, são filmes documentários, não que eu acredite em uma neutralidade dentro de uma construção de um documentário, porque seja o

³ Es necesario, entonces, acompañar la referencia a la juventud con la multiplicidad de situaciones sociales en que esta etapa de la vida se desenvuelve, presentar los marcos sociales históricamente desarrollados que condicionan las distintas maneras de ser joven. (MARGULIS; URRESTI; 1996, p.1)

⁴ La juventud, como toda categoría socialmente constituida, que alude a fenómenos existentes, tiene una dimensión simbólica, pero también debe ser analizada desde otras dimensiones: se debe atender a los aspectos fácticos, materiales, históricos y políticos en que toda producción social se desenvuelve. (MARGULIS; URRESTI; 1996, p.2)

filme uma ficção, seja um filme um documentário, um filme experimental, ou um filme dentro de uma hibridez, existe ali uma pessoa, ou pessoas, que estão pensando naquele produto e na construção daquele objeto, e existem aparatos visíveis, a câmera presente já provoca diferentes ações em relação à captação das imagens.

A discussão sobre um cinema etnográfico e as relações antropológicas com a captação de imagem se inicia desde a produção de *Nanook do Norte* (*Nanook of the North*) filme de Robert Flaherty produzido em 1922. O filme clássico sempre referido dentro das produções antropológicas audiovisuais levanta questões sobre documentário, filme etnográfico e também sobre o que é o captar a imagem “real”, é sabido que o diretor usou iglu cenográfico, colocou sua esposa em cena para atuar como esposa de Nanook e construiu uma realidade relacionada a técnicas de pesca que não eram mais utilizadas (GONÇALVES, 2008; SALLES, 2005; WEINBERGER, 1992). E por essas questões existem alguns pesquisadores como Jordan (1995) que consideram o filme *Nanook do Norte* como uma ficção.

Dentro das produções etnográficas brasileiras o filme *Rituais e Festas Bororo* de 1917 é apontado por Pierre Jordan (1995) como de fato o primeiro filme etnográfico. A nossa questão dentro desta análise não é falar ou questionar sobre a objetividade documental dentro dos filmes em questão, nem muito menos tentar afirmá-la ou condenar as peculiaridades das produções, o que está sendo trabalhado aqui, é a potencialidade narrativa da história contada, e a partir das características e formas escolhidas para isso, não fechando os olhos para elas, mas buscando entender suas intenções.

Pierre Jordan (1995), considera *Rituais e Festas Bororo* (1917), realizado alguns anos antes no Brasil por Luiz Thomaz Reis, como “o primeiro filme etnográfico verdadeiro” devido à capacidade de escrever com a câmera e por seu diretor revelar os filmes no próprio ambiente onde eram produzidos. Para Jordan (1995, p. 21), o pioneirismo de Flaherty estaria na construção narrativa de um discurso em imagens que teria originado a etnoficção. (SARETTA; 2020)

As obras audiovisuais são entendidas dentro desta pesquisa como um interlocutor, e neste sentido, não estou querendo afirmar ou inferir que as produções, por serem obras documentais, estão captando “a verdade”, uma cena de cotidiano gravada a partir de uma câmera, já traz uma modificação visível ao ambiente em questão, e os direcionamentos nos sets de filmagem constroem

universos simbólicos e diacríticos. Um outro ponto é que os filmes utilizados nesta pesquisa têm em comum a utilização de entrevistas, e esses indivíduos em cena já estão ali sendo apresentados mediante uma arguição direcional.

Dessa maneira, o que estou querendo entender aqui são as nuances características que estão presentes dentro deste jovem maceioense mostrado nessa cena, buscando compreender a relação que os jovens da cidade estão tendo com ela, se há e quais são os conflitos que estão surgindo para a vivência dessa juventude dentro de uma capital como Maceió.

Neste sentido, o que me parece possível descrever, ao estudar o “fazer-cidade” dos cidadãos, é de que, de qual sentido e de que matéria é preenchido este significante vazio denominado “direito à cidade”. E a resposta que eu proponho é a seguinte: a cidade é feita essencialmente de movimento. (AGIER, 2015, p. 484)

É dentro desse entendimento de fazer-cidade que as obras audiovisuais serão analisadas. O número de filmes utilizados para a análise foi resultante de uma catalogação, mediante uma tabulação que foi sendo afunilada, e levou em consideração cidade de produção, temática central da narrativa fílmica, buscando encontrar um grupo de filmes que tratassem das relações entre a cidade e o ser cidadão jovem. Após esse processo, restaram três filmes documentais que são as produções as quais entendo como meus interlocutores dentro dessa investigação e conduzirão às análises presentes nessa dissertação.

Para construir este trabalho, divido-o em quatro capítulos, sendo o primeiro deles intitulado MOSTRA SURURU DE CINEMA ALAGOANO, no qual trago uma apresentação de dados históricos e de arquivo, sobre a Mostra Sururu de Cinema Alagoano, apresentando assim o contexto de criação, os desdobramentos da mostra, as potencialidades a partir das exposições públicas, mostras competitivas e mostras itinerantes. Faço também um resgate de pesquisadores do audiovisual alagoano falando sobre as características específicas do quadro geral das produções fílmicas no estado, sempre buscando apresentar dentro desta revisão a presença e a relação da Mostra dentro desse processo histórico.

Após o primeiro capítulo, os três seguintes apresentam uma característica estrutural em comum, que são as análises fílmicas. Os capítulos apresentam uma obra a partir da qual são construídas as impressões e análises teóricas desta

pesquisa, recebendo assim o nome dos respectivos documentários que serão analisados em cada sessão.

O segundo capítulo se intitula VISÃO DAS GROTTAS, em que desenvolvo a análise levantando questões teóricas metodológicas sobre juventudes, periferias e arte, eixos discutidos e apresentados no documentário, à luz de uma literatura própria das ciências sociais.

O terceiro momento, que se nomeia IMAGINÁRIOS URBANOS, traz a discussão sobre a construção relacional entre identidade e território, no primeiro momento a partir de experiências individuais e no segundo momento a partir da análise fílmica feita com etnografia de tela. Apresenta-se nos eixos temáticos da narrativa fílmica a discussão sobre o fazer cidade e a relação de construção desse ser cidadão e dos espaços urbanos a partir de autores da antropologia urbana e das cidades.

O quarto capítulo se chama MINHA PALAVRA É A CIDADE, a partir do curta metragem trabalhado nessa sessão apresento conceitos da antropologia urbana, levantando uma análise crítica sobre as construções imagéticas de Maceió, a primeira delas a criação midiática de uma Maceió “Instagramável”, em paralelo à Maceió apresentada no filme.

Dessa maneira, esta pesquisa busca seguir uma linha de análise fílmica relacionando os dados apresentados aos teóricos que direcionam os eixos temáticos centrais dentro dessa investigação, uma característica presente na escrita desta dissertação são os direcionamentos de tons subjetivos nos quais apresento minhas relações com as obras fílmicas em questão, assim como com a Mostra Sururu e o cinema de Alagoas.

1

MOSTRA SURURU DE CINEMA ALAGOANO**1.1 UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO SOBRE O CINEMA DAS ALAGOAS**

Falar sobre a Mostra Sururu de Cinema Alagoano perpassa rememorar o histórico do processo de chegada do cinema em Alagoas e as relações construídas entre o ver e o produzir presentes no decorrer da história alagoana do cinema desde a chegada do Kinetoscópio em 1895. A Mostra Sururu de Cinema Alagoano é um marco dentro do movimento das produções audiovisuais locais, é um espaço que recebe filmes de curta-metragem⁵ feitos exclusivamente no estado de Alagoas. A mostra, que acontece desde 2009, proporciona uma janela de exibição para o público da capital e do interior, em sua mostra competitiva e mostras itinerantes.

No início deste capítulo, meu intuito direciona-se à apresentação dos dados, à contextualização histórica sobre o surgimento da mostra e à relação do cinema de Alagoas desde suas primeiras produções, janelas e salas de exibição. Em seguida, busco caracterizar as especificidades das últimas edições que aconteceram no período pandêmico, a importância da mostra e a relação dela com o surgimento de novos produtores e realizadores audiovisuais no estado.

Existem múltiplas artes e formas de se apresentar narrativamente realidades sociais. O cinema surge com um objetivo que permeia o campo dos sentidos e das emoções à medida que causa diversas sensações aos seus telespectadores e permeia o campo da informação e do registro, por captar e construir narrativamente histórias. Um filme acaba tornando-se uma construção de uma época, de uma estética que representa um tempo vigente, socialmente estruturado, que, por sua vez, envolve diversos indivíduos e fatos.

As primeiras produções cinematográficas no estado de Alagoas são registradas a partir da chegada de Guilherme Rogato, em 1919. Suas primeiras

⁵ O termo curta-metragem, que deriva do vocábulo francês court-métrage, faz referência a um filme de curta duração. Não existe nenhuma definição precisa sobre a sua duração embora, de um modo geral, se aceite que um filme que dura trinta minutos ou menos seja uma curta-metragem.

obras fílmicas tratam-se de registros de acontecimentos do cotidiano, e dessa maneira, o cinema em Alagoas surge da produção de obras documentais.

Ele (Guilherme Rogato) realizou gravações de eventos sociais da cidade, cerimônias e inaugurações de obras, o que era muito comum ao cinema mundial da época. —Rogato filmou o carnaval de rua e a inauguração de uma ponte no município de Quebrangulo. Os dois curtas, intitulados Carnaval de 1921 e A inauguração da ponte de cimento em Victória, foram exibidos ao público maceioense no dia 07 de abril de 1921, no Cine-Teatro Florianoll (BARROS, 2010, p. 21). Como pioneiro, o cineasta se tornou referência nos jornais e na sociedade alagoana. (SILVA, 2020)

Cabe aqui salientar que o cinema em Alagoas não se inicia com a Mostra Sururu de Cinema Alagoano, e que a mostra também não é o primeiro festival de exibição de obras alagoanas a acontecer no estado. Data-se em 1975 a primeira edição de uma mostra de cinema na cidade de Penedo. Nos registros e catalogações feitos por Elinaldo Barros⁶, temos um panorama sobre o surgimento e detalhamentos do festival e suas edições. Barros em suas pesquisas, fala sobre a importância do I Festival do Cinema Brasileiro de Penedo para as produções em Super-8, 16mm e 35mm, descrevendo elementos de suas oito edições consecutivas. Assim, de 1975 a 1982 demarca-se esse espaço de primeiro festival de cinema do estado de Alagoas.

Figura 1 – Fachada do Cine Penedo.



Fonte: História de Alagoas

⁶ Elinaldo Barros foi professor e pesquisador, conquistou espaço na mídia alagoana falando a partir de suas críticas sobre cinema. Foi autor de três livros sobre o cinema em Alagoas, Panorama do Cinema Alagoano (1983), Cine Lux – Recordações de um Cinema de Bairro (1987) e Rogato – A Aventura do Sonho das Imagens em Alagoas (1994).

Quando pensamos em mostras de cinema na capital Maceió, o primeiro evento registrado trata-se do I Festival Alagoano de Super-8. Esse festival exibiu filmes das primeiras edições dos festivais da cidade de Penedo, buscando trazer para os telespectadores da capital uma apresentação de produções feitas no estado naquele período.

Ao identificar esses primeiros registros de obras e festivais, pode-se perceber a partir de uma contextualização histórica, o fato da sétima arte ser apresentada no estado de Alagoas há muitas décadas e a utilização do cinema enquanto um recurso formador e que perdura, apesar das intermitências que surgem ao decorrer dos anos. Dentro dos registros de pesquisas sobre as produções, se assinala uma crescente nas obras quando chegam os equipamentos Super-8. Ao identificar esse aumento quantitativo de filmes, é construída uma associação ao fato do novo equipamento ser mais viável em algumas instâncias, tanto para manuseio, como para compra, já que era mais compacto e acessível economicamente, facilitava a possibilidade de se criar registro.

Dentro desses levantamentos e investigações sobre as produções alagoanas, um dos nomes que surge, e permanece, desde o advento da Super-8 é o do cineasta Celso Brandão⁷, que segue produzindo obras audiovisuais na contemporaneidade. O livro *Panorama do Cinema alagoano* (2010), de Elinaldo Barros, apresenta uma carta datada de 1982, enviada para o cineasta Carlos Calil⁸, onde Cacá Diegues⁹ apresenta comentários sobre o cinema feito em Alagoas, e sua surpresa pela qualidade das produções que viu enquanto viajou para o estado, sua surpresa em relação a qualidade das produções, estava no fato de que não havia no

⁷ Celso Brandão é alagoano, nascido em 1951. Cineasta e fotógrafo, dedica-se a cinco décadas à fotografia e ao cinema, contabilizando atualmente mais de cinquenta documentários etnográficos

⁸ Carlos Augusto Calil (1951) é desde 1987, professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP. Em 2000, coordenou a implantação do Curso Superior do Audiovisual, que fundiu as habilitações em Cinema e Vídeo e Rádio e Televisão. Foi diretor e presidente da Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A (1979-86). Diretor da Cinemateca Brasileira (1987-92). Criou, em 1989, a Sala Cinemateca e, em 1991, iniciou a transferência da instituição para sua atual sede, o antigo Matadouro Municipal, em Vila Clementino. De 2001 a 2004, dirigiu o Centro Cultural São Paulo, onde construiu a passarela Eurico Prado Lopes, que liga o edifício à estação Vergueiro do Metrô e investiu em restauração e divulgação dos acervos da Discoteca Oneyda Alvarenga, Pinacoteca Municipal e Arquivo Multimeios. Entre 2005 e 2012, exerceu o cargo de Secretário Municipal de Cultura de São Paulo. Fonte: Lattes.

⁹ Carlos José Fontes Diegues (Maceió, Alagoas, 1940). Diretor de cinema, ensaísta, roteirista e produtor. CACÁ Diegues. Diretor dos logra metragens: *Tieta do Agreste* (1996), *Orfeu* (1999) e *Deus É Brasileiro* (2002). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14014/caca-diegues>. Acesso em: 08 de outubro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

estado incentivo governamental nem aporte para as obras cinematográficas, na carta também ele tece elogios às obras de Celso Brandão.

Figura 2 - Carta enviada para Carlos Calil por Cacá Diegues

Prezado Sr.

Há alguns poucos anos atrás, durante uma das minhas viagens ao Nordeste, fiquei surpreso com a qualidade dos filmes em Super-8 realizada por um grupo de cineasta alagoanos. Entre eles, destacava-se Celso Brandão, autor de algumas verdadeiras pequenas obras-primas, resgatando o valor da cultura popular, filmando os costumes de sua região com delicadeza, precisão e fino humor.

Fonte: Panorama do cinema alagoano

Após esse momento que é considerado de efervescência do cinema alagoano por meio dos festivais em Penedo e das produções em Super-8, encontra-se um período escasso de produções, uma das causas que pode ser atrelada a isso, é o momento político nacional, já que durante o governo de Fernando Collor, acontece o fim do Ministério da Cultura. Essa crise que permeou o cinema em Alagoas foi sentida em diferentes formas em todo o território nacional.

Alagoas não demonstra com o vídeo o mesmo vigor que alcançou com o Super 8. Somente quatro documentários foram registrados entre 1994 e 2003. Certamente, esse dado resulta da falta de medidas públicas que fomentem a produção. Com uma trajetória marcante e fecunda do seu cinema, o estado não instituiu depois do Festival de Penedo, nenhum outro mecanismo de estímulo à realização, como lei de incentivo, concurso, festival ou formação, representando um lastimável prejuízo a evolução da cinematografia alagoana. (HOLANDA, 2005, p. 183)

O que surpreende essa escassez de produções é o fato dos desdobramentos tecnológicos, dos aparatos de captura de imagem e som, a partir da imagem digital, apresentarem uma descontinuidade nas produções cinematográficas no estado de Alagoas. Diferente do que aconteceu com a Super-8, a facilidade de operar um equipamento portátil não efervesceu as produções, o que nos leva a questionar se a

falta de um festival de cinema e de espaços de partilha, como existia no tempo das produções em Super-8, não implicou influência direta nesse processo.

Quando observamos os registros das pesquisas sobre as produções audiovisuais no estado que investigam esse período, nos deparamos com uma apresentação em tom de saudosismo dos anos em que existia um festival de cinema nacional. Focando e exaltando os realizadores, que persistiram em suas produções e passaram a desempenhar um papel de resistência e insistência, produzindo de maneira independente sua filmografia. Um dos nomes desse momento de pouca produção no estado é Celso Brandão, que surge com força durante o período de produção em Super-8 e permanece. Outro nome marcante dos anos 2000 é o nome de Pedro da Rocha, que faleceu em 2021, deixando inúmeras produções¹⁰.

Para compreender a importância da Mostra Sururu de Cinema Alagoano e como ela possibilita a criação de um espaço de fomento à produção, fizemos essa retrospectiva para pensar e levantar questões sobre o que tem estado associado ao estabelecimento e continuidade de produções audiovisuais no estado de Alagoas. A pesquisa de dissertação de Maysa Silva publicada em 2020 destrincha a relação entre as produções e os incentivos públicos por meio de editais. A autora também associa o crescimento e fortalecimento de produtoras e realizadores, aos espaços promotores de oficinas e formações.

Refletindo sobre o cinema contemporâneo, a primeira das grandes curvas é a realização do DOCTV-AL em 2003. Esse momento possibilitou um novo impulso, um respiro de incentivo, uma semente que foi plantada e que gerou frutos para uma nova geração de realizadores. A partir de 2010, com o início da implantação do investimento em uma política pública local de fomento, os filmes alagoanos começaram a despertar o interesse de festivais no Brasil e no mundo. Essa nova safra de curtas-metragens ocupa as lacunas deixadas na presença de Alagoas em festivais nacionais como o de Brasília, o Cine Ceará, Kinofórum, Janela Internacional de Cinema, entre outros. (SILVA, 2020)

Com os estabelecimentos de editais de fomento, as produções alagoanas passam a receber e captar recursos no direcionamento de uma profissionalização de suas produções, alcançando espaços em circuitos de cinema nacional. A Mostra Sururu surge então como um termômetro local, que prioriza as produções do estado,

¹⁰ <https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2021/09/25/cineasta-alagoano-pedro-da-rocha-morre-em-maceio-em-decorrencia-da-covid-19.ghtml> Acesso em: 11/09/2022

assim ampliando as possibilidades de contato e incentivos a produtores das cidades de Alagoas, tanto na capital quanto no interior.

Quando focamos em Maceió e pensamos o processo de formação dos profissionais que atuam no audiovisual, a primeira característica é identificar que não existe um curso de cinema na Universidade Federal de Alagoas¹¹, e em nenhuma universidade do estado, assim os profissionais que trabalham com cinema, acabam possuindo formações variadas, alguns concluíram suas formações em cinema fora do estado, mas a maioria desses profissionais derivam das áreas da comunicação social, e das ciências sociais. Existe no site Alagoar¹², uma aba com o perfil dos profissionais do estado, e é aberta a possibilidade de se cadastrar no site, preenchendo informações sobre perfil profissional e formação. A formação em cinema acaba sendo solidificada a partir de atividades de oficinas desenvolvidas principalmente em parceria com o Sesc-Alagoas, e cursos complementares, feitos online, ou fora do estado.

A Mostra Sururu nesse processo de busca por espaços formativos acaba construindo espaços de diálogo e trocas, ela é fundamental dentro de uma criação de estímulo para realizadores, e entusiastas, que acabam desenvolvendo relações com a cinematografia produzida no estado.

Um outro ponto muito crucial ao fazermos esse apanhado histórico sobre o cinema em Maceió e em Alagoas, é identificar os processos que extinguiram os cinemas de bairro da cidade. Existiam inúmeros cinemas de bairro em Maceió nas décadas de 60 e 70, que com o passar dos anos, acabaram fechando, e seus espaços físicos tornaram-se lojas e igrejas. Com esse processo de fechamento criou-se uma distância de determinados públicos das salas de cinema.

¹¹ Cursos. Disponível em: <https://ufal.br/estudante/graduacao/cursos> Acesso em: 08 de outubro de 2022.

¹² Profissionais do audiovisual alagoano. Disponível em: <https://alagoar.com.br/profissionais/> Acesso em: 08 de outubro de 2022.

Figura 3 – Cine Ideal, cinema de rua no bairro da levada em Maceió



Fonte: Blog História de Alagoas

Questionar os caminhos do cinema em Alagoas perpassa reconhecer e identificar esses processos na construção das relações da população com a própria sala de cinema, a transposição dos cinemas de rua, para os cinemas de shopping, e ao status relacionado a uma ida ao cinema.

Desde o início do século XX até a segunda metade do século XX, os cinemas de rua foram uma importante opção de divertimento entre os maceioenses. Lugar de encontros diversos, da paquera, dos amigos que trocavam gibis antes da sessão, das mocinhas que acompanham as revistas sobre os galãs hollywoodianos, dos rapazes que curtiam o bang bang do faroeste, dos intelectuais do cinema de arte. As salas eram de todos aqueles que de algum modo eram afetados pelo cinema. (VILELA. 2017. p 98)

Em sua pesquisa sobre os cinemas de rua na cidade de Maceió Vilela, (2017) desenvolve uma análise sobre os processos que se desenvolveram durante a permanência e para o fechamento dos cinemas de rua na cidade. Ela fala sobre moralidade, que envolveram a decadência das salas de cinema erótico, e sobre o momento em que o ir ao cinema estava associado ao conceito de luxo, ou de um passeio “chic” como a pesquisara adjetiva.

Os momentos finais que rondam o fechamento das salas de cinema de rua em Maceió, começam nos anos 80 pela não rentabilidade econômica da manutenção das salas. Um reflexo disso recai em estigmas que permanecem até os

presentes dias, à medida que o cinema poder ser entendido como um espaço não acessível para uma boa parte da população.

Destarte, os cinemas de rua de Maceió não escaparam aos novos problemas e novas disposições cidadinas emergentes nos anos oitenta. Observamos que a fase de derrocada desses cinemas ocorreu em um período onde os brasileiros e as brasileiras vivenciavam uma forte recessão econômica. Foi nesse cenário que o mercado exibidor brasileiro começou a dar sinais que esse modelo de consumo de filmes já não era mais rentável e, somado a isso, houve uma completa ausência de políticas culturais que assegurassem a permanência das salas, por parte do Estado. Deste modo, as salas dos cinemas de rua deixavam de ser uma opção de divertimento. Em um intervalo de dez anos, entre 1975 e 1985, praticamente metade das salas do país encerraram suas atividades, chegando em 1995 apenas com um terço do que havia nos anos setenta. (VILELA. 2017. p 100)

O movimento de fazer cinema em Alagoas é datado desde 1921, exhibições nos cine teatros da cidade estão registrados nos panoramas feitos por diversos pesquisadores. Identificar o processo de fazer, e ver, cinema na cidade, com tantos conflitos, e buscas por estabelecer-se enquanto prática, ao decorrer de várias décadas, nos faz analisar os sentidos que se atribuem ao cinema na população maceioense. Quem tem acesso ao cinema? Quem pode produzir cinema? Esses sentidos de distanciamento da prática cinematográfica é uma das coisas que o acesso a salas de exibição, possibilita uma quebra, a partir do momento que as pessoas podem ter acesso a outros tipos de cinema, e de se identificar na tela grande.

Esse movimento é provocado através das exhibições da mostra sururu, já que ela chama a atenção por ser uma mostra de cinema específica para produções alagoanas, o que demonstra a grande e efervescente produção de cinema em Alagoas na última década. A cada ano os números de filmes inscritos para a mostra competitiva aumenta, o que acaba criando uma espécie de termômetro sobre as produções a cada edição.

A Mostra Sururu de Cinema Alagoano surge como nossa janela para o mundo. Como um fenômeno local, a Sururu foi e ainda é fundamental para estimular os realizadores com o intuito de apresentar ao público o cinema emergente realizado em nossas. No início, em 2009, diante da total inércia de eventos voltados para o cinema, a seção estadual da ABD&C propõe, produz e organiza a primeira edição da Sururu. A entidade representativa dos realizadores dá o primeiro passo e permanece como instituição organizadora da mostra até 2015, quando o FSAL é criado e assume a realização do evento. (SILVA, 2020)

A organização da mostra sururu atualmente, após a formação do Fórum Setorial do Audiovisual de Alagoas (FSAL) em 2015, passa a ter a instituição como organizadora, o que quer dizer que desde 2016 não existe uma produtora que é responsável pela mostra, mas sim um coletivo de pessoas, o que acaba apresentando itinerâncias diante desses papéis de organização e produção entre os membros do fórum.

O cinema de Alagoas se tornou um vetor do seu capital simbólico e identitário, da sua história, e uma potência da economia criativa. Esse movimento tem na Mostra Sururu um ponto de convergência, em que cada edição apresenta, discute e celebra a produção de nossos realizadores. Em uma década, o presente também é um momento histórico. (SILVA, 2020)

As exhibições de curta metragens, na mostra sururu, ao decorrer dos anos, constrói uma representação desse imaginário fílmico do estado, o que é uma grande felicidade, tendo em vista todos os interpolamentos que foram surgindo ao decorrer dos mais de 100 anos, desde a primeira exibição de uma produção local.

1.2 MOSTRA SURURU DE 2011 A 2021

A primeira edição da Mostra Sururu foi realizada entre os dias 15 e 23 de outubro do ano de 2009 e teve exhibições em vários pontos da cidade de Maceió. O primeiro deles foi o único cinema de bairro ainda em funcionamento, que, naquele momento, intitulava-se Centro Cultural SESI. Além dele, os filmes foram exibidos nos espaços acadêmicos da Universidade Federal de Alagoas, da Faculdade Tiradentes e no Calçadão do Comércio. O objetivo foi apresentar um panorama do cinema produzido até aquele ano em Alagoas e promover esse espaço de celebração entre os realizadores. Foi o único ano em que a mostra não teve cunho competitivo. (SILVA, 2020)

Foi tido como recorte dessa pesquisa e análises as edições da Mostra Sururu a partir do ano de 2011. O que acaba deixando de fora apenas a primeira edição da mostra, que aconteceu 2009, como ela foi constituída no intuito de ser um painel de exhibições do que estavam sendo produzidas no estado, não houve uma mostra competitiva. Em 2010, foi um ano marcado pela descontinuidade do evento, foi um ano que não foi realizada a mostra, se atribui ao não acontecimento do evento, a falta de estrutura e verba, assim como falta de tempo dos realizados de embarcar na produção da mostra naquele ano. Assim tratamos aqui da Mostra Sururu a partir de sua segunda edição, que aconteceu em 2011.

Figura 4 – Capa do regulamento da II Mostra Sururu de Cinema Alagoano.



Fonte: Blog ABD&C

A mostra surge a partir de articulação entre profissionais da áreas, direcionados por Hermano Figueiredo. Esse grupo inicial de realizadores do estado de Alagoas, era a chama ABD&C, que deixou de existir desde 2015, após a formação do Fórum Setorial do Áudio Visual do estado de Alagoas. É importante aqui mencionar a importância da ABD&C para a construção da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, A ABD&C de Alagoas fundada em 2003, reunia um grupo de realizadores audiovisuais como Pedro da Rocha, Hermano Figueiredo e Henrique Oliveira, eles se reuniram enquanto grupo buscando um fortalecimento da classe de trabalhadores do cinema. O que passou a ser um trabalho articulado coletivamente dentro do Fórum Setorial do Audiovisual (FSAL). A mostra sururu é foi idealizada em seus primórdios pelo grupo ABD&C, e foi deixada essa iniciativa organizacional da mostra para o FSAL.

Farei uma breve apresentação de cada um dos anos da mostra de 2011 a 2021, acentuando algumas características de cada edição e suas especificidades e manutenções. Iniciando pela edição de 2011, a II Mostra Sururu de Cinema Alagoano que foi um o evento realizado no então Centro Cultural Sesi, atual Centro

Cultural Arte Pajuçara, essa primeira edição trouxe uma mostra competitiva entre os curtas. Os critérios¹³ para inscrições dos filmes se relacionavam, a tempo de duração, já que é uma mostra de curta metragens, e o formato do filme precisaria ser em vídeo digital ou 35mm, e os realizadores dos filmes teriam que habitar no estado por no mínimo dois anos.

Essa relação apresentada entre ser realizador audiovisual, e produzir em Alagoas, com a moradia no estado, é um dos pontos que me chamam a atenção dentro desses critérios de inscrição na mostra. Cria-se uma tensão entre a forma dos usos da cidade/estado nas produções, não basta usar a cidade como um cenário desconecto, mas a mostra busca apresentar produções que tragam um olhar interno, dentro das múltiplas perspectivas que isso possa ter, já que a pluralidade de vivências dentro de um estado que possui tantas desigualdades, torna as impressões e experiências com esse lugar diversas e inúmeras. A edição da mostra de 2011 teve assim algumas parceiras para sua realização, e a partir dessa edição começa a ganhar visibilidade dentro da mídia do estado.

Outra novidade importante dessa edição foram as atividades formativas. Realizadas no Teatro Linda Mascarenhas, as mesas e workshops aconteciam entre as manhãs e as tardes. Entre os temas, estavam a parceria com a TV Pública, a produção independente, roteiro, a linguagem cinematográfica, as políticas públicas e o impacto audiovisual na mídia. A janela do cinema alagoano se estabeleceu a partir desta edição. (SILVA, 2020. p77)

Na edição de 2011 então, identificamos um espaço construído para além de exibição, que foram as atividades formativas e de reuniões de trocas de experiências entre os realizadores, esse processo de conexão entre os profissionais do audiovisual do estado é um dos elementos que solidificam a importância da Mostra Sururu dentro do calendário anual de atividades do setor em Alagoas.

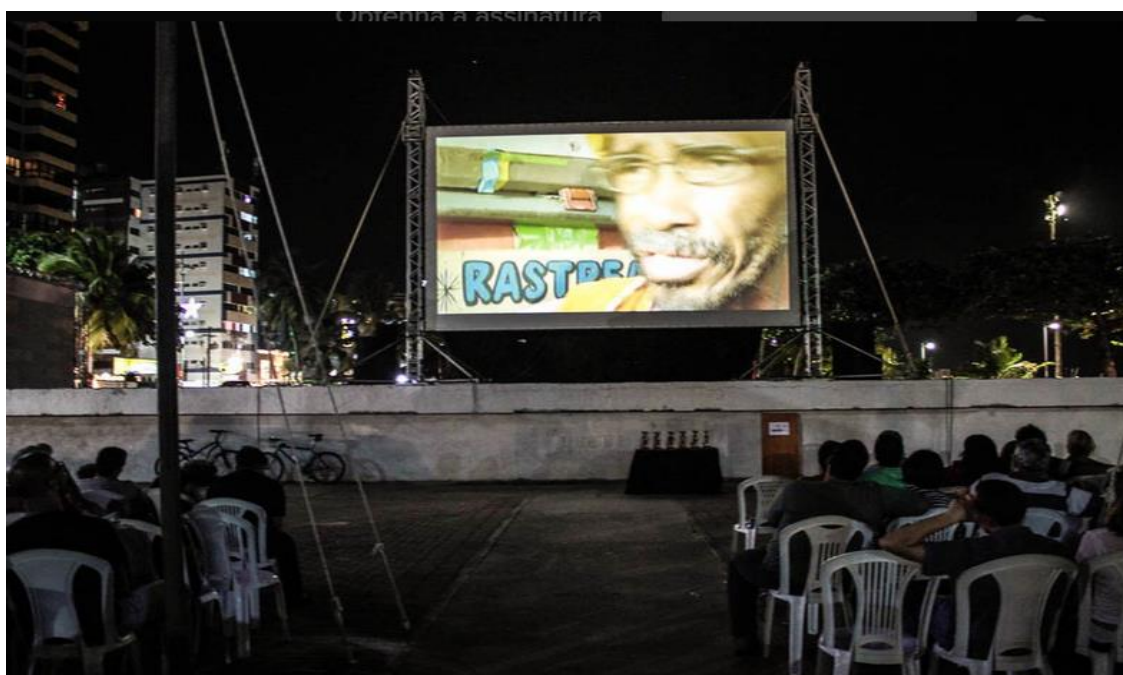
A janela do cinema alagoano se estabeleceu a partir desta edição. Filmes que foram exibidos primeiro na programação da Mostra Sururu e que foram reconhecidos com prêmios se tornaram destaque para nossa cinematografia durante aquele ano, ou do ano seguinte. (SILVA. 2020. p 77)

¹³ Regulamento da II Mostra Sururu de Cinema Alagoano. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_m7txIXsaW6ZTNhNTI5ZGMtYmU4MS00MTIzLTkwMDktNWQwNW_FjZTIkOWU5/view?resourcekey=0-IYqH5kH0jFsgVOsYofC1vg Acesso em 13 setembro 2022.

No ano seguinte a mostra manteve o lugar de exibição, e alguns padrões, a edição da mostra em 2012, no caso a terceira Mostra Sururu de Cinema Alagoano, teve manteve elementos da edição de 2011, nos critérios de inscrição de filme, e organizações mais estruturais em termos de produção do evento. A mostra aconteceu em outubro dos dias 25 a 28, no Centro Cultural Sesi. Neste ano a mostra chamou atenção dos olhares da Revista Graciliano¹⁴, com a matéria “Estado de Cinema, Sim!”. Exaltando os processos vivenciados pelo setor e a solidificação dos produtores e realizadores do estado de Alagoas.

A IV Mostra Sururu de Cinema Alagoano, aconteceu dos dias 6 a 9 de dezembro de 2013, no entanto quebrando os padrões de realização no Centro Cultural Sesi, o evento foi realizado na Praça Multieventos, na orla de Maceió. As exhibições foram feitas ao ar livre, como pode ser visto na Figura 5, o que chamava atenção da população que estava envolta da orla e de turistas. Os critérios para inscrição de filmes permaneceram os mesmos. Neste momento em sua quarta edição da mostra ressalta a permanência e apresenta cada vez mais uma produção que se fortalece a cada ano.

Figura 5- IV Mostra Sururu de Cinema Alagoano.



Fonte: Flick Coletivo Popfuzz

¹⁴ Revista da Imprensa Oficial Graciliano Ramos. Maceió. Ano V - Nº 16 - Setembro/Outubro de 2012.

A quinta edição da mostra retorna, em 2014, para as salas de cinema do agora Centro Cultural Arte Pajuçara, nessa edição fica muito marcado o avanço em termos quantitativos das produções do estado, isso é atribuído tanto pelos editais de fomento desenvolvidos a partir de 2010, quanto pelos espaços de formação e troca que são formados a partir da mostra de cinema.

Foi uma edição grandiosa. Em números também. A crescente quantidade de realizadores interessados em participar da mostra com seus filmes bateu recordes nessa edição. Foram 49 filmes inscritos, 22 selecionados. Um número que demonstra o avanço do setor alagoano devido a muitas razões com as quais já dialogamos, como os investimentos das políticas públicas e as oficinas de formação e realização. (SILVA, 2020. p 83)

Figura 6 – Mostra Sururu de Cinema Alagoano.



Fonte: Flick Coletivo Popfuzz

A edição de 2016 apresenta novos espaços de formação dentro da mostra, em uma parceria com o Sesc Alagoas, aconteceu a primeira oficina de crítica cinematográfica, e os alunos participantes da oficina, desenvolveram atividade prática na mostra. Essa edição aconteceu no Centro Cultural Arte Pajuçara em dezembro dos dias 15 a 18. Foi a primeira edição organizada pelo Fórum Setorial do Audiovisual, a partir de 2016 existe então uma rotatividade entre as pessoas que trabalham na organização da mostra sendo eles participantes do Fórum.

Com o fortalecimento da escrita sobre o cinema local provocado a partir da oficina de crítica cinematográfica começa-se um processo de fortalecimento do movimento cineclubista na cidade de Maceió, como é o caso do Mirante Cineclube¹⁵.

Figura 7 – VII Mostra Sururu de Cinema Alagoano.



Fonte: Flick Coletivo Popfuzz

A mostra de 2017, que foi a VII edição aconteceu no Centro cultural arte Pajuçara no mês de dezembro, desta vez a mostra aconteceu com aporte financeiro da Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas, os recursos para a mostra foram contemplados pelo edital II FICA - Fomento e Incentivo à Cultura Alagoana: Prêmio Mestre Cicinho - Edital nº 18/2016. Tendo um atraso no pagamento a mostra aconteceu em dezembro, mas estava prevista para outubro, como aconteceu nas suas primeiras edições.

Dentro da programação aconteceu a primeira mostra itinerante, que consistia em levar para fora do espaço do cinema exhibições de filmes alagoanos que haviam participado da mostra anterior, nesta edição a itinerância aconteceu nas escolas públicas que ficavam no entorno do Cine Arte, e assim possibilitaram o convite dos moradores da região para ocupar a sala de cinema.

¹⁵ Mirante Cineclube Disponível em: <https://alagoar.com.br/mirante-cineclube/> . Acesso em: 13 setembro 2022.

Em carta escrita e lida antes do resultado da premiação, os jurados demonstraram admiração pelo cenário audiovisual alagoano. Reafirmaram que em um estado onde não existe política pública sistemática e muito menos formação educacional para o cinema, é impressionante a força e a articulação da produção alagoana. —Saímos daqui enriquecidos por podermos entender o ser alagoano de uma maneira muito mais profunda graças a conhecermos esses filmes (PROCÓPIO; VALENTE; VIEIRA apud ALAGOAR, 2017).

É possível perceber pela carta escrita pelos jurados dessa edição da mostra a construção imagética de uma alagoas nos filmes exibidos nas sessões. O que enfatiza mais uma vez a importância de janelas de exibições das produções locais.

A edição de 2018, contou com uma mostra itinerante que aconteceu antes da semana de exibições no Centro Cultural Arte Pajuçara, que aconteceram em dezembro. Desta vez a itinerância foi para outros municípios do estado, e outros bairros da cidade de Maceió, que deslocassem as exibições da parte baixa, as parcerias para exibições foram feitas com instituições de ensino como a UFAL e o IFAL.

Figura 8 – Premiado e premiadas da edição 2018.



Fonte: Instagram Mostra Sururu

A nona edição tem uma relação com meu envolvimento com a mostra, participei da oficina de crítica promovida em parceria com o Sesc alagoas, em outubro de 2018, cada aula apresentava uma série de curtas, principalmente alagoanos, para que pudéssemos analisar coletivamente, teve como facilitadora Camila Vieira, que fez parte do júri no ano anterior.

A atividade prática da oficina aconteceu na Mostra Sururu de Cinema Alagoano de 2018, a dinâmica era feita da seguinte forma: Os alunos assistiam a todas as sessões e cada dia escolhiam um curta metragem para redigir a crítica, algumas dessas críticas foram postadas no site Alagoar¹⁶. No último dia da mostra, foi entregue pela turma uma premiação chamada “Prêmio olhar crítico”, que de forma coletiva escolhia um filme que estava na mostra competitiva para recebê-lo. Em 2018 o filme premiado pela crítica foi Tipoia (Experimental, 16 min., 2018). Após essa experiência de escrever sobre filmes, mantive a prática da escrita, e acabei dando algumas contribuições para o site Alagoar durante o Circuito Penedo de Cinema de 2019.

A 10ª edição da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, celebrou esse marco de dez edições do evento. A mostra de 2019 aconteceu dos dias 10 a 15 de dezembro, nas dependências do Centro Cultural Arte Pajuçara, nesta edição foram inscritos 59 filmes, e foram selecionados 29. Aconteceram também as mostras itinerantes pelo estado, além de oficinas de atuação, e de crítica cinematográfica. Esse ano foi lançado um catálogo das produções premiadas desde as primeiras edições.

¹⁶ <https://alagoar.com.br/tag/por-larissa-vanessa/>

Figura 9 – Mostra Sururu de Cinema Alagoano, premiado e premiadas da edição 2019



Fonte: Site Mostra Sururu

O encerramento da mostra aconteceu com uma festa celebrativa nas dependências do Rex Jazz Bar. Na cerimônia de premiação foram contemplados, como melhor filme: *Ilhas de Calor*, de Ulisses Arthur, melhor direção: direção coletiva de Ana Terra, melhor roteiro: Paulo Silver e Rafael Barbosa, por *Trincheira*, melhor fotografia: Rita Moura, por *Branco da Raiz*, melhor som: *Tambor ou Bola*, melhor montagem: Glauber Xavier, por *Nas Quebradas do Boi*, melhor direção de Arte: Nina Magalhães, em *Trincheira*, melhor atuação: Victória Tenório, por *Ilhas de Calor*, e um prêmio de menção honrosa para Ana Terra, por Ana Terra. O prêmio olhar crítico foi dado para: *Colapsar*, com direção coletiva, e o júri popular escolheu como melhor filme: Ana Terra, de direção coletiva.

A edição de 2019 tão celebrativa comemorando o marco de dez anos do acontecimento da mostra não imaginava a importância da celebração da solidificação desse espaço de exibição local. No ano de 2020 com a pandemia de Covid-19 a Mostra Sururu não deixou de acontecer, mas adaptou suas exibições para o formato online.

1.3 MOSTRA DE FILMES DO FIM DO MUNDO 2020

Na edição de 2020, as adaptações provocadas pela pandemia de Covid-19 fizeram com que as exhibições das produções acontecessem através de uma plataforma online¹⁷, nesse momento o site da mostra foi aprimorado e acrescentado os filmes selecionados na XI edição.

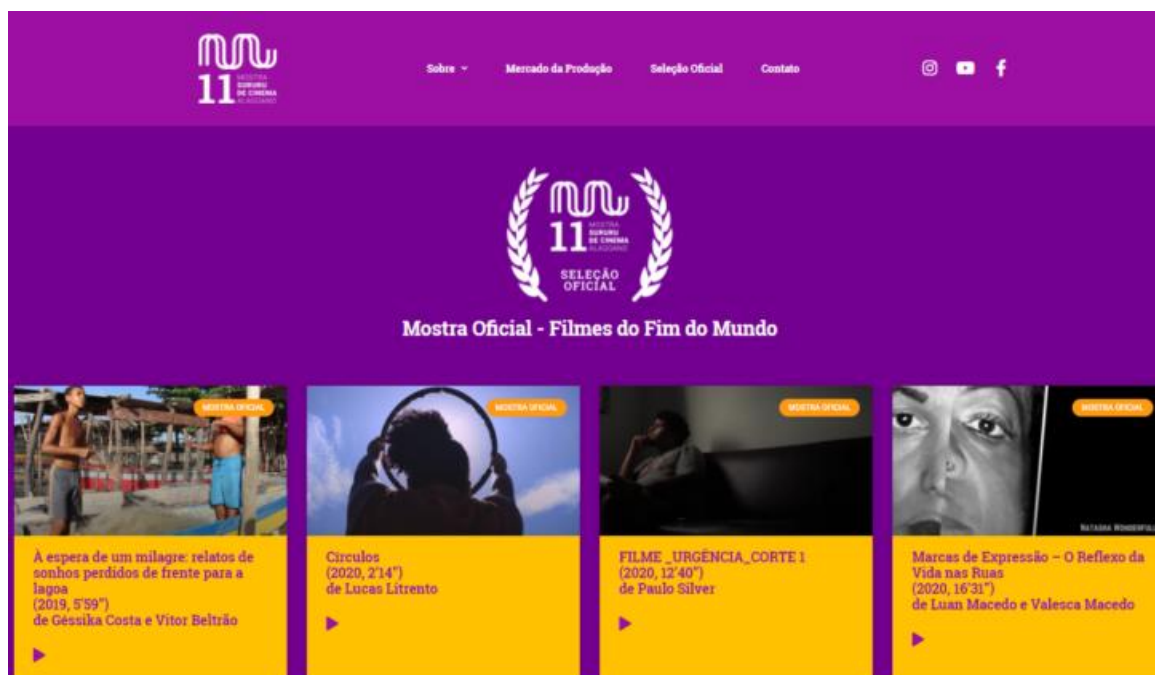
Foram transmitidos ao vivo e estão disponíveis on-line os diálogos Mostra Sururu de Cinema Alagoano: identidades, trajetórias e perspectivas e Encontro Animal – animações em isolamento, junto as mesas do Mercado da Produção: distribuição de curtas com Selva Independente e La Ursa Cinematográfica, o realizador e o mercado e desenvolvimento de projetos. Também foram realizados e estão disponíveis os debates com os representantes dos filmes que compuseram a 11ª edição da Mostra. (ALAGOAR, 11ª Mostra Sururu de Cinema Alagoano)

Existem algumas peculiaridades dentro dessa edição, além dela ter acontecido online, as oficinas, reuniões e palestras aconteceram através de transmissões ao vivo pelo Youtube, assim como a premiação. Os filmes ficaram disponíveis durante uma semana no site, e a votação de júri popular aconteceu mediante uma escala de zero a cinco estrelas, que surgia na tela logo após cada filme ser assistido. Uma outra questão que ficou evidenciada nessa mostra em particular foi o engajamento dos realizadores online, já que como os filmes estava em uma plataforma podiam ser acessados em qualquer lugar.

A Mostra Sururu de Cinema Alagoano bateu o próprio recorde de inscritos e aumentou o número de filmes selecionados. De acordo com a organização do evento, 73 filmes foram inscritos este ano. A diversidade das produções, vindas de diferentes regiões de Alagoas, chamou a atenção dos realizadores. Além da capital Maceió, os municípios de Arapiraca, Palmeira dos Índios, Viçosa, Penedo, Coruripe, Marechal Deodoro, Batalha, União dos Palmares, Paripueira, Cajueiro e o povoado Ilha do Ferro (Pão de Açúcar) enviaram trabalhos. FILMES DO FIM DO MUNDO. Gazeta de Alagoas, Maceió, 19 de dezembro de 2020. Disponível em: < <https://d.gazetadealagoas.com.br/caderno-b/298021/filmes-do-fim-do-mundo>>

¹⁷ Mostra Sururu começa nesta segunda-feira (11): confira a programação completa, Disponível em: < <https://alagoar.com.br/mostra-sururu-comeca-nesta-segunda-feira-11-confira-a-programacao-completa/> > Acesso em 12 de setembro de 2022.

Figura 10 – Plataforma para acesso dos filmes da XI Mostra Sururu de cinema Alagoano em 2020.



Fonte: Site Alagoar

Esse ano existiram duas mostras dentro da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, a mostra competitiva que gerou as premiações da edição, foi chamada de Mostra de filmes do Fim do Mundo¹⁸, onde foram recebidos filmes que foram produzidos durante a pandemia de Covid-19 no estado de Alagoas, assim os outros filmes que não foram selecionados para a mostra competitiva por essa especificidade atípica da temática geral foram alocados na Mostra Especial – Filmes das Margens. Foram inscritas 73 obras fílmicas nessa edição, sendo selecionados 30 filmes divididos entre a mostra oficial e mostra especial.

Neste ano as premiações tiveram categorias diferentes, e distribuíram prêmios de melhor filme, melhor contribuição política, melhor contribuição artística, melhor performasse e o prêmio do olhar crítico dado pelos alunos da oficina de crítica cinematográfica da edição.

O prêmio de melhor filme foi para: Encanto Desencanto Encanto, 2020, Ficção, 14'32", de Ulisses Arthur, o prêmio de melhor contribuição política, foi para: À espera de um milagre: relatos de sonhos perdidos de frente para a lagoa, 2019,

¹⁸ Filmes do Fim do Mundo. Disponível em: < <https://d.gazetadealagoas.com.br/caderno-b/298021/filmes-do-fim-do-mundo> > Acesso em 12 de setembro de 2022.

Documentário, 5'59", de Géssika Costa e Vítor Beltrão, o prêmio de melhor contribuição artística foi para: Círculos, 2020, Experimental, 02'15", de Lucas Litrento, o prêmio de melhor performance foi dado para: Visão das grotas, 2020, Documentário, 26'57", Direção Coletiva, e o prêmio olhar crítico foi pra: Subsidência, 2020, Híbrido, 07'11", de Beatriz Vilela e Marcus José. Neste ano a cerimônia de premiação aconteceu através de uma live, e os prêmios foram endereçados aos vencedores.

1.4 AS INTERVENÇÕES URBANAS DE 2021

Na edição de 2021, ainda por conta da pandemia de Covid-19 a 12ª edição da mostra não acontece na sala do cinema, mas dessa vez ela acontece de forma híbrida e itinerante, assim como na edição de 2020 foram feitas adaptações na plataforma do site da mostra o que permitiu que os filmes participantes fossem acessados nela, e paralelamente as atividades de mesas e formações que estavam acontecendo, foram exibidas em praças dos bairros da cidade de Maceió as sessões da mostra oficial.

Os bairros escolhidos visavam a descentralização da parte baixa e uma intervenção urbana, assim aconteceram na Praça Padre Cicero no Benedito Bentes, na Praça do terminal do Osman Loureiro, no Osman Loureiro, e na Praça Mirante do Jacintinho, no Jacintinho. A estrutura para a exibição consistia em um telão e equipamentos de som, foram escolhidos lugares onde existe um fluxo de pessoas para que moradores dos bairros pudessem parar e assistir as obras fílmicas.

Figura 11- Foto da Intervenção Urbana na Praça Padre Cicero no Benedito Bentes.



Fonte: Instagram Mostra Sururu

Durante essa edição, acompanhei como telespectadora todas as intervenções urbanas que aconteceram nas praças. Observei que os lugares escolhidos além de serem praças, ficavam em pontos centrais dos bairros, como terminais de ônibus, e equipamentos de lazer, a maioria das pessoas que pararam para assistir os filmes tinham ligações com os realizadores, com o evento, ou eram alunos do curso de crítica, a tela no meio das praças chamava a atenção, e algumas pessoas que moravam no entorno acabavam trazendo suas cadeiras para assistir aos filmes. Não foi montado uma estrutura para que as pessoas pudessem sentar-se, como na edição que aconteceu na praça multieventos, e a proposta não era uma recriação de sala de cinema na praça, mas sim realmente uma intervenção nos usos daqueles espaços.

“Tempos Urgentes”, “Sentir”, “Fendas, Corpos e Territórios” formam a mostra oficial da 12ª edição da Mostra Sururu de Cinema Alagoano. São 17 filmes, divididos nestas três sessões, que apresentam um recorte do cinema realizado por alagoanos nos últimos anos. Obras que abordam nossos aspectos culturais, sociais, econômicos, políticos e humanos. Reunindo realizadores experientes e iniciantes, a edição de 2021 exibirá os filmes online e realizará intervenções urbanas nos bairros Osman Loureiro, Benedito Bentes e Jacintinho. (Mostra Sururu de Cinema Alagoano. Disponível em: < <https://mostrasururu.com.br/> > Acesso em: 13 setembro de 2022)

O júri popular, e oficial, não estava envolvido nessas exposições na rua, seguiu-se o padrão de votação estabelecido na mostra anterior. A única diferença das atividades formativas, é que a oficina de crítica cinematográfica aconteceu com reuniões híbridas.

Nesta edição a cerimônia de premiação aconteceu através de uma live como aconteceu no ano anterior, e foram premiados como melhor filme: A gente foi feliz aqui, de Renata Baracho e Paulo Acioly, prêmio de contribuição política: Nao dia e noite Maria, de Andréia Paiva, prêmio de contribuição artística, para Erêkauã de Paulo Acioly, prêmio de melhor performance para: Elizabeth Caldas, por Relato Número Um. O prêmio de olhar crítico foi dado para o filme: Nao dia e noite Maria, de Andréia Paiva. O júri popular escolheu: Erêkauã como melhor filme, e foram dadas duas menções honrosas, uma para: As batalhas de Rap em Alagoas de Delanisson Araújo, e Olhares de Abobreira pra Robson Cavalcante.

1.5 OS FILMES DAS ANÁLISES NA MOSTRA SURURU DE CINEMA ALAGOANO

Depois desse breve panorama sobre a Mostra Sururu de Cinema Alagoano, e sobre o cinema do estado de Alagoas, quero situar dentro dessa linha do tempo de edições da mostra onde encontram-se os filmes que estão sendo analisados dentro dessa pesquisa, e os acontecimentos dos seus anos de produção e exibição, assim como os editais de fomento que foram publicados, e se os filmes foram contemplados com verbas públicas.

Como já foi dito na introdução dessa dissertação, foram escolhidos três documentários para as análises dessa investigação, e observando as suas datas de lançamento o documentário Visão das Grotas é o mais recentemente produzido. O filme participou da Mostra Sururu no ano de 2020, dentro da mostra oficial, que nesse primeiro ano de pandemia foi intitulada como Mostra de Filmes do Fim do Mundo. O documentário esteve entre os filmes premiados da edição, ganhando o prêmio de melhor performance, os jurados ao escolherem o filme para esse prêmio atribuíram isso a coletividade que é desempenhada na narrativa fílmica. Essa

relação observada pelo júri da mostra será aprofundada no capítulo próprio da análise do filme.

“Aos personagens de Visão das Grotas. Este prêmio plural reforça a importância da coletividade enquanto construção de um projeto social cinematográfico. Neste caso, um personagem levanta a bola para o outro e conseguem, por fim, se completar. O filme elogia a existência destas pessoas e convoca o público e a política para olhar e reconhecer estas vidas, suas perspectivas e potências.” (Carta do Juri técnico. Disponível em: <https://alagoar.com.br/11a-mostra-sururu-de-cinema-alagoano-2020/>, Acesso em: 13 de setembro de 2022)

Assim Visão das Grotas¹⁹ se situa dentro da Mostra Sururu como um filme premiado que foi exibido na primeira mostra online, não havendo nenhuma exibição presencial em sala de cinema, e foi lançado em uma mostra durante o primeiro ano da pandemia de Covid-19. Ele remarca um tempo de adaptações dentro do cinema, e apresenta dentro de sua narrativa, depoimentos que o colocam dentro do nicho de filmes feitos durante o isolamento social, ou filmes do fim do mundo como foi nomeada a mostra oficial dessa edição. Foi financiado pela Onu-Habitat, e é construído como material audiovisual de uma oficina de comunicação popular.

O filme de Taynará Preto, Minha Palavra é a Cidade, foi exibido na Mostra Sururu de Cinema Alagoano no ano de 2016, não recebeu nenhuma premiação. O ano de 2016 é marcado pelo início das oficinas de crítica cinematográfica, que permitiram com que as pessoas comesçassem a escrever e publicar sobre os filmes exibidos na mostra, sobre o filme Minha Palavra é a Cidade, existem catalogados²⁰ quatro críticas postadas no site Alagoar, que é o site onde são publicadas as críticas feitas pelos participantes das oficinas de crítica cinematográfica. O filme é produzido sem financiamento público, sendo assim feito de forma colaborativa pelos profissionais que participaram do filme.

O filme Imaginários Urbanos de direção de Glauber Xavier, participou da VIII Mostra Sururu de Cinema Alagoano, no ano de 2017, não recebeu nenhuma premiação na edição. Enquanto a críticas cinematográficas²¹, no site Alagoar,

¹⁹ Visão das grotas. Disponível em: <https://alagoar.com.br/visao-das-grotas/> Acesso em: 13 de setembro de 2022.

²⁰ Crítica. Disponível em: <https://alagoar.com.br/?s=minha+palavra+%C3%A9+a+cidade> Acesso em 13 de setembro de 2022.

²¹ Crítica. Disponível em: <https://alagoar.com.br/?s=Imagin%C3%A1rios+urbanos> Acesso em 13 de setembro de 2022.

encontram-se dois registros feitos posteriores à mostra, uma em 2018 e outra em 2020. O ano de 2017 nas edições da mostra é marcado pelo aporte financeiro da Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas por meio dos recursos do edital II FICA - Fomento e Incentivo à Cultura Alagoana: Prêmio Mestre Cicinho - Edital nº 18/2016. Que não é uma parceria estabelecida e permanente, foi uma premiação que aconteceu em 2016, sendo pago em 2017, e usada nesta edição. Em relação a financiamento público, o filme também não recebeu nenhum financiamento de edital público, os investimentos que perpassam sua construção envolvem o evento em que ele foi produzido.

De uma maneira geral quando observamos os filmes que estão sendo utilizados nas análises identificamos que eles não foram filmes produzidos a partir de um financiamento público em relação a editais, mas que se relacionam aos projetos em que apresentam o quadro geral das produções, que são oficinas, no caso do Visão das Grotas e Imaginários Urbanos, e uma ação colaborativa como é o caso do Minha Palavra é a Cidade. Dentro da linha do tempo da Mostra Sururu percebe-se que demarcam um caminho que perpassa os processos de criação de uma articulação coletiva como o Fórum Setorial, sem contar que com os espaços de tempo entre uma obra e outra, acabam envolvendo diferentes momentos políticos, com diversidades de investimentos para a cultura e para o audiovisual.

Um outro marcador quando estamos observando as relações entre os filmes, dentro dessa linha do tempo da mostra, é identificar as produtoras e quem assina a direção dos filmes. Nesse quesito um curta-metragem é dirigido por mulher, um por um homem e o outro tem uma direção coletiva. Dentro do processo de selecionar os filmes para a construção dessa dissertação, não procurei algo que os relaciona-se que não fosse apenas as temáticas narrativas, assim os filmes que estão sendo trabalhados aqui não representam necessariamente nenhum marcador além da construção narrativa que apresenta as relações construídas com a cidade de Maceió.

Cada um dos documentários aqui analisados, apresenta características de um tempo específico, e aborda junto das relações com a cidade outros marcadores, podemos ter como exemplo tempo as relações corpo-cidade, arte e periferia, que estão bem apresentadas nos filmes, e serão tratadas em seus capítulos específicos, assim a temática que os agrupa relaciona entre si, são as questões de cidadania

experienciadas em território maceioense, e o fato de todos eles fazerem parte do grupo de filmes que participaram da mostra competitiva na Mostra Sururu de Cinema Alagoano entre as edições de 2011 a 2021.

2

VISÃO DAS GROTAS**2.1 POTENCIALIDADES NARRATIVAS E PROCESSOS DA CONSTRUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO VISÃO DAS GROTAS**

Um cinema de “câmera na mão”, neste caso, com celulares na mão, no documentário Visão das Grotas (2020), nove jovens narram histórias, entrevistam vizinhos, cantam, pixam, e mostram na produção audiovisual que existem muitas histórias não contadas e mal apresentadas sobre o que é viver em uma grota em Maceió. A pluralidade de vivências e sentidos é um dos principais marcadores, cada um dos diretores é de uma grota diferente e assim narram relações urbanas distintas, aparelhos de lazer que não existem, ou que são precários, e relações com os bairros próximos que modificam seus acessos a trabalhos e lazeres.

O documentário Visão das Grotas tem inúmeras chaves de potencialidades, desde a linguagem e equipamentos ao seu processo de construção. O filme surge de uma proposta desenvolvida pela ONU- Habitat durante o primeiro semestre da pandemia de Covid-19 no ano de 2020, teve como objetivo reunir jovens das grotas de Maceió para que após oficinas de comunicação popular, feitas online, eles construíssem materiais audiovisuais que foram reunidos e editados formando o documentário Visão das Grotas 2020.

Antes da análise fílmica a partir dessa narrativa audiovisual, acredito ser importante trazer a definição que se tem de grota, já que grota é uma característica das periferias maceioenses decorrente das influências geográficas da cidade. As comunidades são “vales”, existem inúmeros desses vales espalhados pela cidade e grande parte da população possui moradia dentro desses espaços.

Em território maceioense, os assentamentos precários ocupam, em sua maioria, vales que intercalam as formações de tabuleiro sobre as quais é edificada a habitação formal, e recebem, popularmente, a denominação de “grota”. (LIMA; OMENA; SILVA; 2018)

Esse elemento geográfico leva a uma invisibilização dessa população e uma experiência cidadina que passa a relacionar-se com escadarias, falta de acesso a transportes públicos, dentre outras faltas, tornando assim o subir as escadas e as saídas da comunidade em um “ir para Maceió”, mesmo que se entenda que as localidades estejam dentro da capital, elas apresentam uma distância socioeconômica bem demarcada.

Figura 1- Arte divulgada no Instagram sobre as oficinas.



Fonte: Página do Visão das Grotas no Instagram²²

Quando surgiram as primeiras divulgações das oficinas para produção do documentário Visão das Grotas, essas divulgações foram feitas por meio das redes sociais²³, busquei entrar em contato com a coordenação das oficinas, por e-mail, e expliquei meu interesse em participar como ouvinte. Meu e-mail foi respondido positivamente, mas minha participação seria primeiramente analisada pelos jovens da oficina, assim participei das reuniões das oficinas de comunicação popular desde o segundo encontro e neste dia falei sobre meus interesses em estar ali, alguns dos

²² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEufTRkJAqY/> Acesso em: 18 de setembro de 2022.

²³ Disponível em: <https://www.correiodosmunicipios-al.com.br/2020/09/maceio-grotas-onu-habitat-e-governo-selecionam-jovens-para-projeto-de-comunicacao-sobre-covid-iniciativa-de-monitoramento-e-resposta-rapida-pandemia-vai-engajar-representantes-de-comunidades-da-c/> , Acesso em: 18 de setembro de 2022.

participantes e diretores do filme fizeram algumas perguntas sobre minha pesquisa e a partir de então continuei participando das reuniões.

Falar sobre as grotas de Maceió estava presente desde o meu primeiro esboço de projeto para o mestrado, minha convivência em grotas da cidade sempre me causou revoltas e encantamentos, à medida que estas realidades de vivências não são fatos em que as pessoas prestassem atenção, ou que observem sem ser pelos olhos da discriminação e depreciação. Acabei me tornando transcritora das oficinas e como desde o primeiro momento falei que meu interesse em participar tinha relação direta com minha pesquisa, a função de transcrever as reuniões acabava se tornando um grande auxiliar para minhas próprias análises.

As reuniões aconteciam semanalmente, via Google Meet, o link para reunião era gerado e disponibilizado no grupo de WhatsApp onde estavam todos os participantes e monitores. Cada encontro tinha um tema de discussão central que era facilitado por uma das coordenadoras da oficina. Essas questões tratavam de maneira geral sobre como esses jovens, e os outros jovens das comunidades da qual eles fazem parte, estavam lidando com a pandemia e como isso estava afetando as relações e sociabilidades deles. Questionava-se sobre medo, perigo, emprego, afetos e diversas questões que envolviam o momento da pandemia.

As discussões seguiram uma linha lógica criada pelos coordenadores do projeto, que iniciou como a pergunta de como eles se informaram sobre a pandemia de Covid-19, depois questionou como eles estavam lidando com a busca por sustento e se o momento pandêmico trouxe modificações nesse âmbito. Questionou-se sobre as sociabilidades, se eles estavam mantendo um distanciamento, se estavam tendo encontro com amigos ou se adaptaram essas relações para um âmbito virtual. Quando se perguntou sobre estudos, se levantou o tema de acesso à internet e os últimos encontros focaram nas perspectivas de futuro que os jovens da oficina viam para um pós-pandemia.

Nas minhas anotações de diário de campo, uma coisa que sempre se repetia dentro dessas discussões direcionadas, era o enfatizar dos participantes sobre o distanciamento social ser algo que eles sempre viveram, já que eles se sentiam distanciados de uma dinâmica urbana da cidade que não os contemplava. Outro quesito recorrente era o fato do medo de morrer, ou de perder entes queridos, ter

apenas recebido mais um item para a lista de formas que isso já acontecia, já que eles estavam expostos às múltiplas formas de violência constantemente, agora o coronavírus entrava como mais uma das formas como as mortes poderiam acontecer.

Falar sobre distanciamento social em comunidades que tem a especificidade urbana de serem conglomerados acaba sendo um tanto utópica, a noção de casa aparecia nas falas com uma perspectiva expandida, dessa maneira, o não sair de casa se relacionava ao não sair da grotas, a casa do vizinho não era considerada pela maioria como rua, mas como uma extensão da própria casa.

Outros fatores que se apresentaram nas falas durante as reuniões eram as relações que eles tinham com a força policial e a forma como os policiais cobravam o distanciamento e isolamento das periferias de maneira distinta de como cobravam nos bairros elitizados da cidade. Enquanto espaços públicos de lazer da orla estavam frequentemente sendo utilizados pela classe média da cidade para práticas esportivas e não se desenvolviam ações tão agressivas e impositivas como acontecia nas comunidades, principalmente quando moradores das comunidades buscavam acessar esses espaços públicos de bairros da parte baixa da cidade. Foi mencionada a presença de policiamento na saída das grotas para evitar um “escape” e acontecimento de expulsão por estarem em espaços públicos de lazer que não eram próximos das suas residências, essas situações tomaram espaço dentro das discussões e no meu caderno de anotações, pois levantam questões sobre quem pode utilizar e de que maneira se podem utilizar dos espaços da cidade, para quem são feitos e pensados os aparelhos de lazer “públicos”.

Os participantes da oficina tinham idade de 16 a 28 anos, um deles estava no ensino médio, alguns na universidade, e um deles estava concluindo o mestrado. As experiências eram diversas, mas existiam alguns pontos em comum, e esses eram reforçados durante as discussões e tomados como chave de diálogo. Foi criada uma dinâmica de gincana para as atividades que eram desenvolvidas extra oficinas e foram criados subgrupos, nos quais existiam monitores para os auxiliar na execução das atividades. Esses monitores também residiam próximo às comunidades, assim os subgrupos podiam produzir dentro das grotas e ter um suporte. Essa dinâmica de gincana, permitiu que esses subgrupos pensassem suas estratégias de abordagem para as entrevistas e como uma das atividades, realizaram, cada um dos grupos,

uma *live* no Instagram do projeto²⁴ em que debateram sobre temas que discutiam nas oficinas.

A Figura dois é uma junção dos materiais de divulgação das *lives* realizadas pelos participantes da oficina²⁵. Os temas de discussão foram “Ela me representa: Mulheres no audiovisual”, que aconteceu no dia 8 de outubro de 2020; a segunda *live* teve como discussão o tema “Em roda, em cena, em rua: Das grotas para o mundo através da arte, que aconteceu no dia 9 de outubro de 2022; e a terceira e última *live* discutiu o tema “O lazer na minha quebrada” e aconteceu no dia 12 de outubro.

Figura 13- Print das divulgações das *lives*



Fonte: Instagram Visão das Grotas

Participei como ouvinte das *lives*. A dinâmica das discussões aconteceu com a mediação dos monitores de cada grupo e os integrantes de cada equipe iam entrando na chamada um a um, como era permitido na plataforma do Instagram na

²⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/visaodasgrotas/> Acesso em: 18 de Setembro de 2022.

²⁵ *Lives* do Visão das Grotas. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CGGLxBHpqh-/> Acesso em: 28 de Outubro de 2022.

data da execução das atividades. A discussão foi fluida e guiada como uma conversa informal sobre as temáticas propostas. Não existiu um tempo limite para cada um dos integrantes, que contribuíram com a discussão o quanto se sentiram à vontade para fazê-lo. As *lives* tiveram uma proporção de engajamento interessante e já se criava uma expectativa em relação a produção do documentário. Pequenos frames e vídeos foram postados nas redes sociais do projeto durante o processo de construção do filme, o Instagram do projeto foi a plataforma de divulgação mais acessada.

O processo de construção do filme foi feito com a participação de todos os jovens oficinairos. Durante as reuniões através do Google Meet, tema discutido na oficina, era direcionado e resumido em algumas perguntas chave, essas perguntas foram utilizadas pelos próprios participantes para produzir seus vídeos em suas grotas. O filme foi o resultado da junção de todas essas discussões e produções de vídeos feito pelos jovens participantes da oficina que assinam uma direção coletiva no documentário, a edição do material foi feita por um profissional da área de audiovisual²⁶.

Estamos aqui buscando analisar um filme que apresenta personagens reais, que estão mostrando espaços da sua realidade cotidiana e esse movimento recai em pensar as relações éticas do processo de captura de imagens, daquilo que está sendo construído dentro do documentário fílmico, já que aquelas pessoas que estão em cena permanecem dentro daquela realidade depois do corte final. As discursões que são construídas dentro da antropologia que lidam sobre a ética dentro dos processos de captação e construção de imagens, ou produções audiovisuais, levantam questões sobre o que o interlocutor quer ou não quer que apareça em cena e o respeito do pesquisador em entender sua decisão. No audiovisual, pesquisadores da área tratam da relação de produção e ética de captura de imagens com essa mesma primícia do respeito, compreender como se está construindo determinada temática dentro de uma produção audiovisual, como essas imagens se propagam e constroem visões sobre aquele lugar e pessoa.

Uma das facetas de potencialidade do documentário *Visão das Grotas*, está nessa relação com o processo ético dentro das múltiplas realidades das

²⁶ A montagem e edição é assinada por Paulo Silver, Jornalista e Cineasta, vinculado a produtora Selva Independente.

comunidades que estão sendo registradas através das câmeras, em todo o processo quando eles iam falar com vizinhos, ou amigos e captar imagens, foi pedido que fizessem um termo de autorização de imagem, explicassem o que eles estavam fazendo e o objetivo. Por se tratar de uma produção feita por moradores das grotas, a maioria dos diretores do filme acessaram suas facilidades, entrevistaram parentes, amigos próximos e performaram diante da câmera, deixando registrado na narrativa do filme suas falas e impressões sobre as múltiplas temáticas.

Como foi produzido e lançado durante os primeiros anos da pandemia, muitas exhibições do filme foram feitas online e após um período o filme foi disponibilizado no Youtube²⁷. Dentre suas exhibições em festivais e participações em mostras competitivas, o documentário Visão das Grotas conquistou duas premiações, uma na Mostra Sururu de Cinema Alagoano em 2020 e outro na Better Cities Film Festival²⁸. Na Mostra Sururu os jurados premiaram o filme a partir dos personagens e suas vivências construídas na narrativa fílmica e assim o filme recebeu o prêmio de melhor performance. Na Mostra Polonesa “Better Cities Film Festival”, o curta metragem acabou levando o prêmio na categoria Raising Voices, ambos os prêmios enfatizam a potencialidade narrativa dos personagens que constroem a história.

Essas premiações para o documentário ressaltam a potencialidade do caráter documental feito por uma direção que experienciem verdadeiramente aqueles espaços. É necessário a produção plural de imagens. E como isso é possível? Pode-se pensar que o acesso a produção fotográfica e audiovisual se popularizou pelo acesso e o barateamento de equipamentos eletrônicos, como celulares e câmeras digitais e é certo que as produções aumentaram, mas como acessamos esse material? A iniciativa de investimento e editais públicos de fomento a produção auxiliam nesses espaços que precisam ser preenchidos. As produçõesêmicas existem, elas surgem para contrapor uma romantização da pobreza que acontece em muitos circuitos artísticos e para mostrar as potencialidades artísticas feitas por seus múltiplos indivíduos.

O documentário Visão das Grotas entra no grupo das chamadas “produções das margens” e, majoritariamente, nesse contexto de produção, as imagens fílmicas

²⁷ Visão das Grotas. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=aOsjGu5d7eo&t=1454s>> Acesso em: 30 de Setembro de 2022

²⁸ Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/189359-filme-sobre-grotas-de-maceio-e-covid-19-ganha-premio-internacional> Acesso em: 28 de Setembro de 2022.

surtem como uma ferramenta política, um instrumento de apresentar as múltiplas realidades. “A fotografia, como linguagem, tem o poder de dialogar com o que é subversivo, ela coloca o sujeito que fotografa e aquele que é fotografado como alguém que fala, que existe, um corpo visível, que não se pode ignorar”. (VALLE, 2017, p.64). Durante todo o filme essa relação de entender a imagem que transmite uma mensagem que não pode ser ignorada se reforça em todos os elementos presentes na narrativa, dessa maneira encontramos e apresentamos um processo de construção de um documentário dirigido por jovens de periferias da cidade de Maceió, com a produção e fomento de um projeto emergencial financiado pela ONU-Habitat, que pode desenvolver uma narrativa de potência artística e de discurso.

2.2 PROCESSOS METODOLÓGICOS DAS ANÁLISES FÍLMICAS

Dentro das inúmeras chaves investigativas existentes na antropologia audiovisual sobre produções fílmicas e das várias formas como podemos, a partir dela, nos dirigir às imagens dentro de uma investigação antropológica. Nesta pesquisa, estou entendendo as narrativas fílmicas dentro de todas as suas potencialidades documentais, entendendo que os filmes narram histórias que não estão dissociadas de contextos sócio-históricos, que as múltiplas formas de produção e escolhas criativas trazem para a análise antropológica dos filmes diversas significações, que possuem relação com um quadro geral da produção cinematográfica. Um filme é uma produção de uma realidade social. Dentro dos estudos de cinema, a partir de uma perspectiva antropológica estou partindo de uma base metodológica que desenvolve um método de investigação descrito como etnografia da tela (RIAL, 2004).

Para compreender a etnografia de tela enquanto proposta metodológica, é preciso considerar algumas tendências teóricas precedentes que permitiram a aproximação dos estudos de cinema com métodos provenientes de áreas como a antropologia e a sociologia. Ainda que a análise do significado produzido pelo público diante de uma obra fílmica, possa conduzir a uma variedade infinita de métodos e vertentes de abordagem, quando se trata de analisar esse processo considerando o espectador em relação a um determinado contexto, as investigações realizadas com base nos Estudos Culturais ganham projeção. Isso porque, tais estudos situam o texto fílmico como parte de uma conjuntura sócio-histórica e a cultura, que lhes serve de subsídio e inspiração, como um campo instável, permeado por conflitos, negociações e tensões pautadas em eixos tão distintos quanto classe,

gênero, raça e sexualidade (Stam 2013, 253). Dessa forma os significados produzidos pelo público devem levar em conta não somente a sua diversidade intrínseca, mas as condições sociais e históricas que contornam a recepção, a sua relação com a obra fílmica. (COLINS; LIMA; 2020, p. 418)

Dessa maneira, enquadro a metodologia dessa análise em seu viés qualitativo, utilizando de ferramentas metodológicas consagradas na antropologia. A etnografia da tela parte de estudos do campo da antropologia de teorias decoloniais, e constrói essas relações entre metodologias próprias da etnografia e da pesquisa de campo, transpondo e construindo possibilidades de fazer análises de produções midiáticas. Quando Carmen Rial desenvolveu sua teoria sobre a etnografia de tela, ela estava direcionando suas adaptações metodológicas primordialmente para uma relação de análises sobre TV. Dessa maneira, a autora agrupa, dentro dessa metodologia de mídias, procedimentos antropológicos como diário de campo e a ideia de imersão de campo (RIAL, 2004).

Os procedimentos e conceitos que perpassam essa definição de utilização de uma etnografia de tela associam-se com a forma como se constrói uma análise fílmica e com o modo como se observa o filme. Entende-se que analisar o filme, dentro dessa etnografia de tela, associa-se também a uma investigação de contexto histórico-social, já que a conjuntura da produção interfere nos processos de construção dos documentários. Então levantando uma linha de raciocínio, essa metodologia direciona a elaboração da análise fílmica tanto para nuances relativas às técnicas cinematográfica e elementos de *mise-en-scène*, como entender a validade e necessidade de não dissociar o filme de um contexto mais amplo de referências socioculturais em que ele foi construído. Se o filme pode ser entendido como uma narrativa com direcionamento de olhar da sociedade, essa construção cinematográfica está sujeita às influências dos contextos sócio-históricos de onde é construído.

Dessa maneira, a postura do pesquisador ao utilizar uma etnografia de tela enquanto metodologia direciona-se em perceber que no material audiovisual encontra uma narrativa que parte de uma influência significativa do contexto sociocultural em que ela está inserida e o processo de ser afetado (FAVRET-SAADA. 2005) pela pesquisa e pelo interlocutor dentro desse caminho está no movimento de uma imersão que, no caso, é a experiência vivida e construída pelo pesquisador com o material que está sendo analisado dentro da investigação.

Para a etnografia, o filme constitui um discurso sobre a sociedade, uma prática social, a ser interpretada a partir de uma imersão. Uma imersão que permita ao analista acessar perspectivas diferentes sobre a sociedade, de modo geral, e sobre si mesmo. (COLINS; LIMA, 2020. p.423)

O movimento de se aproximar de uma realidade distinta a do pesquisado dentro de uma etnografia de tela, está no contato que o antropólogo passa a ter com a narrativa fílmica e a interação de conectar o discurso audiovisual a uma investigação documental dentro dos contextos e elementos que o filme apresenta para seu “telespectador pesquisador”. Esse processo de aproximação com o discurso fílmico de um interlocutor cinematográfico, está no destrinchar dos recursos audiovisuais utilizados, técnicas de imagem e recursos de som, ângulos, escolhas de enquadramento, entender as relações que essas formulações e espaços de produção acabam tendo dentro do filme, assim colher informações sobre momentos políticos, econômicos, bem como acontecimentos históricos que desencadeiam os movimentos e histórias apresentados através das obras.

Existe uma relação entre o termo “etnografia de tela”, com a expressão “estudos de tela” (*Screen Studies*). Segundo Colins e Lima (2020), essa relação de criação do conceito de etnografia de tela partiu de uma necessidade de desenvolvimento desse conceito enquanto uma ferramenta investigativa da antropologia visual, já que a noção de etnografia de tela acaba ampliando a forma como se vale dos registros fílmicos enquanto fonte de conhecimento e de dados.

Agora então quero deixar as etapas que podem ser seguidas dentro de um processo metodológico em uma pesquisa etnográfica feita a partir de tela, o pesquisador enquanto um telespectador investigador. O primeiro movimento já foi dito anteriormente que é o processo de imergir dentro da narrativa fílmica, desenvolver uma relação com a produção, ver e rever o filme, está diante da tela de projeção e construir a partir dessas exibições registros, aqui insere-se uma prática antropológica conhecida e difundida que é o diário de campo. O processo seguido dessa dimensão relacional com a obra fílmica está em expandir os elementos constitutivos do filme buscando significações que estão dentro das construções sócio-históricas que permeiam seus circuitos de produção. Dentro dessa etapa, os referenciais teóricos para os eixos narrativos do filme são inseridos dentro das análises, assim essas etapas estão buscando uma imersão, que também é o

movimento que está dentro de uma pesquisa de campo, dentro de uma articulação teórica socioantropológica.

Neste momento quero apresentar mais didaticamente o processo que envolveu a construção das análises fílmicas que encorpam esta pesquisa. Estou utilizando, como desenvolve-se neste tópico, uma etnografia de tela fazendo essa ponte metodológica entre elementos investigativos do cinema, com elementos antropológicos e trazendo dentro das investigações de contextualização uma bibliografia própria das ciências sociais para análises dos eixos temáticos das narrativas fílmicas aqui analisadas nos capítulos.

Então dado esse contexto metodológico, os capítulos e desenvolvimentos das análises se darão inicialmente a partir do destrinchar do filme em uma análise fílmica da narrativa, relacionando contextualizações sócio-históricas das ambientações e ferramentas técnicas. Neste momento irei utilizar alguns frames²⁹ das produções, que foram destacados dentro do meu diário de campo. No segundo momento, os eixos temáticos que surgem a partir das narrativas audiovisuais são trabalhados com materiais teóricos da antropologia, construindo assim caminhos de análises sobre os discursos dentro de uma perspectiva antropológica.

2.3 A ANÁLISE FÍLMICA DO DOCUMENTÁRIO VISÃO DAS GROTTAS

“O sol que ilumina o seu resort é o mesmo que clareia a minha humilde casinha”

MC TRIBO

Desde a primeira cena do filme podemos identificar que está sendo apresentada uma produção feita por pessoas moradoras das comunidades, isso fica marcado nas falas que fazem uma relação entre o eles e o nós, relacionando o

²⁹ Frame é a expressão utilizada para relacionar-se a uma imagem fixa extraída de uma produção audiovisual. Também conhecido como fotogramas por segundo ou frames per second (FPS), é a frequência que um equipamento é capaz de captar (ou reproduzir), uma série de imagens consecutivas, conhecidas como frames. O Frame Rate também é usado para construir as imagens geradas via computador e por captação de movimentos. Disponível em: <https://criticosdecinemas.wordpress.com/2014/01/06/glossario-quadros-por-segundo/> Acesso em: 01 de outubro de 2022

dentro e o fora, e demarcando os personagens na narrativa enquanto moradores daquelas comunidades. O filme constrói sua narrativa na busca de denunciar as discrepâncias econômicas e infraestruturais, vivenciadas por moradores das grotas no período pandêmico. Durante os depoimentos e entrevistas percebemos que as falas apresentam uma extensão que engloba outros períodos, já que existem inúmeras questões infraestruturais e urbanísticas que se apresentam nesses espaços deste o tempo antes da pandemia.

O filme inicia com uma voz off, junto a um “sobrevoar” da câmera sobre escadarias, a voz em questão é do MC Tribo³⁰ que, a partir de um rap sobre desigualdade entre classes sociais, apresenta inicialmente a partir de uma linguagem poética, algumas das necessidades básicas que estão sendo reivindicadas pelas populações de grotas. As imagens costumam a narrativa apresentando fachadas de casas, becos, escadas e imagens panorâmicas feitas por cima das residências, que são produzidas no início das escadarias.

A primeira relação que busca uma caracterização dos espaços da comunidade faz uma ponte entre a resistência existente nas grotas e periferias urbanas, com as lutas e entraves históricos do Quilombo dos Palmares³¹, essa temática surge com a presença da primeira personagem que canta: *“Nascida e criada na terra de zumbi dos palmares, cor da noite incendeia e despenteia, eu faço rima, faço Rap, faço barulho, e tenho orgulho, olha, são mais de 500 anos de enganação, a Lei Áurea não nos libertou, por favor não nos iluda, o povo preto é lutador, o Jacintinho é lutador, e resistência é o lema”*.

Essa rima apresentada no filme trata de diversos tópicos referentes as lutas e formas de subversão e releitura de uma história de violências. Alagoas é a terra de Zumbi dos Palmares, no território do estado encontra-se o Quilombo dos Palmares que é reconhecido como o maior símbolo da resistência negra no Brasil, por ter sido refúgio e local de resistência no século XVII.

³⁰ É um Mc, Músico, Produtor Cultural e Educador Popular alagoano e periférico, que se tornou referência e conhecido por suas rimas e por sua atuação em oficinas nas grotas de Maceió.

³¹ O Quilombo dos Palmares hoje reconhecido como patrimônio cultural do Mercosul, foi o maior quilombo da América Latina, e foi um local de resistência e referência no período escravocrata brasileiro. Seu nomes mais conhecidos na história são Zumbi dos Palmares, Dandara e Ganga Zumba.

“Um primeiro problema que a gente têm se relaciona assim a infraestrutura mesmo, é que são características urbanas, muito demarcadas também nas periferias, perpassa esse sentido que as periferias são quilombos urbanos, e quando o projeto de cidade geograficamente foi pensado, as grotas, as favelas, os morros, foram esses lugares, não pensados e ocupado por pessoas mais vulneráveis, empobrecidas, negras e aqui um problema que eu diria, que para mim foi muito forte, foi porque onde eu moro, aqui na grotas do Morro do Ari é um lugar que meio que é quase sem saída, basicamente são várias ladeiras descendo do centro.” (Anotação em diário de campo. Fala de participante)

A relação apresentada entre o quilombo e as grotas é algo que a diretora mencionava desde as oficinas de comunicação popular, enfatizava sempre o fato das resistências e lutas serem travadas nos espaços das periferias e grotas da cidade, na rima presente no filme, a relação com as comunidades trás o nome do bairro do Jacintinho, a localidade que é o quarto maior bairro do estado, e a segunda maior extensão territorial da capital onde encontra-se o maior número de grotas de Maceió (como pode ser visto na figura 3).

Na narrativa fílmica, após essa apresentação através de rap sobre a relação entre o Quilombo dos Palmares e as comunidades, começa a se desenvolver a construção de uma apresentação sobre o que é uma grotas num sentido de infraestrutura, ou da falta dela e, em seguida, a notícia sobre o primeiro caso de coronavírus no Brasil é apresentada em um som off, enquanto surgem imagens de escadarias da grotas Santa Helena. Ao assistir as imagens da Grotas Santa Helena, junto ao som da notícia televisionada sobre o primeiro caso identificado de Covid-19 no Brasil, começa-se a criar imageticamente um contraste entre as características daqueles indivíduos que foram os primeiros a contrair o vírus e aqueles indivíduos em cena. O mesmo acontece quando se apresenta o primeiro caso de Coronavírus no estado de Alagoas, em um som off é apresentado o caso noticiado de um senhor de 66 anos que acabava de voltar de uma viagem para a França e as imagens fazem, à medida que a notícia é transmitida, uma apresentação de vielas e esgotos a céu aberto.

Mais um dos personagens aparece fazendo uma rima sobre o coronavírus e a comunidade e à medida que se busca falar sobre esse problema, existem inúmeras outras situações de desigualdades vivenciadas anteriormente que se unem a um grito dentro das expressões artísticas que falam do coronavírus, mas também falam sobre outros problemas existentes. Como podemos ver na rima de outro

personagem que canta: *“Basta observar o que está aqui ao meu lado, esgoto vai correndo a céu aberto no meio da viela, você conhece a praia, mas nunca andou na favela, mas tá tranquilão, enquanto isso eu tô sempre com os irmão”*.

A Figura 14 trata-se de frames do documentário Visão das Grotas, apresenta estruturas de casas vistas de cima, algumas das personagens e diretoras do filme em cena. Outros dois frames trazem paredes sendo pichadas por uma das personagens, em algum dos eixos temáticos do filme, ela faz pixações nas paredes das casas levantando questões sobre o tema, ou transcrevendo seus pensamentos sobre o assunto através da pixação. Os dois pixos presentes dos frames da Figura, são dois que me chamaram mais atenção durante as vezes que assisti e quando estava produzindo as análises.

Figura 14 – Frames documentário Visão das Grotas



Fonte: Documentário Visão das Grotas

A frase presente no primeiro quadro dos frames apresenta a frase “O distanciamento social sempre existiu”, essa frase repercutiu desde as oficinas de comunicação popular em que participei e se transformou em grito através da parede de casa da personagem. As condições infra estruturais urbanísticas das grotas em Maceió acabam construindo esse relacionamento de distanciamento e isolamento de uma grande parcela da população da cidade, formando através da estrutura geográfica da cidade tabuleiros cercados, onde toda uma dinâmica social passa a ser inviabilizada, e dificulta uma integração de uma relação ordinária e relacional.

Dentro do roteiro do filme, desde a primeira cena temos os jovens nas imagens utilizando de expressões artísticas para expor suas verdades e falas, os dois primeiros jovens até cantaram fizeram rima e utilizando o rap como ferramenta política de denúncia, e a terceira personagem que aparece no filme é a que está nos frames fazendo uma pixação, o primeiro pixo que aparece no filme levanta o questionando: “*Que vírus é esse?*”, e a partir dele abre-se a temática da descoberta do corona vírus através de depoimentos de moradores das comunidades, os primeiros depoimentos são de crianças, elas falam sobre como ouviam as pessoas comentando sobre o vírus e como seus pais explicaram sobre o problema, em seguida um adulto começa a descrever sobre onde ele ouviu falar sobre o vírus e como foi o processo de credibilizar a notícia que ele vivenciou. Dentro desse processo surge o fato de achar que as distâncias se dariam também no âmbito da pandemia, como isso que está lá, tão distante, iria chegar aqui, essa discussão começa quando junto de imagens estruturais das grotas, surge em uma voz off a notícia sobre o primeiro caso no estado de Alagoas. Essas relações apresentadas no filme através do contraste da notícia do senhor de classe média e as imagens da grotas, a partir da fala de como se soube do vírus e as notícias mostrando o processo de proliferação e alastramento da pandemia reforçam o fato de que ela chegou a partir de uma classe privilegiada, e foi sentida de formas diferentes dentro das comunidades e periferias.

O filme segue apresentando pessoas das comunidades sendo entrevistadas e uma delas é uma senhora que começa a falar sobre as dificuldades em ter suas dinâmicas modificadas “de um dia para o outro”, por um vírus que ela chama de “*Um problema invisível*”. Essa fala da entrevistada no filme, diante do que está sendo apresentado através da imagem, reforça uma ideia de que existem problemas

visíveis e invisíveis, as denúncias das inúmeras desigualdades e descasos com as comunidades é um problema visível e registrável, o corona vírus torna-se assim dentro do discurso um problema invisível, aquele que não pode ser registrado com a câmera, que não pode ser apontado e dito “está aqui”, o que se busca então é a partir de narrativas das experiências vividas com a pandemia associadas aos problemas visíveis das comunidades estabelecer uma construção imagética de uma problemática muito maior.

O filme traz inúmeros desses problemas ditos “visíveis” das comunidades, os esgotos, a falta de saneamento e água potável, as dificuldades de acesso a transporte público, e tudo isso está no registro documental, as experiências vivenciadas a partir dessas inúmeras desigualdades e faltas de acesso com o corona vírus está registrado a partir dos elementos que acabam representando o tempo e as narrativas trazidas pelas pessoas.

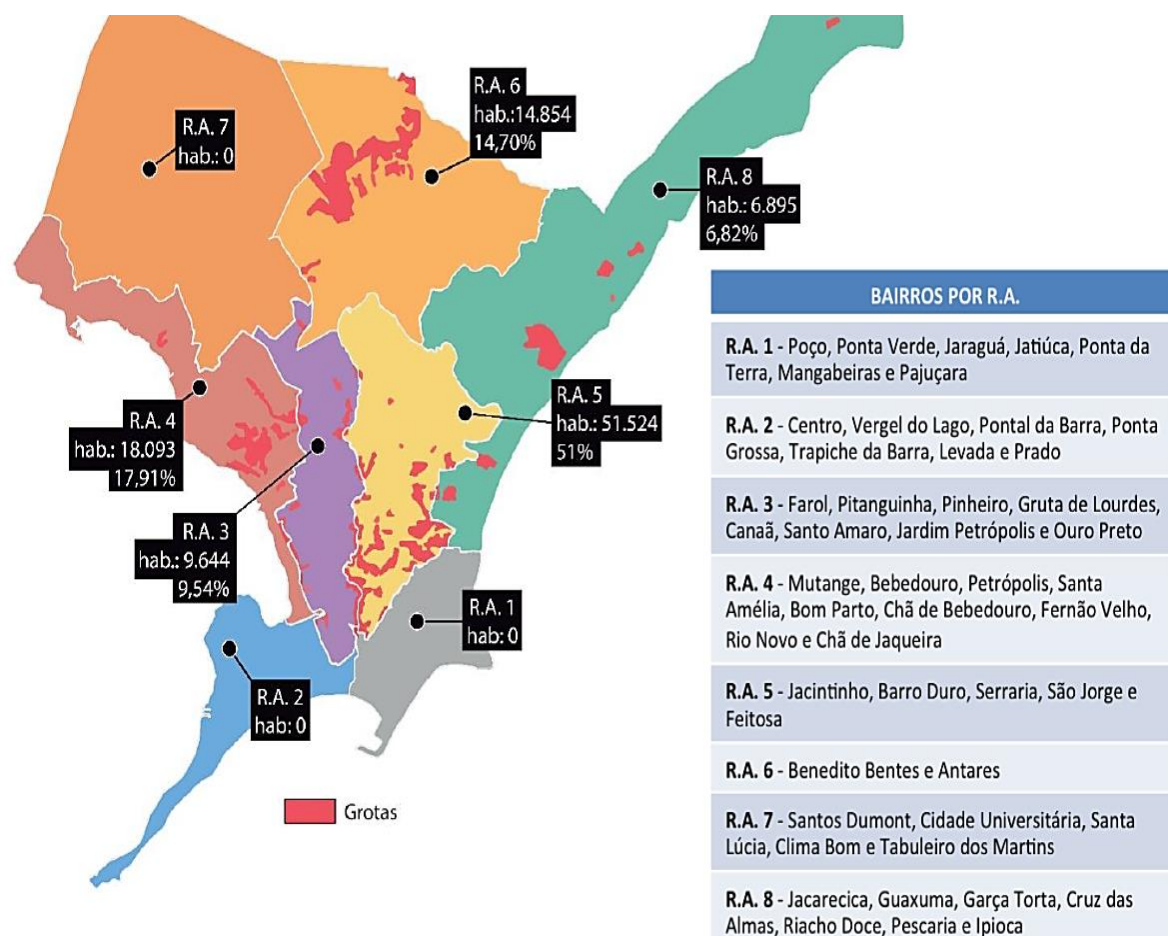
Em uma sociedade hierarquizada, não existe espaço que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as diferenças sociais de um modo deformado (mais ou menos) e, sobretudo, mascarado pelo efeito de naturalização acarretado pela inscrição durável das realidades sociais no mundo físico: diferenças produzidas pela lógica social podem, assim, parecer emergidas da natureza das coisas (basta pensar na ideia de “fronteira natural”). (BOURDIEU, 2013)

É importante perceber a camada social que se apresenta dentro dessa manutenção dos difíceis acessos nas grotas, e periferias da cidade, assim como a ideia de um lugar distante, que é mantida e reafirmada dentro de uma relação de hierarquização dos espaços. Segundo o último relatório técnico feito no estado de Alagoas sobre as grotas, se identificou que 83,33% das grotas do estado estão localizadas na capital alagoana. A base de análise da identificação desses territórios, como grotas, segue a caracterização dada pelo IBGE ao que eles intituam “aglomerados subnormais”. O mapa da figura 18 trata-se da construção de um mapa da cidade de Maceió dividida por regiões administrativas, e apresentando em vermelho as regiões de grotas, o mapa foi construído pela ONU-Habitat.

É possível perceber a quantidade expressiva de grotas nas regiões administrativa 6 e 5, sendo na R.A 6, um pedaço unificado do mapa em vermelho, esta é a região da Grota da Alegria no Benedito Bentes. Na R.A 5, região de bairros também periféricos, notamos a presença de diversas comunidades espalhadas

pelos territórios da região. Os jovens diretores do documentário não são da mesma grotá, eles encontram-se geograficamente no mapa nas regiões 4, 5 e 6. Grotá Santa Helena, Comunidade das Piabas, Grotá do Beco da Morte, Grotá do Arroz, Morro do Ari, Grotá do Rafael e Grotá Boa Esperança.

Figura 15- Mapa da Maceió das grotas



Fonte: Onu-Habitat

Dentro da definição de grotá construído pelo relatório do IBGE, foram analisados numericamente os domicílios da cidade, e identificou-se que em Maceió são registrados 318.364 domicílios e 17,32% das casas da cidade estão em grotas. Essas casas estão espalhadas por 74 grotas “nominais”, que são grotas identificadas com um nome específicos, que se tem registros, e 26 grotas menores que estão dentro desses aglomerados maiores em termos territoriais, nos registros não tem dados distintos como uma grotá específica, contabilizando as grotas nominais e as “não oficiais” se totalizam 100 grotas na cidade de Maceió.

Entende-se que as comunidades possuem peculiaridades urbanísticas relacionadas as construções das casas, não há uma regularidade de tamanho de terrenos entre as casas, espaços e divisões não seguem nenhum tipo de padronização. Assim no filme temos falas dos jovens diretores sobre a impossibilidade do isolamento social dentro das comunidades, partindo da percepção entre o aqui e o lá, a casa do outro e a minha casa. Dimensões que não estão bem estabelecidas em muitas das comunidades. *“Às vezes a gente não enxerga a casa do nosso vizinho como um lugar externo, como uma rua mas sim como uma própria extensão na nossa casa”*

A narrativa do filme segue apresentando agora as experiências dos personagens e entrevistados com pessoas conhecidas que foram infectadas pelo vírus, e sobre como eram as sensações e sentimentos nesse momento. Os depoimentos contam histórias de pessoas próximas que foram infectadas pelo vírus, e uma das personagens conta sobre como foi a busca por atendimento e a situação precária das UPAS e hospitais.

Após essas histórias o documentário volta a tratar de assuntos que se relacionam a pandemia, mas que persistem em outros momentos temporais, que é o descaso com as comunidades, por parte dos governantes e a busca por sustento. *“Falo em qualquer canto represento minha cidade, só que aqui as grotas são sempre esquecidas”*. Essa fala cantada através de rima por um dos jovens em cena abre o espaço para o tema do auxílio emergencial³², que foi um benefício do governo federal para a população de baixa renda³³, que consistia em e as formas de

³² “Auxílio Emergencial” foi o nome adotada pelo governo federal para designar a política pública de transferência de renda, em caráter temporário e emergencial, em decorrência dos efeitos da pandemia de Covid-19, conforme estabelece a Lei 13.983/2020.

³³ No Brasil, após grande pressão e mobilização social, o governo em 2 de abril de 2020, sancionou o Projeto de Lei 13.982, que estabelece medidas de proteção social durante o período de enfrentamento da pandemia de Covid-19. O decreto regulamenta o Auxílio Emergencial¹⁰ no valor de R\$ 600,00, inicialmente destinado aos cidadãos com mais de 18 anos, aos beneficiários do Programa Bolsa Família¹¹, às famílias cadastradas no Cadastro Único¹² para Programas Sociais, aos trabalhadores informais, aos microempreendedores individuais (MEI) ou contribuintes individuais da Previdência Social; mas a proposta inicial era destinar R\$ 300,00 mensais para cada membro das famílias mais pobres do país, por um período de seis meses. A determinação exigia renda familiar mensal inferior a meio salário-mínimo per capita ou três salários-mínimos no total, além de não ser beneficiário de outros programas sociais (com exceção do Programa Bolsa Família) ou do seguro-desemprego¹³. As mães que morassem sozinhas e que atendessem ao critério de elegibilidade de renda tinham direito a receber o valor do auxílio em dobro. Além disso, no dia 16 de abril, a Câmara dos Deputados aprovou a expansão da medida para mães menores de idade e para toda família monoparental. (MARINS; RODRIGUES; SILVA; SILVA; CARVALHO. 2021)

sobrevivências que as pessoas tiveram que ter no período em que os decretos governamentais exigiam fechamento de lojas e comércios.

Figura 16 – Empreendedorismo na grotas



Fonte: Documentário visão das grotas

Quando se iniciam os depoimentos sobre desemprego e provisão de sustento durante a pandemia, o documentário apresenta falas sobre a potencialidade empreendedora das mulheres, que aprimoraram algumas habilidades e passaram a vender máscaras e outros produtos artesanais. As críticas feitas a vulnerabilidade econômica, e as demissões que aconteceram no período pandêmico são narradas sobrepostas as experiências de adaptação e capacidades empreendedoras, se critica rapidamente a dificuldade para conseguir o auxílio emergencial, mas não se detém a essa questão, priorizam falar sobre as saídas que a população das grotas encontrou para sobreviver. Dentro das críticas levantadas nesse tema se fala sobre as dificuldades, e o auxílio não ter sido uma realidade para todos, mesmo aqueles que tinha direito, e precisavam dele.

A temática seguinte inserida na narrativa, inicia com um som de conexão de internet, e com adolescentes correndo e questionando: “*Quem viu?*”, as entrevistas e depoimentos agora começam a falar sobre o ensino remoto, ou a aula online como aparece nas falas dos entrevistados e entrevistadores. A cena apresenta uma pixação de uma das personagens com a pergunta: “*Aula online quem viu?*”. Essa questão levanta a discussão sobre aplicabilidade do ensino remoto durante a pandemia, essa modalidade de ensino é um ponto central quando se busca discutir o processo de ensino e aprendizagem durante os anos de 2020 e 2021, onde foram adotadas as salas online a partir de plataformas como o google meet.

A falsa ideia de que todos tem acesso a internet pode ser questionada dentro dessa falácia do ensino remoto, boa conexão, notebooks, bons aparelhos de celular, ou simplesmente um espaço de estudo, essa não é a realidade de boa parte da população de alunos da rede pública de ensino. E no documentário essa realidade é apresentada, quando começam a tratar sobre o ensino durante a pandemia, os entrevistados falam sobre a dificuldade de acessar a aula, a falta de internet, e sobre ter que ajudar a família trabalhando. Uma das primeiras entrevistadas é uma mãe que fala sobre o filho não está estudando porque precisou trabalhar na pandemia para ajudar nas despesas, ela fala que já que eles não têm acesso a internet, para não ficar parado, colocou o filho para ajudar o pai. Quando se questiona a efetividade do ensino remoto, essa pergunta é refletida dentro dessas realidades que não se adaptam a esse modelo de ensino. Os depoimentos que surgem no documentário falam sobre a dificuldade de ter internet, sobre a conexão ruim, e sobre como eles acabaram sendo prejudicados por essa metodologia.

A transição para a nova temática do filme é apresentada com um depoimento em voz off, que narra sobre a divergência entre a pandemia que é apresentada na televisão e nas mídias, e a pandemia que está sendo experienciada dentro das comunidades. “*A pandemia na minha quebrada, é bem diferente do que aquilo que a gente vê na TV. Aqui as pessoas têm que escolher se estudam, ou se trabalham, as vezes não tem nem essa decisão, porque muitos não tem nem internet em sua casa, essa que é a realidade.*” Dentro desse processo de entender essas distinções de processos vivenciados e impossibilidades de cumprir aos decretos municipais e estaduais, se abre outra discussão que busca apresentar as potencialidades

artísticas da população das grotas, e as formas como a arte foi um caminho e estratégia de sobrevivências.

A periferia como um lugar de arte quando apresentada dentro da narrativa, traz inicialmente a fala de uma das personagens e diretoras que aparece em cena e afirma que vê na periferia como uma nascente das artes. *“Acredito que majoritariamente a arte vem da favela. Porque a arte é um refúgio.”* Apresentam-se dentro desse eixo inúmeras performances artísticas, desde flags, grupos de capoeira, a músicas compostas por moradores sobre a pandemia. Uma das personagens fala sobre a potencialidade de uma arte marginal que dialoga dentro dos espaços das comunidades, e a potencialidade de uma comunicação entre pares. Quando ela se refere a essas criações ela afirma: *“Estão na margem e dialogam com essa própria margem, nisso há potencialidade e há poder.”* A partir desse movimento de falar e apresentar múltiplas potencialidades artísticas das comunidades, se inicia o último tópico dentro do filme que trata do esperar sobre um futuro pós pandemia.

Figura 17 – Créditos dos filmes



Fonte: Documentário visão das grotas

A figura 20 traz um frame único dos créditos do filme, onde assinam a direção coletiva os nove jovens que construíram as imagens e fizeram as entrevistas em suas comunidades, nas últimas cenas existe uma apresentação de cada um deles,

com uma fala direcionada a questão do pós pandemia, e sobre as potencialidades as grotas, dentro das falas a que tomou espaço dentro das minhas anotações foi um trecho do rap que diz: *“Não nos conformemos, pois, quem espera não alcança.”*. Dentro desse movimento de imaginar um futuro, foram apresentadas falas sobre a necessidade de se olhar para as grotas, e de movimentações políticas, de uma postura ativa, porque o “pré-pandemia” não é nem ao menos um vislumbre do que se almeja para um futuro dentro das expectativas desenvolvidas pelos personagens do documentário, o futuro esperado se relaciona a um processo de reivindicação e resistência, para que o futuro possa ter aspirações positivas e acima de tudo coletivas.

Há muitas maneiras de nos referirmos à periferia; a depender do modo como a olhamos, a ela nos vinculamos e a significamos. Estamos diante de uma nova invenção do que seja periferia? Aqui, preferimos inicialmente pensá-la a partir das várias formas de representação desse espaço que é da ordem geográfica, mas também política, social, afetiva, histórica, cultural, de pertencimento e reconhecimento. (TAKEITI;VICENTIN; 2020. p.257)

Um dos marcadores presente dentro desse capítulo é o de localidade, estamos trabalhando com uma análise fílmica produzida na periferia e por moradores da periferia, dentro dessa construção essa noção construída sobre o que é o periférico engloba sentidos subjetivos e coletivos desses indivíduos que dirigiram essa produção audiovisual. Os eixos discursivos apresentados dentro da narrativa fílmica analisada aqui além de falar dentro de um espaço marcado, permeiam as relações que são construídas entre, a relação do ser cidadão jovem com a periferia da cidade, criando uma relação das múltiplas expressões artísticas como ferramenta política.

O Rap, a pixação, o próprio produto audiovisual construído, apresentam essa utilização da ferramenta artística a partir de um posicionamento político de denúncia e reivindicação por melhorias, e por respeito. Ao analisar um filme que foi dirigido coletivamente por jovens de periferia, constrói-se dentro dessa análise uma relação metalinguística a medida que o próprio filme é um produto dessa relação dos jovens com as artes, e ferramenta política de reivindicação e de fala.

Mais do que um “produto”, portanto, a periferia passava a ser entendida por esses atores como um termo responsável por nomear um “processo” que

envolve os perversos efeitos por trás dos modelos político e urbanístico hegemônicos. Tratar-se-ia, assim, de um fenômeno passível de ser visto em toda a cidade e não apenas nas suas margens. (ADERALDO, 2017, p. 96)

No filme a construção estabelecida entre os indivíduos em cena e os espaços de habitação, cria um processo de construção do ser cidadão que se relaciona com essa cidade, que no caso da narrativa do documentário *Visão das Grotas*, tem as especificidades urbanas de serem grotas da cidade de Maceió. Essa relação de querer apresentar um contraste de experiências entre os bairros de classe média e as periferias urbanas de Maceió, é exemplificado na utilização dos espaços e nas formas de subversão de estereótipos construídos sobre o que é um jovem de periferia.

Esse marcador de juventudes atribuído aqui nesta análise para os participantes da direção coletiva do documentário se constrói em múltiplos aspectos, partindo da ideia de uma não universalização da ideia de juventude, e distante das noções biologizantes, entende-se que esses múltiplos indivíduos que constroem essa narrativa fílmica, além do recorte etário, se valem de símbolos e elementos diacríticos de caracterização que os atribuem essa definição de jovens. Não é meu interesse dentro desta pesquisa fazer uma apresentação dos processos dentro das pesquisa socioantropológicas de como conceitua, e se desdobra o termo juventudes dentro das disciplinas e pesquisas, é meu interesse identificar este marcador juventudes, dentro de um desdobramento relacional de utilização da arte por estes indivíduos dentro das periferias.

Quando se criam e se instituem projetos voltados para juventudes pensando esse recorte de classe, maioritariamente se elaboram propostas que atrelam aos esportes o espaço de lazer, em um tom salvacionista, já que ser um jovem, pobre, preto de periferia aproxima o indivíduo da marginalidade dentro dessas noções de senso comum difundidas socialmente, o esporte seria para inúmeras políticas públicas o motor salvador do jovem da criminalidade. É importante perceber que os jovens diretores do filme aqui analisado possuem suas próprias redes de pertencimento e de trocas, seja a partir das batalhas de rimas, seja a partir de seus múltiplos interesses.

Hoje, tem sido por meio de alguns estilos e invenções coletivas como o movimento *hip hop*, a literatura marginal, a produção audiovisual periférica,

os saraus, que eles se produzem como sujeitos, inventam distintas formas de viver a condição de ser jovem na e da favela, agenciam diferentes maneiras de produzir suas identidades, rompendo com a referência dominante dos discursos em torno da imagem de jovem pobre, popular urbano, vitimizado e perigoso. São jovens que produzem saberes, colocam em prática as experiências de recusa à exclusão e marginalização, tensionam outros discursos sobre a vida, a (in)diferença, a segregação e a racialização, e resistem aos modelos dominantes social e historicamente constituídos em torno da juventude popular urbana. (TAKEITI;VICENTIN; 2020. p.259)

Quando estou buscando construir uma reflexão acerca das relações construídas entre arte, juventudes e periferias a partir do documentário *Visão das Grotas*, primeiramente quero distanciar essas pré-noções construídas do jovem pobre se ligar ao crime, como se essa fosse uma relação direta. Dentro da narrativa audiovisual, as condições de relacionamento dos indivíduos estavam no poder do diálogo artístico que eles apresentavam, não só dentro dos discursos e falas, mas nas próprias performances que são trazidas no filme, o rap, a pixação, a poesia, os instrumentos musicais, o cinema em si. Artes múltiplas que são utilizadas pelos jovens em cena como instrumento de reivindicação de grito.

Tenho observado que a intervenção de jovens no meio urbano, seja por meio do graffiti, do pixo ou de outras ações do gênero, tem mobilizado micropolíticas estratégicas de expressão e inserção juvenil, qual seja, um regime estético das juventudes. Essas ações atualizam a biografia da cidade, como assinala Carolina Ruoso, recriam trajetórias juvenis, volatizando contumazes experiências de medo e estigma, dando passagem à produção de percepções partilhadas de potência dos sujeitos e do sentimento de pertença à cidade. (DIOGENES, 2020, p. 51)

A construção das análises desse capítulo dentro dessa pesquisa perpassaram, diferente dos outros filmes analisados, o momento de encontro e de construção do documentário, assim fazendo um tipo de etnografia virtual pude observar dentro das reuniões dos jovens expressões de relacionar-se as comunidades, e a si mesmo enquanto jovens de periferia sendo abraçadas por alguns que no início das oficinas não se referiam a esses marcadores de diferença, essa potencialidade de sentidos dentro da construção de pertença, que é mencionada por Diógenes (2020), é uma das nuances causadas e apresentadas dentro desse encontro de múltiplos indivíduos que partilham vivências em comum, e que a partir de uma produção artística buscam apresentar suas realidades.

Para além das expressões artísticas performadas nas cenas, a própria construção do documentário enquanto uma produção coletiva já traz essas reflexões sobre as diversas formas como os jovens de periferia tem utilizado das linguagens, e vivenciado dentro de suas comunidades e dentro de encontros virtuais como foi o caso dos jovens diretores, que não se conheciam e se encontraram e compartilharam durante o período de distanciamento social através de plataformas construíram um diálogo sobre seus sentidos e experiências.

Percebe-se, na esteira deixada por Pais e Almeida (2012, p.17), entre juventudes um “estimulante diagrama de criatividade contemporânea, contrapondo o modelo romântico de insularidade do artista ao emergente modelo colaboracionista, o locativo dando lugar ao locomotivo. O movimento, o deslocamento e um tipo de nomadismo vão criando formas de vida juvenis na cidade que se caracterizam menos na permanência e mais no vai e vem. E vale dizer que essas interzonas deslocam-se entre recintos materiais das cidades e ambiências digitais. (DIOGENES, 2020, p.41)

Essa movimentação dentro dos processos artísticos e plurais dentro das cidades perpassada pelas periferias, temos na arte uma relação que não recai no processo de uma arte capitalizada, distante de um pensamento funcionalista para as atividades artísticas, ou até mesmo mercadológica, estamos olhando para essas produções dentro de uma chave de expressão, documentação e diálogos, a arte utilizada como meio de fala. A arte não precisa surgir dentro das periferias com a mesma perspectiva que se atribui, muitas vezes, aos esportes, a arte não precisa está ali para resgatar nada, nem ninguém, ela é construída por eles, e significada por estes atores.

Todo mundo, sob um ou outro aspecto, está tomado por um devir minoritário que o arrastaria por caminhos desconhecidos caso consentisse em segui-lo. ...O povo é sempre uma minoria criadora, e que permanece tal, mesmo quando conquista uma maioria: as duas coisas podem coexistir porque não são vividas no mesmo plano. (Deleuze, 1992, p. 214)

Com essa citação de Deleuze, estamos aqui buscando falar sobre um processo de desconstrução de noções que se possam ter sido atribuídas aos jovens de periferia, e suas vivências, qualquer formulação engessada, e que não pense reflexivamente, que esses e muitos outros aspectos, perpassam movimentos e modificações, as vivências são ativas, e mudam-se as experiências. Dessa maneira as construções dentro desses eixos temáticos conectados, apontam para um

processo de observar as múltiplas formas que se podem relacionar a arte, as juventudes e seus espaços.

Afirmamos, portanto, que, para além de toda produção perversa que encarcera as juventudes periféricas a universalismos, estes sim severamente pobres, existe um campo complexo de forças. O atravessamento da arte, o encontro com a música, os deslocamentos físicos e subjetivos possíveis são parte do que nos legitima a afirmar que desvios foram construídos na vida de tais jovens. Desvios estes que colocam em xeque hegemonias do mundo em que vivemos. (LACAZ; LIMA; HECKERT; 2015. p.66)

Desta maneira podemos assim a partir da análise do filme documental, e das temáticas que envolvem a narrativa fílmica e as performances em cena, identificar os processos de modificação pertencentes as juventudes de periferia e suas relações com as expressões artísticas, e a utilização delas enquanto potencialidades políticas de fala e reivindicação.

3

IMAGINÁRIOS URBANOS

3.1 EU CIDADE

Ser Maceioense e estudar dinâmicas da cidade em Maceió, me fez pensar muito nas discussões do texto de Gilberto Velho sobre “observar o familiar” e como isso coloca na balança quais dinâmicas presentes dentro do fazer-cidade que poderiam ser entendidas como conhecidas por mim, enquanto moradora e natural da cidade de Maceió. “O que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não necessariamente conhecido” (VELHO; 1978). A construção dessas noções de estranhamento e desnaturalização dentro dessa investigação perpassam os processos que se associam com a criação de mapas, redes que se desenvolvem dentro das múltiplas rotinas individuais e constroem “microcidades” nessas experiências particulares.

Dentro desse processo de identificar essas multiplicidades de experiências encontra-se uma noção de uma cidade que é vivida e construída pelos indivíduos que experienciam estes espaços em suas rotinas (AGIER; 2011). De certa maneira, para mim, o exercício de estranhamento acabava não se mostrando, em muitos momentos, como o exercício realmente aplicável no processo de investigação, pois eu realmente estava me deparando com algo novo dentro da dinâmica urbana da cidade. Claro que não digo isso em uma relação de totalidade, conheço a Maceió que se apresentou dentro das minhas dinâmicas de grupo, a partir das minhas redes e relações. Como no texto de Enrico Spaggiari (2011)³⁴ quando ele apresenta a dinâmica de conhecer a cidades pelas crianças das escolinhas de futebol, essa representação sobre o que é familiar estar associado as dinâmicas do indivíduo ficam mais claras. A cidade para aquelas crianças e pais é construída a partir das experiências dentro das escolinhas e peneiras de futebol que participam, em um tipo de movimento de cartografias das experiências que formam a cidade, assim a minha Maceió se construiu em diferentes nuances e o contato com as produções

³⁴ Os universos do futebol: uma etnografia das redes futebolísticas em São Paulo. 2011.

audiovisuais me apresentava novas vivências e significações para os espaços que são apresentados dentro das narrativas fílmicas.

Parece um tanto de senso comum inferir que o indivíduo conheça a cidade em que vive, mas refletir sobre o que é conhecido e desconhecido dentro de uma cidade faz referência a esses mapas individuais que são construídos de acordo com as necessidades, vivências cotidianas e dessa forma mapas novos são criados a cada novo acesso e espaços são desassociados da rotina no mesmo processo.

Ao refletir sobre a cidade, como já falei na introdução desta pesquisa, muitos momentos dessa investigação acabaram perpassando questões da minha construção identitária, já que me identifico enquanto uma jovem maceioense. Quando Gilberto Velho (1978) fala sobre a distinção entre familiar e conhecido, essa reflexão sobre o cidadão nem sempre se dá conta dos processos que desencadeia dentro do fluxo e da construção do seu próprio espaço, perpassou diversas reflexões e análises sobre o eu e os espaços da cidade.

As cidades são espaços privilegiados para pensarmos nas cartografias que a delimitam, mas também as suas paisagens e paradoxos entre a vida individual e coletiva, resistências ou ações que apontam a vida urbana como experiência e experimento das alteridades, lugares de viajantes, estrangeiros que também pincelam nesses espaços suas rotas e fabulações. (SILVA, 2012, p.3)

Quando estou falando sobre esses mapas dentro da cidade, me refiro a espaços de familiaridade, essa construção se associa ao pensamento de Certeau (1998) quando ele menciona os cidadãos como criadores de “um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo”. A leitura desse “texto” é o movimento que estou buscando aqui dentro das análises fílmicas. Assim a ideia de questionar as utilizações da cidade e as formas como se tem experienciado Maceió, perpassam nessa pesquisa diante do próprio percurso que fiz na procura por identificar meus próprios sentidos para a cidade.

Michel Agier levanta questões sobre o que torna a cidade familiar em Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos (2011), ele apresenta uma relação mais micro, que é a relação que se constrói entre o “lugar” e o cidadão buscando apresentar a ideia de que os espaços onde o indivíduo funda a sua primeira pertença. O primeiro local residencial e seu entorno, os primeiros lugares

que o indivíduo constrói suas redes, são espaços onde ele desenvolve o primeiro sentido de pertencimento a uma coletividade. Essas redes e relações domésticas iniciais vão além do espaço residencial e familiar, elas trazem para essa relação de identificação e construção de identidade, diferentes partes da cidade que passam a ser vinculadas dentro dessas relações de pertencimento.

Optei com inicia este capítulo com algumas notas do meu processo que utilizando o universo conceitual de Agier (2011) chamo de “me familiarizar com a cidade”. Nasci em Maceió em 1994, fui criada no conjunto residencial Benedito Bentes, minhas redes de escola, religião, família e até o primeiro emprego se passaram dentro do complexo habitacional criado em 1986, onde resido até os presentes dias. Ir ao centro de Maceió ou a praia torna-se sempre uma viagem, graças ao transporte público da capital, com suas rotas exaustivas, que são construídas deixando hiatos no mapa da cidade, facilitando acessos a determinados lugares e dificultando o acesso a outros.

Me lembro de conhecer apenas partes da orla, o início da Jatiúca e a orla da Pajuçara, que eram os lugares da orla onde o transporte público passava. O ônibus como transporte principal, me fez conhecer a cidade em pontos marcados (literalmente) e com visitas esporádicas por conta de todos os inconvenientes. O que com a chegada do Shopping Pátio Maceió, na entrada do Benedito Bentes em 2009, fez o “descer”, como é chamado popularmente a relação de ir da parte alta para a parte baixa da cidade, ficar cada vez mais distante, e minhas dinâmicas se davam completamente dentro do “distrito” do bairro.

Quando ingresso na Universidade Federal de Alagoas em 2012, tinha recém completado 17 anos e vi um novo mapa surgir para mim, o mapa do 703, Benedito Bentes – UFAL, Via Graciliano Ramos, a rota que com o passar dos anos só se expandiu e levava cerca de 90 minutos para fazer um trajeto de 7 km, mas além de um novo trajeto de ônibus, agora surgiu um universo de possibilidades e discussões.

Meu percurso dentro do curso de Ciências Sociais não foi retilíneo, e dessa maneira, após uma pausa, reingresso para as Ciências Sociais em 2017, já com 22 anos, e assim retomo minhas idas as sessões de cineclubes que os cursos propunham. Um deles foi o “Curtos-circuitos”, organizado por alunos do PPGAS. A sessão que aconteceu no ICHCA em 2017 me despertou o interesse de entender que Maceió era aquela que eu estava assistindo naqueles filmes.

Em qualquer pesquisa etnográfica, todo objeto se define por um limite, que o distingue de um exterior e o faz existir. De modo mais geral, é sempre sobre uma fronteira existente, na qual ganha sentido a relação entre identidade e alteridade, que o “outro” começa a existir para “mim” ou para “nós”. Podemos estender este princípio e considerar que o lugar da fronteira, descentrado, é o quadro privilegiado para se observar e compreender a existência de qualquer coisa. Se a cidade é um conjunto de “coisas” (edifícios, bens, relações, agrupamentos, textos...) difíceis de definir como “essencialmente” urbanos, este conjunto procede de limites ou fronteiras que o circunscrevem e a partir dos quais ele começa a existir. (AGIER, 2015)

Figura 18 – Cartaz da Sessão



Fonte: Facebook Curtos-circuitos

Me deparei com uma cidade que eu não sabia onde ficava, e com pessoas que debatiam sobre a população não valorizar grandes obras abandonadas da cidade, que até o presente momento eu mesma não sabia da importância, e nem conhecia. Após a sessão me questionei sobre em que cidade eu vivia, e que Maceió era aquela que as pessoas estavam falando. Em um primeiro momento acreditei que

aquela cidade debatida estava sendo construída apenas dentro da academia, pois debater a importância de condomínios residenciais do programa “minha casa minha vida” terem muros ou grades, ou as dinâmicas urbanas a partir das construções da cidade me pareciam distantes naquela instância, mas um incomodo foi plantado e a construção de uma “outra” Maceió, que eu não conhecia, me fizeram levantar series de questões e muitas delas desembarca dentro da análise que desenvolvo aqui.

Entender essa complexidade do entendimento de fronteira, e da relação de alteridade na construção desse outro, minha própria cidade passa a apresentar inúmeros espaços e situações desconhecidas, e um limite de reconhecimento na relação entre o eu e a minha cidade acabam desenvolvendo uma distância na relação entre conhecido e familiar para o meu entorno. Com essa inquietação meus movimentos de buscar informações sobre a cidade se tornaram constantes, assim passei a procurar espaços de debates e exhibições de filmes que tratassem da Maceió que eu não conhecia.

Minha relação com o audiovisual Alagoano iniciou na graduação, após a primeira sessão cineclubista com filmes Alagoanos que vi. Me propus a pesquisar sobre o tema para um crescimento pessoal, queria conhecer “Maceió”, e fui traçando um percurso com disciplinas eletivas que incluíram a disciplina de Antropologia Visual, com a Profa. Dra. Fernanda Rechenberg, que me proporcionou um desenvolvimento de repertório imagético sobre a cidade que culminou em uma exibição de fotografias coletiva no Museu Théo Brandão.

Uma das coisas que sempre me prenderam o olhar com os exercícios propostos pela disciplina foram os movimentos da cidade, a cidade possuía múltiplas dinâmicas e isso chamava sempre as atenções da minha lente em cada exercício proposto.

Figura 19– Fotografia da escadaria descida para rua São paulo, na grota da alegria



Fonte: Acervo pessoal

Figura 20– Subida para a avenida cachoeira do Meirim, grota da alegria.



Fonte: Acervo pessoal

As figuras acima são fotografias feitas por mim na descida para a rua são paulo na grota da alegria, neste exercícios estavam sendo trabalhadas fotografias de paisagens e essa paisagem urbana era o que eu via frequentemente na época da atividade. A cidade do meu entorno, naquele momento, contemplava a Grota da Alegria que fica do outro lado da avenida onde moro, tenho amigos que moram na

Grota da Alegria, alguns de infância, outros da juventude, neste momento eram amigos feitos dentro da própria academia que moravam lá e minhas visitas eram bem frequentes.

Eu era uma transeunte na Rua São Paulo da Grota da Alegria, já conhecia os vizinhos e sempre aceitava os convites de almoços e cafés, aquele espaço para mim tão rotineiro não era visto, nem conhecido, pelos meus colegas de turma assim nos exercícios mais livres eu fotografava a grota e seu entorno era uma Maceió que outras pessoas não sabiam que existia e comecei a buscar falar sobre ela.

Quando comecei a ver filmes alagoanos identificava que eles falavam de múltiplas dinâmicas da cidade, se apresentava a Vila dos Pescadores, se falava sobre o Jaraguá, sobre a Avenida Fernandes Lima, apresentavam os grupos de artes da cidade, os filmes falavam sobre escolas e inúmeras outras histórias, mas uma coisa que eu não via naquele primeiro contato era meu bairro, meu entorno.

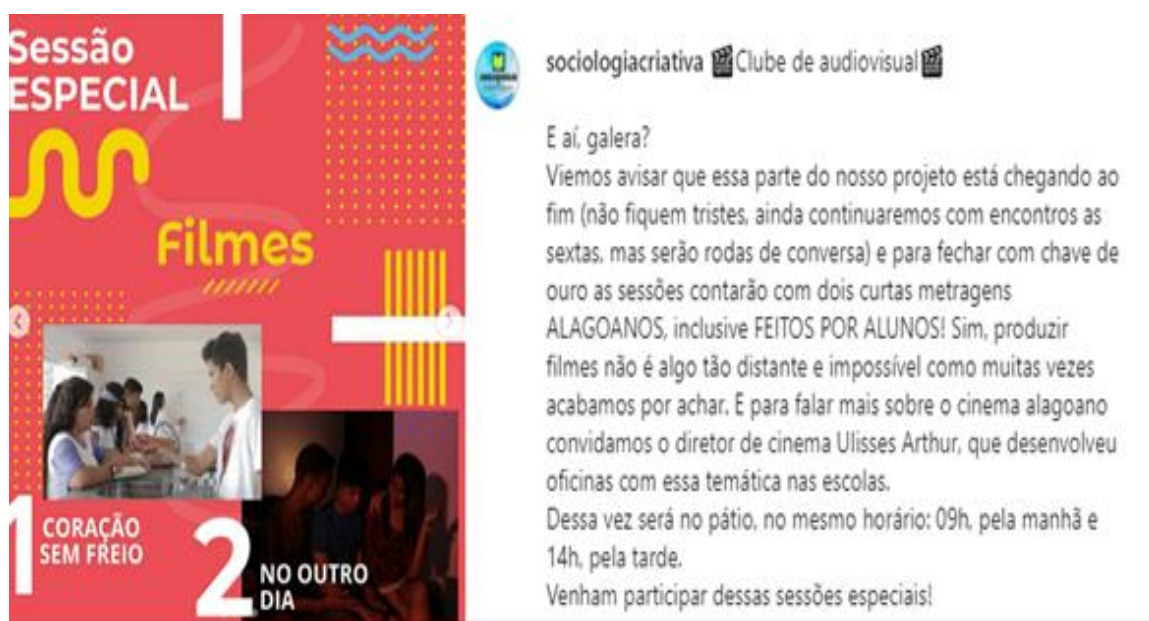
O primeiro filme que vi que mostrava a parte alta da cidade foi o filme: Minha palavra é a cidade (Documentário, 20min10seg, 2016). Comecei a investigar então filmes sobre personagens do meu bairro e encontrei: Sandrinho: o culpado de todos os crimes (Documentário, 15min03s, 2015). Nessa busca por imagens do espaço urbano que descobri a existência da Mostra Sururu de Cinema Alagoano. A mostra que é a maior janela do audiovisual do estado de Alagoas, apresenta inúmeras produções cinematográficas da capital e do interior. Na primeira oportunidade que tive me inscrevi para um curso de crítica cinematográfica³⁵ vinculada a mostra, onde o exercício prático do curso seria escrever sobre os filmes que seriam exibidos na mostra de 2018. A atividade de falar sobre uma cidade plural que eu estava descobrindo e ter a oportunidade de falar a partir do meu lugar, foi uma excelente experiência, que ainda exerci algumas vezes após o curso de crítica.

A partir de então minhas atividades construídas nas disciplinas pedagógicas no curso de Ciências Sociais sempre apresentavam recursos audiovisuais nas atividades propostas, e principalmente como recurso pedagógico. Durante meu período como residente pedagógica (2019-2020) na Escola Estadual Professora Irene Garrido, com supervisão da Prof.^a Ma. Amélia Florêncio, a atividade de

³⁵ Sesc abre inscrições para laboratório de crítica cinematográfica. Disponível em: <https://www.sescalagoas.com.br/2018/09/sesc-abre-inscricoes-para-laboratorio-de-critica-cinematografica/> Acesso em: 08 de outubro de 2022.

intervenção que foi proposta pelo meu grupo focal para a escola foi um cineclube³⁶, que encerrou sua atividade com um debate com dois filmes alagoanos (Figura 5), que tratavam de juventudes, *Coração sem freio* (Ficção, 8 min 22s, 2018), e *No outro dia* (Ficção, 7 min 8s, 2018).

Figura 21- Print da atividade do cineclube.



Fonte: Instagram Sociologia Criativa.

Esse movimento de construir uma imagética da cidade para mim a partir dos filmes e fotografias, me levou ao movimento de querer também proporcionar isso para os alunos da educação básica com quem trabalho, e fazer uma mediação entre a Sociologia Escolar e a Arte Educação como fonte rica de trazer esses acessos a informações visuais e auxiliar na construção de olhares sobre a cidade a partir de múltiplas artes.

Minha primeira experiência com a atividade de escrita de crítica cinematográfica aconteceu no curso ofertado pela Mostra Sururu em parceria com o Sesc Alagoas, em outubro de 2018, cada aula apresentava uma série de curtas, principalmente alagoanos, para que pudéssemos analisar coletivamente. A atividade

³⁶ Sociologia criativa. Disponível em: <https://www.instagram.com/sociologiacriativa/> Acesso em: 08 de outubro de 2022.

prática do curso aconteceu na Mostra Sururu de Cinema Alagoano de 2018, a dinâmica era feita da seguinte forma: Os alunos assistiam a todas as sessões e cada dia escolhiam um curta metragem para redigir a crítica, algumas dessas críticas foram postadas no site Alagoar³⁷. No último dia da mostra, foi entregue pela turma uma premiação chamada “Prêmio olhar crítico”, que de forma coletiva escolhia um filme que estava na mostra competitiva para recebê-lo. Em 2018 o filme premiado pela crítica foi Tipoia (Experimental, 16 min., 2018). Após essa experiência de escrever sobre filmes, mantive a prática da escrita, e acabei dando algumas contribuições para o site Alagoar durante o Circuito Penedo de Cinema de 2019.

Meu retorno a prática de pensar e falar sobre produções audiovisuais retornou durante uma disciplina do mestrado em Antropologia Social no PPGAS/UFAL em 2021, disciplina ministrada pelos professores Silvia Martins e Siloé Amorim chamada: Suportes técnicos e estéticos do audiovisual. A disciplina discutiu sobre o espaço das imagens dentro das pesquisas antropológicas e de metodologias de análises fílmicas. De maneira direcionada os professores solicitaram a construção de levantamentos fílmicos sobre os temas individuais de pesquisa de cada aluno, assim fiz um levantamento direcionado a juventudes e urbanidades, com filmes documentais brasileiros.

Durante os anos iniciais de pandemia que acompanharam o meu ingresso no programa de pós-graduação, busquei muitas interações online, e realizei minicursos e oficinas voltados ao audiovisual, o último deles foi a “Oficina Panorama do Audiovisual Alagoano”, ministrada por Larissa Lisboa. A partir das oficinas e minicursos construí a linha do tempo do audiovisual que tanto buscava, e pude encontrar espaços de partilha.

Ainda nas disciplinas do PPGAS, cursei junto a Professora Doutora Fernanda Rechenberg a disciplina de Leituras Dirigidas, onde as leituras foram direcionadas para a produção de imagens feitas por mulheres, durante a disciplina outros elementos permearam a discussão dessa construção do meu imaginário da cidade que foram neste momento as construções de gênero, refletir dentro daquelas produções que eu havia acessado perguntas sobre o espaço de produção feminina dentro do audiovisual, pensar quais filmes eram produzidos por mulheres, e onde

³⁷ Disponível em: <https://alagoar.com.br/tag/por-larissa-vanessa/> . Acesso em janeiro de 2023.

estavam as mulheres dentro desses circuitos de exibição, quais espaços ocupam, e como a imagem das mulheres é construída dentro do cinema.

Perceber a cidade, e os caminhos que se trilha nela, quando estamos dentro de um ritmo ordinário acaba sendo algo distante, esse olhar atento aos movimentos de ir e vim, começaram a reforçar o fato de que a busca e o experienciar ativamente a cidade foi o que acabou me fazendo identificar os significados que estavam sendo construídos por mim para os espaços, e perceber a multiplicidade de significações e ressignificações que a cidade pode ter. “A tarefa essencial da construção teórica não é codificar regularidades abstratas, mas tornar possíveis descrições minuciosas; não generalizar através dos casos, mas generalizar dentro deles” (GEERTZ, 2008, p.18). Perceber através das análises essa cidade plural, e as vivências em comum.

3.2 A ANÁLISE FILMICA DO DOCUMENTÁRIO IMAGINÁRIOS URBANOS

O documentário de Glauber Xavier, incorpora diversos elementos performáticos e intervenções urbanas na cidade de Maceió. O filme foi fruto de uma oficina que aconteceu no SURURU LAB em 2017, a proposta da atividade era a junção de elementos do teatro, música, poesia e vídeo. A oficina se chamou Corpo-Cidade/Vídeo Performance. Desde o nome dado a oficina temos uma sintetização prévia do que encontramos na produção audiovisual, o título já demonstra elementos das especificidades temáticas encontradas na narrativa fílmica, que são as relações de construção entre o corpo e a cidade, em um processo relacional, e formas de pensar as intervenções urbanas enquanto novas formas de utilizações dos espaços, e de ressignificação das experiências na cidade.

Dessa maneira as imagens captadas no filme são frutos das diversas experimentações que aconteceram no período da oficina, e utilizam-se de diversos espaços da cidade de Maceió, principalmente praças. O filme inicia apresentando uma intervenção de conservação e limpeza em um monumento da cidade que fica na praça Visconde de Sinimbu, outras propostas de intervenção que se relacionam aos elementos de atividades teatrais, utilizam de palhaçaria para atrair atenção do

público, e de pinturas e performances, essas intervenções artísticas foram centradas na Praça da Faculdade.

Além das performances, o filme utiliza de entrevistas para tratar da temática urbana e as relações construídas entre os indivíduos e os espaços. São entrevistados pesquisadores, estudantes e professores das Ciências Sociais e da Escola Técnica de Artes da UFAL. Um dos entrevistados é o Professor Dr. Fernando Rodrigues de Jesus que é um dos nomes conhecidos da sociologia urbana em Maceió. Além de pesquisadores, encontramos na narrativa personagens que são artistas Maceioenses, apresentam-se B boys, e pichadores, mostrando suas intervenções artísticas e falando sobre suas experiências nos espaços da cidade de Maceió.

Figura 22- Cartaz de divulgação do evento SURURU LAB 2017.



Fonte: Correio dos municípios al

A Figura acima trata-se do cartaz de divulgação do evento, e apresenta um mapa da cidade de Maceió com pontos de localização que ao invés de apresentar os nomes dos lugares apresentam atividades artísticas, e assim encontramos nos pontos: lambe-lambe, stencil, mapping, performance, grafitti, fotografia. Essas atividades envolviam a proposta de apropriação dos espaços da cidade através de intervenções urbanas. Foi durante este evento que o filme Imaginários Urbanos foi produzido, o Sururu Lab aconteceu dos dias 4 a 9 de setembro de 2017, durante esse período estava acontecendo um outro evento na cidade, na praça da faculdade que era a feira da reforma agrária, essa praça onde estava acontecendo a feira foi utilizada como espaço para algumas intervenções que aparece nas cenas.

Um outro marcador que surge dentro da narrativa é temporal, inúmeras as expressões artísticas que trazem referência ao golpe de 2016, as manifestações que surgem em cena através de pixações pedem a saída do então presidente Michel Temer. “Fora Temer”, “Globo Golpista”, são expressões que surgem nas cenas através de pinturas e pixos que marcam esse movimento, e trazem esse quadro temporal da narrativa.

O filme circulou por festivais nos anos de 2017, 2018 e 2019, como pode ser observado na figura abaixo, após esse período, ficou hospedado no portal do Cardume³⁸, e está atualmente disponível no canal do Vimeo da produtora Saudáveis Subversivos³⁹.

³⁸ Disponível em: <https://cardume.tv.br/> Acesso em: 15 de outubro de 2022

³⁹ Imaginários Urbanos. Disponível em: <https://vimeo.com/519588844> . Acesso em: 18 de outubro de 2022.

Figura 23- Frame primeira inserção do filme. Festivais e prêmios.



Fonte: Documentário imaginários urbanos.

O filme participou da Mostra Sururu em 2017, e trata da relação corpo/cidade, apresenta nas cenas indivíduos buscando ocupar espaços da cidade a partir da arte, essa relação de disputar os espaços geográficos, e cartográficos de Maceió, a partir do que um dos entrevistados chama de *cartografia afetiva*. No filme se constroem imagéticas de uma Maceió múltipla e dividida, existindo a Maceió da praia, a das lagoas, e das grotas. A Maceió das grotas é representada no filme pelo Vale do Reginaldo, com suas construções precárias e as inúmeras escadarias, a Maceió das lagoas aparece representada pelo bairro do Vergel, a favela sururu de capote, com sua vista beira-lagoa. A Maceió litorânea, surge nos discursos e entrevistas, como forma de comparação. As dinâmicas juvenis dentro dos espaços, surge em uma busca dos indivíduos por ocupar a cidade a partir das suas múltiplas expressões artísticas.

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua sobre os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido por esses sistemas de significado (TURNER, 1997, p. 128-129).

Entendendo o que é posto por Graeme Turner (1997) o cinema “constrói seus quadros da realidade”, e os quadros apresentados dentro do curta Imaginários Urbanos apresenta uma cidade segregada, que possui um cenário que não é apropriado pelos indivíduos que transitam na cidade, que constroem suas dinâmicas nela, e não desenvolvem um sentimento de pertencimento por vivenciam um medo de estar na cidade.

“Estar na cidade é disputar a cidade”. É dentro desta ideia que surge na fala de um dos personagens, que se constroem os imaginários urbanos apresentados no filme. “Ao analisar signos alegóricos construídos nos filmes se pode captar como que a sociedade está sendo imaginada coletivamente por metáforas”. (COSTA,2020). Pessoas andando pela cidade, que não lhes dão uma boa condição estrutural para isso. Uma Maceió noturna com má iluminação, onde as pessoas transitam com rapidez, a avenida Fernandes lima, via principal da cidade com seu fluxo de carros, são as formas em que a cidade aparece dentro da narrativa audiovisual.

A disparidade econômica é apresentada desde o início do filme, e é chamada por um dos personagens de “Apartheid urbano”, que levanta uma crítica sobre a não percepção desse Apartheid na cidade, enfatizando que a segregação é tanta que as pessoas até mesmo os artistas não denunciam esse movimento. As múltiplas artes apresentadas nas ruas da cidade são utilizadas como movimento de resistência e ocupação dos espaços, uma reivindicação que na narrativa audiovisual surge como um chamado da própria cidade.

Dentro das categorias de análise de Nichols o documentário Imaginários Urbanos tem a predominância do cinema de observação do cotidiano das ruas da cidade, intercalado com falas expositivas que auxiliam na construção de informações sobre a cidade de Maceió, essa relação com a cidade é representada de uma forma poética em muitos momentos. A utilização da voz off não é utilizada para explicar o que está sendo mostrado, mas surge em uma sobreposição de imagens que se conecta em seguida com a imagem dos entrevistados. Falo do tom poético do filme à medida que ele relaciona, “O imaginário social transforma-se em um imaginário fílmico de ideias, sensações, desejos e modos de comportamento”. (COSTA,2020, p.231)

Entrar verdadeiramente nas linhas divisórias entre o entretenimento e o imaginário, o visível e o simbólico da imagem fílmica. Compreender como estão sendo construídos os imaginários e signos alegóricos das sociedades e culturas representadas é um dos caminhos da socioantropologia do cinema. (COSTA, 2020, p.2032)

O filme frisa em todo o seu corpo narrativo a utilização da arte como forma de construir marcas no território da cidade, e como instrumento de acesso e conhecimento do território, em um movimento de resistência a uma tendência de afastamento que surge na narrativa do filme como uma “cultura do medo da cidade”.

Na primeira cena encontramos de forma poética, a apresentação de imagens em preto e branco, que apresentam inicialmente imagens de arquivos de florestas de forma turva, em um som off a narradora provoca com a questão *“onde está você enquanto a revolução acontece, provavelmente na sua cama quentinha, bem quentinha?”*. Em seguida se apresenta a imagem da primeira intervenção urbana mostrada no documentário, são jovens limpando um monumento urbano, a imagem que inicia em preto e branco começa a ganhar cores, e a cena que começa a ser apresentada em um plano aberto, onde podemos ver todo o quadro em que se está acontecendo a cena, começam a se fechar em planos detalhe, e planos fechados.

Figura 24 – Frame Imaginário urbanos



O uso dos planos detalhes mostram as formas, com que os jovens em cena estão fazendo a intervenção urbana, utilizam panos, e água, no intuito de remover sujeiras acumuladas de um monumento público. O monumento em questão se trata de um mural de azulejos erguido durante uma reforma feita na praça que foi realizada entre 1961 e 1962, pelo então prefeito Sandoval Caju, o monumento, no entanto, não é conhecido pelo mural, mas sim pela escultura do “mijãozinho”⁴⁰, que foi roubada e refeita diversas vezes ao longo dos anos.

A medida em que se avança na limpeza do mural, processo que pode ser acompanhado na sequência de figuras 9 a 16, vão sendo apresentados planos abertos, onde podemos ter uma completa visualização da obra, e podemos perceber os movimentos ordinários da cidade que fazem parte daquele espaço, como o ponto de ônibus e os inúmeros passageiros que estão esperando o transporte público e ficam observando a intervenção. Enquanto essas cenas estão na tela, em um som off, entrevistados falam sobre o diálogo entre os indivíduos e os territórios da cidade, questionando as formas como se pode interferir nos espaços e como eles interferem nos indivíduos, e sobre práticas de descolonização dos corpos, dentro desse processo de viver e fazer arte.

As falas durante a intervenção frisam o fato do corpo, perceber através dos espaços, as histórias e os códigos, e a partir do estabelecimento de um diálogo entre esse corpo e esses espaços é que o indivíduo vai reconhecer-se nesse lugar. O processo de interferir nos espaços, e perceber que essas experiências modificam sentidos e sensações. Enquanto os jovens em cena permanecem limpando o monumento, um senhor, já com cabelos brancos, que estava passando pela praça se volta para a câmera e fala positivamente sobre o que está vendo: *“Eu adorei a ideia deles, adorei, são jovens, que estão curtindo a preservação da natureza”*.

⁴⁰ Mijãozinho da praça Sinimbu. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/o-mijaozinho-da-praca-sinimbu.html> Acesso em: 17 de outubro de 2022.

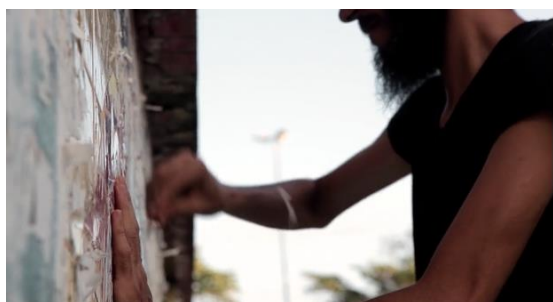
Figura 25 – Sequência 1 - Frames Imaginários urbanos



Personagem espreme pano encharcado com água e sabão.



Personagens limpando o mural com panos.



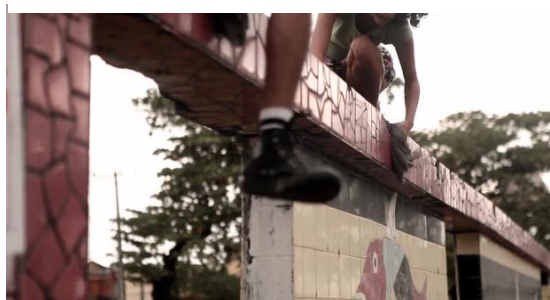
Personagem raspando papeis de colagens de cartazes antigos do mural.



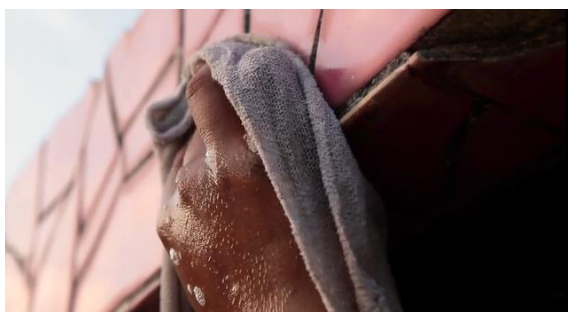
Em um plano mais aberto, 3 personagens limpam o mural.



Em um plano aberto, os personagens limpando o mural, e ao fundo uma parada de ônibus, com diversos indivíduos.



Personagem sobe no monumento para limpar as partes mais altas.



Plano detalhe, da mão ensaboada limpando o mural com um pano.



Plano detalhe de uma figura do mural, um pássaro.

Dentro do processo metodológico de etnografia de tela, imergi no universo de Imaginários Urbanos por inúmeras vezes, vi e revi o documentário, também fui as praças onde as cenas de intervenção foram gravadas. Em ambas as praças, nos

dias das minhas visitas, estavam acontecendo eventos, na praça dessa primeira intervenção do documentário Imaginários Urbanos, que é a Praça Visconde de Sinimbu estava acontecendo o Movimento Cidade⁴¹, diversos personagens, e ealizadores audiovisuais que estão sendo citados nesta pesquisa estavam presentes. Além da homenagem que foi feita através da artista Yara Pão (Uma das personagens do documentário Imaginários Urbanos), para o cineasta Celso Brandão, quem mencionei no primeiro capítulo desta pesquisa.

Figura 26 –Arte em Homenagem a Celso Brandão, na parede da Escola Técnica de Artes da UFAL, feita por Yara Pão, no evento Movimento Cidade 2022.



Fonte: Instagram Movimento.Cidade

Nesta oportunidade conversei com alguns dos diretores e produtores sobre o processo de escrita e das observações sobre os filmes. Glauber Xavier foi um deles, nossa conversa breve e informal se deu em frente ao mural que é o cenário dessa

⁴¹ Movimento Cidade. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjbnLwLRi/> Acesso em 18 de outubro de 2022.

primeira intervenção, atualmente o monumento passou por uma restauração feita pela atual gestão da prefeitura, onde recolocaram a escultura do Mijãozinho⁴². Falei com Glauber sobre o processo que estava passando com o filme, e ele compartilhou um pouco sobre os caminhos que o filme trilhou, em uma rota de festivais que foram ligados a urbanidades, e que estaria abrindo o filme para o público. Até este dia eu estava acessando o arquivo do filme através de uma senha, que foi dada pelo diretor.

Dentre esses festivais que o filme percorreu, acabou ganhando notoriedade em alguns espaços, podemos encontrar a partir disso uma entrevista dada pelo diretor ao site Plural Singular em 2020⁴³, essa data engloba o tempo em que o filme estava disponível na plataforma cardume. A entrevista que acontece no início da pandemia além de tratar de assuntos relacionado a carreira do filme, acaba atravessando também a temática pandêmica. Dentre as falas de Glauber Xavier, trago a que me chamou atenção e que completa as observações que estão sendo levantadas desde essa primeira intervenção urbana apresentada na narrativa fílmica.

Imaginários Urbanos é um exemplo de discurso deslocado neste curto espaço de tempo, pois em sua narrativa somos convidados a ocupar as cidades, tendo o simples caminhar como um ato político que desafia as fronteiras postas pelo medo da violência urbana e do apartheid social de uma urbe cada vez mais segregada em prol de uma cidade de “plástico” desumana e guiada por interesses econômicos, como é o caso dos processos de gentrificação que expulsam os habitantes menos favorecidos de seus espaços para dar lugar a empreendimentos de alto custo de bens e serviços. (Glauber Xavier, em entrevista para Plural Singular. Disponível em: <https://pluralsingular.com.br/imaginarios-urbanos/> Acesso em: 18 de outubro de 2022)

O documentário apresenta dentro das suas ações, desde a oficina onde foi concebido, esse incentivo a ocupação da cidade, e a subversão de uma ideia de cidade que não é feita para ser experienciada, ou vivida. O outro eixo temático que é

⁴² Escultura do menino mijão é recolocada em Maceió. Disponível em: <https://g1.globo.com/alagoas/noticia/2022/03/21/escultura-do-menino-mijao-e-recolocada-na-praca-sinimbu-em-maceio.ghtml> Acesso em: 18 de outubro de 2022.

⁴³ Disponível em: <https://pluralsingular.com.br/imaginarios-urbanos/> Acesso em 18 de outubro de 2022.

inserido no discurso fílmico após essas primeiras cenas, é o processo de distanciamento que Maceió vivenciou de suas lagoas. O personagem entrevistado em uma sobreposição de imagens com a lagoa mundaú, e a favela sururu de capote, no bairro do vergel do lago, chama a atenção para que as pessoas possam ver essas outras imagens da cidade, e apresenta o conceito de apartheid urbano para essa dinâmica da experiência cidadina maceioense, e fala que é importante nomear esse mal-estar, porque quando não se nomeia não tem como confrontá-lo. As construções de lacunas no mapa da cidade, os distanciamentos construídos, ou intensificados entre os bairros, grotas e favelas. Uma importância dada a orla de águas salgadas que esquece as lagoas, que deram base a formação política do estado.

Figura 27 – Sequência 2 – frames imaginários urbanos



Frame do título do filme, sobre imagens do vale do Reginaldo.



Frame de plano feito com drone sobre comunidade.



Frame de plano feito com drone sobre a lagoa Mundaú.

As imagens que aparecem em cena e são feitas com drone permitem identificar essa amplitude das áreas de que estão sendo faladas, é uma grande parte das habitações e dos moradores da cidade, vivenciando esse processo de apagamento, e invisibilização. Na figura 18, temos um plano aberto onde podemos ver a orla lagunar, e no horizonte uma cidade verticalizada com prédios altos que apontam para os bairros próximos a orla marítima.

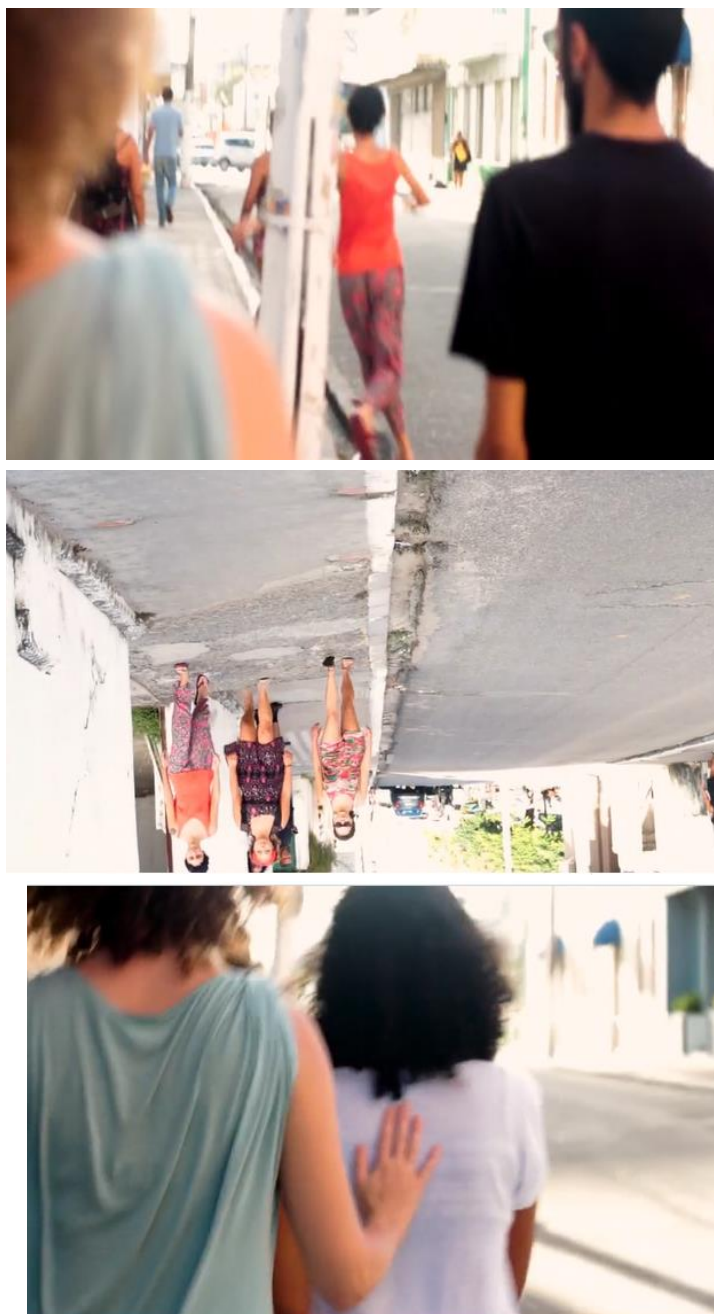
Após essa discussão entra uma voz off, junto a imagens de pessoas caminhando na cidade, em captações de cotidianos ordinários de rua, com animais, pessoas atravessando na frente da câmera, carros, ônibus. A voz fala sobre a importância de gostar e viver a cidade: *“As cidades só existem na experiência”*. Essa fala de um dos entrevistados abre a discussão sobre esse processo de uma cidade que é construída no agir citadino, é do movimento que a cidade é feita, e significada. Pensamento que se associa ao discurso de Harvey, quando ele desenvolve a ideia das cidades enquanto um “significante vazio”, que passa a receber significados e sentidos, a partir do movimento do agir citadino, que chamamos de fazer-cidade. Essa relação do pensamento de Harvey com a fala do entrevistado, acaba trazendo uma perspectiva desses sentidos que são atribuídos aos espaços, no que se referem aos processos identitários e subjetivos, o que acabam construindo a ideia da existência de inúmeras cidades, a partir das experiências.

O que estamos aqui tratando enquanto fazer-cidade é assim esse processo, que é múltiplo e quem tem a premissa de uma continuidade, adquirindo sentidos dentro de diversos desdobramentos a partir das experiências citadinas. Em outras palavras estamos entendendo aqui enquanto marco dentro desse entendimento de cidade, é esse movimento, e essas construção. A proposição dessa ideia de fazer-cidade, quando se juntam as imagens que aparecem em cena, se relaciona a uma construção ativa dos indivíduos, e que dentro das rotinas ordinárias, vão atribuindo os significados as diversas experiências pela cidade, e para a cidade, até mesmo as ações mais ordinárias.

Um dos entrevistados diz: *“A gente quer descobrir novas cartografias, novas formas de lidar com a cidade, estar na cidade”*. O personagem apresenta a partir da sua fala, uma necessidade de questionar os espaços que se conhece, e aqueles que não são apropriados, e incitando aos telespectadores uma busca por se permitir conhecer novos espaços. Esses pontos são apresentados na narrativa, através do “simples” andar pela cidade. A intervenção artística em tela nesse momento, se trata de um grupo de indivíduos que começa a perambular pela cidade, em diversos ritmos, andam para frente, para os lados, andam para trás, trocam de lugar entre si, como se estivessem coreografando a caminhada, como recursos visuais, as imagens da cena são turvas, hora é mostrada de ponta cabeça, o que dentro dessa lógica de construção de novas cartografias, busca apresentar formas diferentes

dentro de atos comuns aos indivíduos, olhar de forma diferente, e fazer novas rotas dentro dos espaços da cidade, as imagens apresentam o caminhar na rua enquanto um ato político, em um sentido de conhecer, e fazer novos caminhos.

Figura 28 – Sequência 3 – Frames imaginários urbanos



As seguintes entrevistas falam ainda sobre essas apropriações da cidade, e esse estar na cidade enquanto uma ação política, dentro de uma ideia de disputa de território, e cria-se uma conexão entre a história individual, e a história das experiências nos espaços. A intervenção em cena trata-se de uma apresentação

artística na praça da faculdade, localizada no bairro do Prado, a intervenção foi feita enquanto acontecia no local a feira da reforma agrária. A apresentação tratou-se de um grupo de artistas fantasiados, utilizando materiais reciclados, que chamavam o público da feira para pintarem seus sonhos e seus desejos nos cartazes. Através das imagens vemos inúmeras crianças e jovens que se aproximaram e participaram da intervenção, nos cartazes, pedidos pela reforma agrária, por paz, segurança. E alguns símbolos das lutas populares. O discurso sobreposto durante a apresentação da intervenção mostra um dos entrevistados falando sobre a potencialidades das manifestações artísticas, nos espaços da cidade, e as ressignificações de espaços que esses movimentos proporcionam.

Figura 29 – Sequência 4 – Frames imaginários urbanos



A sequência de frames apresentados na figura 29, traz o processo de chegada dos artistas na praça, os movimentos de aglomeração de público e de participação que a atividade propôs e conseguiu. A produção de cartazes, as pinturas, o sentar na calçada, o utilizar dos espaços da praça para colorir, criar e se manifestar. A atividade propunha na sua atividade central que os espectadores produzissem utilizando os materiais disponibilizados, e paralela a essa intervenção, um dos artistas vestido de um tecido branco, onde as pessoas que passavam poderiam pintar ou escrever o que quisessem no tecido, com o rosto coberto o performer permaneceu estático, enquanto diversas pessoas apareceram para participar da atividade, pintaram o tecido, as mãos e os braços do artista, essas partes do corpo não estavam cobertas, mas também foram utilizadas.

A partir dessa relação da arte de rua, e das intervenções urbanas, o filme apresenta uma discussão sobre uma batalha simbólica, a partir das artes, pensando as manifestações artísticas enquanto forma de se afirmar e se mostrar dentro das dinâmicas da cidade, as artes para romper com um fluxo preestabelecido de utilização dos espaços da cidade, que perpassam uma camada política dos corpos e dos espaços, do que pode e que não pode, de onde e como se permitem utilizar os aparelhos da cidade, o banco da praça é pra sentar, a calçada é para andar, as pistas são para a passagem dos carros, uma intervenção urbana como a que é apresentada no filme, neste momento, busca repensar as utilizações funcionalistas desses espaços da cidade, e questionam a partir dos recursos artísticos as formas e noções que muitas vezes não são quebradas, se não for a partir de um movimento como o que está sendo proposto pela intervenção, o olhar diferente para a cidade sendo incitada pelas expressões artísticas.

As artes urbanas estão dentro dessas produções que modificam os cenários da cidade, e que provocam naqueles que frequentam aqueles lugares, modificações e novas experiências. O eixo temático seguinte do filme segue nessa proposta de falar sobre os artistas de rua, e a ação política a partir dessas utilizações dos espaços da cidade. Surgem novos personagens que nesse arco narrativo, performam e são entrevistados. Inicialmente temos dois dançarinos, uma B girl e um B boy, que enquanto a sinalização de trânsito autoriza a passagem dos pedestres na faixa, eles começam a fazer suas performances, utilizando a rua. Enquanto as apresentações acontecem, em uma voz off, os dois personagens falam sobre suas

experiências enquanto artistas de rua, falam sobre suas experiências em estar na cidade, e como eles lidam com esses espaços no dia a dia. Falam sobre disputas entre artistas de rua, e sobre a camaradagem entre esses trabalhadores, a B-girl fala sobre assédio de motoristas, e como isso incomoda, mas ela sabe subverter a situação. A performance de ambos é feita na avenida da paz, que é banhada pela praia da avenida. Eles transitam entre os carros e utilizam do espaço de sinalização para sua dança. Como pode ser visto na sequência de frames das figuras 51 a 55.

Figura 30 – Sequência 5 – Frames Bgirl e Bboy



B girl iniciando sua performance, em um passo de dança que a deixa parcialmente deitada no asfalto.



Sequência dos movimentos de dança.



Pedestres e ciclistas, atravessando a avenida, e observando a performance da B girl.



A artista finaliza sua apresentação, e começa a agradecer, andando por entre os carros.



B boy inicia sua performance, com uma manobra que o mantém ligado ao asfalto apenas por uma de suas mãos. Ele utiliza uma luva, por conta da temperatura quente do asfalto.



Outro ângulo do mesmo movimento, focando no posicionamento dos pés do artista.

Essas performances dentro dos espaços públicos, são ações que estão presentes dentro de um cotidiano das dinâmicas urbanas, podemos encontrar artistas em sinais, dentro de transportes públicos, essas expressões artísticas, não participam das artes que estão presentes dentro de uma normatividade estética. Essas apresentações dentro dessa cidade que é construída pelos seus cidadãos, demonstram que arte urbana, a arte pública, não são apenas os monumentos planejados por esferas políticas. As artes urbanas feitas pelos artistas de rua constroem essa relação simbólica, de modificações de paisagens, e novas significações para os espaços.

Pensar essas artes urbanas, e essas utilizações dos espaços públicos é pensar as condições dadas para essas ações, na narrativa fílmica após o arcos de entrevistas do B boy e da B girl, surgem imagens de uma Maceió noturna, e inospita, com poucos indivíduos andando pelas ruas, e com um tráfego de carros intenso nas avenidas principais, mirantes e ruas vazias e escuras. Essa construção e manutenção de uma rua que não recebe investimentos básicos para ser utilizada pelos moradores da cidade, fomentam a construção de um medo da rua, o estar na cidade, e andar pela cidade restringido ao horário comercial, onde as lojas estão abertas, e os trabalhadores frequentam as ruas. Janes Jacob fala sobre essas manutenções intencionais, em relação a má iluminação da cidade, e essa construção pensada de uma cidade que estabelece seus horários de utilização.

“A boa iluminação é importante, mas não se pode atribuir apenas a escuridão a efemeridade grave e funcional das áreas apagadas, a Grande Praga da Monotonia (...), as luzes não têm efeito algum se não houver olhos e não existir no cérebro por trás dos olhos a quase inconsciente reconfirmação do apoio geral na rua para a preservação da civilidade” (JACOBS, 2011, p. 43).

Como podemos compreender da citação de Jacobs 2011, em busca do que ela chama de “preservação da civilidade”, se constroem manutenções para o afastamento entre a cidade e o cidadão, na narrativa fílmica um dos entrevistados chama esse movimento de “construção do medo da cidade”, os moradores não sentem-se convidados a estar e habitar os espaços públicos, pelo contrário reforçam uma distância causada pelo medo, esse processo está presente dentro do que foi citado e observado neste momento sobre a má iluminação das ruas maceioenses.

Após as imagens noturnas seguem-se as apresentações de artistas urbanos de Maceió, neste momentos são artistas visuais que são entrevistados. Yara Pão⁴⁴, e Joe Santos⁴⁵, fazem intervenções no vale do Reginaldo, grota de Maceió, e o processo é registrado e apresentado no documentário. Joe, que é o primeiro deles a ser entrevistado, fala sobre o seu processo enquanto morador de Maceió, que deixou de ser de um cidadão que passava pelas coisas e reclamava do sofá de casa, utilizando de suas próprias palavras, e que buscou ocupar espaços da cidade através da arte, o artista diz: *“somos donos do espaço, e podemos fazer a cidade a nossa cara”*.

Figura 31 – sequência 6 - Joe



Fonte: Imaginários Urbanos

O artista fala sobre a importancia das artes nos espaços públicos, e como uma arte em uma parede é mais que a pintura em si, porque faz as pessoas olharem

⁴⁴ Artista Yara Barbosa. Disponível em: <https://contemporaneadasalagoas.art.br/artista/yara-pao/> Acesso em: 22 de outubro de 2022.

⁴⁵ A urbanidade colorida de Joe Santos; Disponível em: <https://aquiacola.net/2019/08/11/a-urbanidade-colorida-de-joe-santos/> Acesso em: 22 de outubro de 2022

para aquele espaço de uma forma distinta, até mesmo cuidar e zelar de uma forma diferente. A sequência de frames com a intervenção feita pelo artista mostra a parede de uma propriedade abandonada no vale do reginaldo, o artista faz inumeros movimentos para construir a arte na parede, enquanto a produz ele deu sua entrevista.

Os artistas utilizam a cidade como suporte, especialmente, em áreas de circulação de pessoas – os espaços onde se desenrolam as situações de passagem indicadas por Agier (2011). Ao mesmo tempo, ao realizarem suas intervenções, fazem uso de práticas artísticas, indicadas por Agier como sendo parte constituinte das situações rituais. Contudo, parece-me que, ao utilizar a cidade como suporte os artistas desritualizam a arte e a inserem na vida cotidiana, no ambiente da cidade – ao mesmo tempo em que atribuem significados – tanto para eles como para os transeuntes – a locais que, costumeiramente, não teriam significado algum, seriam apenas espaços de passagem. (COSTA; 2017. p.57)

O que foi dito por Costa (2017) ao utilizar do universo conceitual de Agier (2011), é o processo que Joe tentou explicar ao afirmar que a arte na parede proporciona uma serie de modificações e significações, que vão além do processo artistico que ele vivencia com aquele grafitti, e estendece a signifcação do espaço onde a arte é impressa, modificando aquele local, que antes poderia não ser percebido.

Figura 32 – Sequência 7 - Pão



Fonte: Imaginários urbanos

A próxima artista Yara Pão, figuras 32, fez uma colagem em uma parede da comunidade do vale do reginaldo. Em sua entrevista ela fala sobre as possibilidades de conhecer a cidade que teve a partir da arte, trazendo uma construção imagética subjetiva ao fato dela ser uma artista visual urbana e poder frequentar diversos espaços da cidade a partir disso. A arte permite que ela possa experienciar diversas trocas com as pessoas das comunidades e praticar em diversos espaços os processos de comunicar e transgredir a partir das intervenções

A rua enquanto um espaço de trocas e de experimentações, é nesse pensamento que a última intervenção urbana apresentada na narrativa fílmica acontece, utilizando a rua do comercio, uma via de intenso tráfego de pessoas, na avenida do comercio de Maceió não existe o tráfego de carros, a rua é fechada apenas para pedestres, os carros têm acesso apenas as imediações. A intervenção foi feita com diversas pessoas que seguravam cartazes, com frases sobre gênero, sexualidade e opiniões políticas, e em seguida questionava: Você me abraça, ou me xinga? Nessa proposta de intervenção os participantes estavam assim ao acaso das pessoas que transitavam pela rua, e por suas escolhas, as cenas mostram momentos em que os artistas foram abraçados, e apresenta em seguida o que está escrito em seus cartazes.

Figura 33 – Sequência 8 – Intervenção urbana



Fonte: Imaginários urbanos

O movimento da rua a partir das intervenções urbanas se modifica. Durante as cenas da intervenção a narração em voz off fala sobre a utilização da rua enquanto um espaço de risco, e de caos, no sentido do inesperado, do imprevisto, e a partir dessas características a rua, e os espaços públicos tornam-se locais ideais para experimentações artísticas, pela ligação entre os movimentos da vida e da arte se conectarem. A cidade e fluxo das pessoas é chamado por um dos entrevistados de “grande organismo vivo”, e o processo de relação entre o corpo e os espaços, constrói uma ligação entre histórias e experiências. O fato da rua apresentar esse inesperado levanta a questão de como um indivíduo pode interferir dentro daquele espaço, como pode relacionar-se e modificar sentidos ali.

As construções dessas apresentações e intervenções ao decorrer de toda a narrativa fílmica traz a perspectiva de uma vivência da cidade ativa e ligada a essas manifestações artísticas, enquanto uma prática indivisível, a arte urbana e a construção de significados para esses espaços em uma via de mão única, e uma forma de comunicação entre os indivíduos que vivenciam essa cidade. O filme encerra suas discussões narrativas falando sobre a disputa por uma geografia que existe entre dois polos dentro de uma briga de saberes, e essas utilizações que subvertem uma noção funcionalista dos espaços públicos, através de brechas começam a disputar essa geografia e negar a noção de cidade dada, e afirmar uma cidade que é construída dentro de um movimento.

Dessa maneira no quadro geral dessa análise, no que se refere ao conjunto dos eixos temáticos da narrativa fílmica, pode-se observar e identificar a relação entre corpo e cidade, no agir cidadão ativo que constrói a cidade a partir de suas ações. O filme buscou questionar os processos, as lógicas da cidade, e as práticas do fazer-cidade, afirmando que o que faz a cidade que conhecemos, são os movimentos e ações dos indivíduos que fazem parte da cidade e assim a constroem e significam.

Os eixos temáticos narrativos do documentário *Imaginários urbanos* apresentam uma relação entre o corpo cidade, dentro dessa construção a cidadinidade surge enquanto movimentos de estratégias e táticas (Agier; 2011), a partir das múltiplas experiências nos espaços da cidade. O discurso fílmico analisado a partir de uma teoria antropológica ressalta essa amplitude das

possibilidades de construção da cidade, tanto em sentidos quando em suas formas de utilização.

Essa discussão sobre essa cidade viva, que é significada e construída pelo cidadão, encontra sua base discursiva nos escritos de Agier, o autor desenvolve teoricamente, pesquisas e trabalhos, afirmando essa cidade construída no processo e no agir. Um ponto a ser trabalhado dentro dessa base conceitual é o desenvolvimento de uma cidade em um processo contínuo, a cada nova inserção temática na narrativa fílmica, surgiam novos desdobramentos, e experiências na cidade, além de construções de noções e posicionamentos em relação a dinâmica urbana, e dessa maneira em uma perspectiva crescente de expansão do discurso, a cidade sempre apresentando novas vivências e formas de estar, e fazer, cidade.

Os jovens em cena estão buscando apresentar as formas como se inserem nas dinâmicas da cidade, como subvertem padrões de utilizações de determinando espaços, e deixam suas marcas, seja através de intervenções eventuais, ou de artes visuais, afirmam suas existências nos espaços. As artes urbanas permitem um processo de reinvenção e de ressignificação para cantos da cidade, e o movimento de uma construção mútua ente indivíduos e espaços, já que ao mesmo tempo que buscam constituir novos significados a partir das performances, constroem vivências subjetivas.

As diferentes formas de perceber o espaço urbano, seja nos roles ou nas situações de circulação, indicam a existência de modos de ler a cidade que são ao mesmo tempo condição e consequência das práticas de graffiti. A leitura do espaço, ao alinhavar resíduos de cidades vividas, cria totalidades por onde somente os sujeitos que fazem graffiti sabem navegar e marcam um aspecto relacional: apesar de separados geograficamente, os muros e superfícies encontram-se conectados simbolicamente através de memórias e experiências que resistem a qualquer tentativa de apagamento. Esses modos de ler a cidade criam cartografias outras que se sobrepõem ao espaço construído e, tal como as inscrições, podem ser tomados como uma produção das práticas de graffiti, mas uma “produção silenciosa”, para empregar aqui a expressão de Michel de Certeau (2012, p. 48). (LEAL;2019. p.110)

A pesquisadora ao tratar das experiências urbana de grafiteiros em Recife apresenta essa noção de percepção dos espaços urbanos a partir das práticas, esse pensamento é visto dentro da narrativa audiovisual do Imaginários Urbanos, à medida que essa construção simbólica dos espaços se liga as experiências cartográficas afetivas sobre Maceió, buscando demonstrar a existência de maneiras

particulares de lidar com os espaços urbanos, e como as ações de intervenção compõem as dinâmicas da cidade.

Dessa maneira os cidadãos que utilizam dos espaços da cidade, para suas experimentações artísticas, modificam lógicas regulamentares dos espaços urbanos, o se apropriar da cidade, e da rua dentro de um movimento de se permitir existir na cidade, em uma vivência cidadina que compreende que “as ações, as interações e suas representações são definidas a partir de uma dupla relação: a dos cidadãos entre si e a deles com a cidade como contexto social e espacial” (Agier, 2011, p. 91). Assim a cidade, a partir do agir dos seus cidadãos constrói significados de uma maneira dupla, a partir das artes urbanas de rua. A cidade é reinventada e construída em uma constância, a partir das vivências e experimentações feitas por seus cidadãos a cidade feita a partir da experiência, ressalta a pluralidade de vidas e formas de ser e estar na cidade.

4

MINHA PALAVRA É A CIDADE**4.1 A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DUALISTA DE MACEIÓ**

A capital de Alagoas, Maceió, é uma cidade litorânea do nordeste brasileiro banhada pelo Oceano Atlântico e por um complexo lagunar. Seu processo de emancipação política e expansão econômica se deu majoritariamente na década de 30. Atualmente, a região é dividida entre 50 bairros e oito regiões administrativas. Quando Maceió torna-se capital de Alagoas em 1839⁴⁶ estava ainda em um processo de crescimento urbanístico e vivenciou um êxodo rural datado no começo do século XX, em que grande número da população começou a migrar dos interiores rumo a capital.

Segundo dados do IBGE, Maceió passou por um crescimento populacional acelerado a partir da década de 1970 e começou a enfrentar dificuldades de infraestrutura urbana. Esse movimento levou um grande número da população a ocupar locais entendidos como assentamentos precários e se valendo da própria característica geográfica da cidade, começaram a construir moradias em vales, atualmente as comunidades são chamadas de grota, essa definição de grota já trabalhamos no capítulo dois.

Neste momento, nosso intuito dentro dessa investigação é analisar as construções imagéticas que estão sendo feitas da cidade de Maceió que, no caso, a partir de publicidades, torna-se estritamente uma cidade turística e praiana. Estamos compreendendo assim o seu processo de formação e de reconhecimento enquanto cidade, que a partir da separação da capitania de Pernambuco, à qual Alagoas pertencia antes de sua emancipação, ela vivencia uma mudança de águas, o que estou chamando de mudança de águas é esse foco que começa a se direcionar

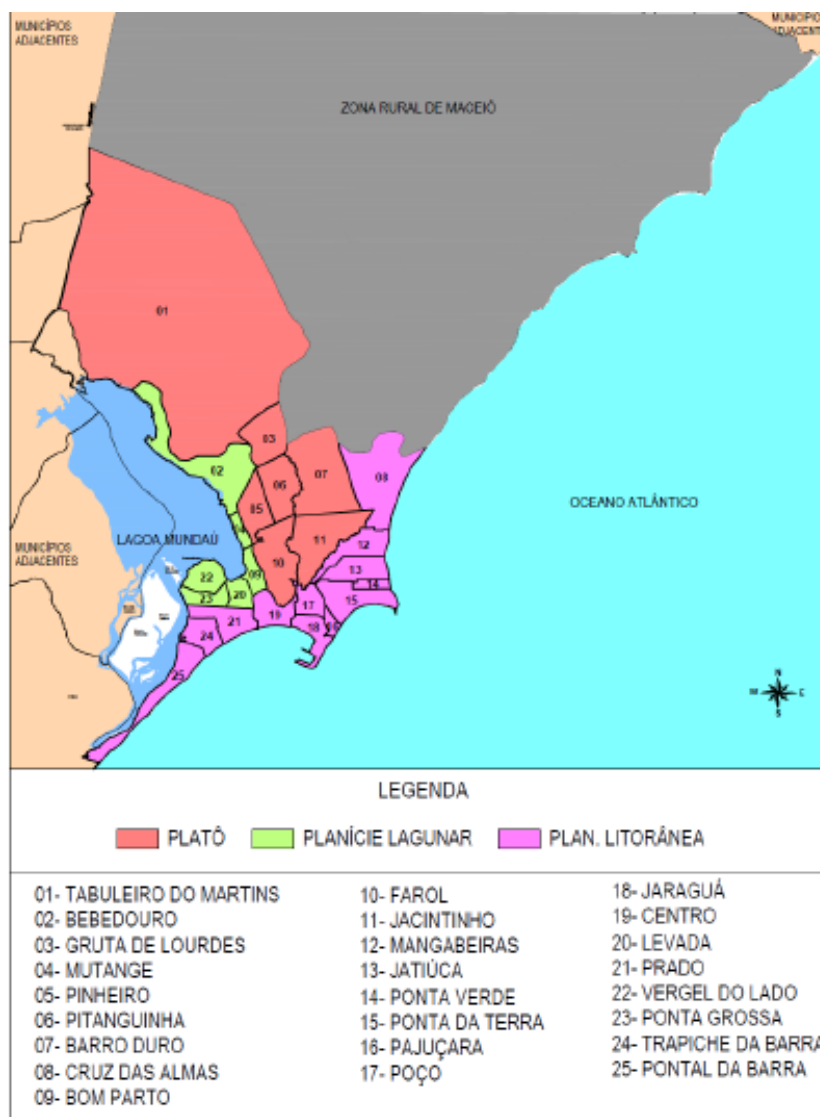
⁴⁶ Distrito criado com a denominação de Maceió, por Resolução Régia de 09-06-1819 e por Alvará de 05-07-1821, subordinado a antiga vila de Alagoas. Elevado à categoria de vila com a denominação de Alagoas, pelo Alvará de 05-12-1815, desmembrado de Vila de Alagoas. Instalado em 29-12-1816. Pelo Alvará de 05-07-1821 e por Lei Provincial n.º 461, de 27-06-1865, é criado o distrito de Jaraguá e anexado a vila de Maceió. Elevado à condição de cidade, sede e capital com a denominação de Maceió, pela Lei ou Resolução Provincial n.º 11, de 09-12-1839. Fonte: IBGE

para o mar. Alagoas, que antes era chamada de Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul, tinha todo o movimento da cidade direcionado para as lagoas Mundaú e Manguaba, quando Maceió torna-se a capital ela passa a mergulhar em um domínio do litoral de águas salgadas.

A velha capital de Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul foi precursora no nosso processo de desenvolvimento e modo de ser, pensar, estar. Foi a partir do crescimento populacional e habitacional bem como das duas lagoas: Mundaú e Manguaba que os hábitos e costumes dos populares através de seus ritos culturais criou Maceió. A cidade de Alagoas mergulha na cultura lagunar enquanto que a de Maceió passa a dominar o litoral. (JUNIOR; 2009; p.53)

As divisões de Maceió de acordo com regiões ou distritos, popularmente a dividiu entre parte alta, e parte baixa da cidade. A parte baixa da cidade são os bairros que ficam próximo as orlas urbanas de Jatiúca, Pajuçara e Ponta Verde. A parte alta é representada pelos bairros que ficam mais distante da orla, e mais próximo as áreas da cidade universitária e aeroporto, estando dentro desses território a maior presença de comunidades e bairros periféricos. Uma outra definição para regiões da cidade é a de Zona Sul, o que é uma caracterização interessante visto que as demais regiões da cidade não se caracterizam entre zona norte, leste ou centro oeste. A Zona Sul, é a região caracterizada por bairros próximos da região lagunar, que vivenciam assim como os bairros periféricos uma tentativa de apagamento de suas experiências urbanas e de suas narrativas.

Figura 34 – Mapa geomorfológico de Maceió



Fonte: JAPIASSU 2015

Essas categorizações territoriais que divide a cidade em “partes”, mesmo sendo uma definição popular, tem base dentro das análises geográficas do território da cidade de Maceió. A pesquisa feita por Japiassu (2015) apresenta o processo urbanístico da cidade de Maceió, na figura 34 temos um mapa dessa divisão geomorfológica, com caracterização de uma região platô, que é a parte alta da cidade, planície lagunar, zona sul, e planície litorânea, popularmente conhecida como parte baixa da cidade.

A região dessa planície litorânea possui ainda outras divisões distritais, podemos observar melhor essas divisões a partir do mapa com as divisões de regiões administrativas presente na figura 35, essa região litorânea passa a ter três

divisões, sendo a sessão privilegiada a que está colorizada em azul, onde estão presentes 6 bairros: Mangabeiras, Jatiúca, Ponta Verde, Pajuçara, Poço, Ponta da Terra e Jaraguá. São majoritariamente dessa região que surgem as imagens de publicidade turística de Maceió.

Figura 35 – Mapa de Maceió dividido por regiões administrativas e bairros



Fonte: IBGE

Identificar que a construção imagética de uma cidade é reforçada nas características naturais de uma extensão territorial que contemplam 6 dos 50 bairros da cidade, soa um tanto incoerente, mas é este o movimento que acontece na cidade. Maceió possui inúmeras belezas naturais, e por muitas vezes é reconhecida a nível nacional apenas por sua atividade turística.

Quando analisamos Maceió em um quesito econômico, vemos que a cidade apresenta a alta renda per capita de R\$22.126,34 (Segundo dado do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE)⁴⁷ e pode ser facilmente retratada como um paraíso em plena crise política, social e econômica. A realidade local é completamente diferente do que a desenhada nas publicidades de turismo e imobiliárias. Apesar da alta renda per capita, a média do salário mensal dos trabalhadores formais (IBGE; 2019) é de 2,7 salários-mínimos. A realidade da desigualdade social local é escancarada pelo dado de que 38.8% da população vive em domicílios com rendimentos mensais de até meio salário-mínimo por indivíduo. Aliada à distribuição de renda, outro dado importante é a taxa de desemprego. Segundo estudo do instituto de pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), Alagoas registrou a quarta maior taxa de desemprego do Brasil no primeiro trimestre de 2021, a pesquisa aponta que 20% das pessoas estão em busca de uma atividade remunerada.

“Maceió o paraíso das águas” é assim a construção de uma identidade turística que privilegia e exalta as águas salgadas da cidade de Maceió, essa construção que acontece a muitas décadas vem sendo intensificada a partir do movimento político recente, que busca apresentar a cidade como a capital do turismo, utilizando de construções de cenários em diversos pontos da cidade e a adjetivando como um local perfeito para postar fotos no Instagram ou como os governantes a tem chamado “cidade instagramável”.

A vontade de registro dos seres humanos é uma atividade milenar, mas estamos falando aqui sobre uma adaptação dos aparatos e aparelhos públicos da cidade, para que as pessoas possam criar conteúdo, enchendo a cidade com elementos que são considerados bonitos esteticamente para as redes sociais, estamos lhe dando com uma ideia de cidade de plástico, e comercializada, sendo utilizada como um plano de fundo para fotografias.

A qualidade de vida urbana tornou-se uma mercadoria, assim como a própria cidade, num mundo onde o consumismo, o turismo e a indústria da cultura e do conhecimento se tornaram os principais aspectos da economia política urbana. A tendência pós-moderna de encorajar a formação de nichos de mercado – tanto hábitos de consumo quanto formas culturais – envolve a experiência urbana contemporânea com uma aura de liberdade de escolha, desde que se tenha dinheiro. Centros comerciais, galerias e

⁴⁷ Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/al/maceio/panorama>. Acesso em 30 de outubro de 2022.

pequenos comércios proliferam, como fast-food e mercados locais de artesanato. (HERVEY, D. 2012, p.81)

É entendível que esse movimento que acontece em Maceió aconteça também em muitas cidade litorânea, isso perpassa essas análises da vida urbana tornando-se uma mercadoria que é apresentada por Hervey(2012), é um processo de exploração comercial do turismo, a crítica levantada aqui para esse processo de criação de uma Maceió Instagramável, se dá pelo movimento de maquiar a cidade para o turista transeunte, e quando se diz respeito a vivência dos habitantes do lugar, em questões de infraestruturas e aparelhos públicos, estarem sendo deixadas de lado.

As decorações e objetos no percurso da orla receberam o nome de campanha de “Maceió é Massa”, e a megalomania dos elementos utilizados para esses monumentos estão sendo apropriados na hora de posicionamentos de crítica feitas pela população, questionar “Maceió é massa pra quem?” vem tornando-se uma frase recorrente para esse processo de crítica. Em site⁴⁸ criado pela própria prefeitura pode-se encontrar um roteiro dos monumentos instagrameáveis e gigantes que estão espalhados pela cidade.

Figura 36- Rota instagramavel



Fonte: Site Maceió é massa

⁴⁸ Maceió é Massa. Disponível em: <https://maceioemassa.com.br/> Acesso em: 25 de outubro de 2022.

Falar sobre esse movimento de colocar monumentos na cidade em espaços públicos para que turistas possam ser atraídos, é muito importante dentro deste capítulo para uma melhor contextualização das denúncias que estão sendo construídas na narrativa fílmica, pois o filme que será analisado nessa sessão apresenta o processo de demolição da favela do Jaraguá, um espaço que atualmente tornou-se um dos espaços instagramáveis da capital alagoana.

O documentário dessa sessão chama-se Minha Palavra é a cidade, o filme apresenta a perspectiva das experiências na cidade e com a cidade a partir de artistas do Rap, e dentro deles um morador da antiga favela do Jaraguá. Este filme foi citado por mim no capítulo anterior, ao mencionar o primeiro filme alagoano que vi e tinha imagens do meu bairro, Benedito Bentes.

A cidade de Maceió que vem sendo construída nos filmes desta investigação apresenta uma capital injusta e desigual, com aparelhos públicos falhos, dificuldades de acesso a lazer, e com a propostas das artes e as intervenções urbanas sendo o meio dos cidadãos poderem acessar os espaços da cidade e se reconhecer neles. A cidade já foi apresentada nos dois primeiros filmes analisados enquanto uma cidade que vivencia um “apartheid urbano” e que não reconhece as potencialidades de suas periferias. Encontramos até o presente momento uma realidade que não se vale da Maceió das propagandas turísticas e imobiliária.

4.2 ANÁLISE FÍLMICA – MINHA PALAVRA É A CIDADE

O filme inicia com rimas sobre como é viver na cidade de Maceió, e uma voz over feminina canta: *“Vivemos no quintal dessa cidade turística, onde nossas mortes não passam de meras estatísticas”*, a partir daí inicia-se desde a primeira cena e fala um discurso que costura a construção de uma cidade diferente da Maceió feita para o turista, enquanto surge em cena imagens do bairro do Jaraguá, a voz off de um dos entrevistados fala sobre o Rap como uma arte de crítica e como Maceió por suas inúmeras desigualdades e segregações acabar tornando-se um ambiente propício para o Rap. A narrativa fílmica do documentário com direção de Taynara Pretto apresenta a perspectiva de moradores de Maceió que são artistas do rap

alagoano e moram em bairros periféricos da cidade e dentro dessa construção eles apresentam suas críticas para a dinâmica urbana da cidade.

Os arcos temáticos do filme percorrem o mapa da cidade de Maceió, indo do Benedito Bentes, a Vila dos Pescadores, a vila dos pescadores trata-se já do conjunto de prédios localizados na orla da praia de sobral após a expulsão dos moradores do Jaraguá⁴⁹, sendo o momento de destruição da antiga favela do Jaraguá uma temática dentro do corpo narrativo do filme. As imagens do processo de demolição da favela do Jaraguá são imagens de arquivos feitas em 2015 por Paulo Silver, um dos roteiristas do documentário. As entrevistas com os personagens e as outras ambientações foram feitas em 2016.

Identifiquei a partir da análise três arcos temáticos na narrativa fílmica essa divisão parte dos bairros das entrevistas presentes no documentário. O primeiro desses trata-se do processo de demolição da favela do Jaraguá, e neste momento apresentam as entrevistas feitas com o Mc Alisson, criança moradora da vila dos pescadores que é um dos personagens, ele fala sobre sua relação com a cidade, sobre a favela e sobre rap. O segundo arco narrativo apresenta dois rappers moradores do Benedito Bentes, e suas percepções da cidade vista de um bairro periférico da parte alta de Maceió. O terceiro eixo narrativo apresenta uma rapper moradora da Zona Sul de Maceió, mas especificamente do Conjunto Virgem dos Pobres 3. Todos os entrevistados apontam as perspectivas que tem da cidade de Maceió em suas experiências citadinas e sua relação como artista do Rap. O filme foi fruto do trabalho de conclusão de curso da diretora Taynara Pretto em Jornalismo na Universidade Federal de Alagoas, e contou com apoio das produtoras Selva Independente, Meraki Lab, e Montana Records.

Como falei dos arcos narrativos vamos entender as especificidades construídas imageticamente em cada um desses momentos, iniciando pelo MC Alisson, que apresenta o processo de demolição da favela do Jaraguá e a ambientação do conjunto de prédios onde os moradores foram realocados. Em suas primeiras cenas o filme apresenta um trajeto feito de carro que percorre o Jaraguá, é possível identificar que estão sendo captadas as imagens de dentro do carro, pelo

⁴⁹ Moradores da vila dos pescadore3s questionam problemas estruturais. Disponível em: <https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2014/08/moradores-da-vila-dos-pescadores-questionam-problemas-estruturais.html> Acesso em 29 de outubro de 2022.

movimento e as janelas do veículo que aparecem em cena em alguns momentos, essa escolha de usar imagens não estabilizadas, e em movimento se relaciona a busca por construir uma naturalidade no processo de captura, que perpassam manter na produção audiovisual as captações de contratempos e as diversas situações ordinárias das cidades.

Após o transitar pelos arredores da praça dois leões, as imagens apresentadas nas cenas seguem um percurso até os fundos do MISA – Museu de Imagem e Som de Alagoas, apresentando a escultura da estátua da liberdade que fica situada em frente ao local da antiga favela, as imagens em cena passam da estátua da liberdade para uma retroescavadeira removendo os destroços das construções, enquanto em uma voz off o entrevistado fala sobre a importância do Rap como uma arte de denúncia das desigualdades.

Quando Alisson entra em cena, ele surge em uma sequência de imagens de ambientação nos prédios da nova Vila dos Pescadores, são apresentados elementos que constroem essa identificação, surgem em cena pescadores costurando redes, decorações da construção que apresentam os números dos apartamentos com desenhos de peixes, e a faixa do conjunto habitacional. Em seguida aparece uma criança sentada no chão segurando caneta e papel na mão, em um som off, a voz infantil começa a listar os cantores que gosta de ouvir e aponta: “É só rap né, só rap”.

O som entra em sincronia com as imagens e o personagem começa a falar sobre sua rotina na comunidade, sobre andar pelo espaço e a partir dessas experiências ter ideias para escrever, dentro dessa temática de rotina as imagens apresentam o entrevistado junto com outras crianças conversando sentados em bancos próximos aos prédios. Após essa cena muda-se para o arco temático do Benedito Bentes. Quando se retorna para o arco do MC Alisson ele começa a falar nesse segundo momento sobre a experiência na oficina do MC Tribo, e como foi o processo de escrever e a escolha de querer falar sobre a favela do Jaraguá. Alisson conta como ele relaciona o fazer rap ao trazer felicidade, e relembra os processos de readaptação da população da favela na Vila dos Pescadores. As cenas seguintes o mostram andando de bicicleta e em voz off ele fala sobre como foi o processo de expulsão da favela.

“eu não fui pra lá não, ouvi tudo através da televisão, meu pai disse que minha vó chorou tanto, todo mundo lá chorando, aí toda vez de noite antes de dormir eu ia chorar, porque ali foi minha infância todinha, eu vivi ali, quando eu vi ela sendo derrubada foi como se eu visse minha infância todinha sendo jogada fora no lixo, sem ninguém, como se tivesse nem aí pro povo fazendo o que quisesse” (MC Alisson; Entrevista; Minha Palavra é a Cidade, 2016)

O processo de expulsão dos moradores da favela do Jaraguá em 2015 foi um fato noticiado, como é sinalizado da entrevista de MC Alisson que acompanhou apenas pela televisão. O caso ganhou grande proporção na mídia do estado e na cidade de Maceió, ao fazer um levantamento através dos jornais digitais, temos diversos registros sobre resistência dos moradores e sobre a imposição dos governantes para que isso acontecesse, o conjunto habitacional de prédios que aparece no filme, onde Alisson mora com sua família após saírem da favela não foi aceito por grande parte da população afetada com a escolha governamental, em matéria para o jornal Gazeta de Alagoas⁵⁰, temos detalhes dos processos de expulsão que contou com intervenção da Polícia Militar, Guarda Municipal, Secretaria de Transporte, e a companhia elétrica (CEAL), cortes de energia e isolamento das áreas, além de prazos estipulados para saída voluntária, após o prazo usou-se de uma operação da polícia para retirada das famílias.

Favela de Jaraguá

É o enxame a favela
os preto é zika, rip hop fortalece
é a quadrilha do Jacintinho ao Jaraguá
a missão é uma só
pelo povo preto dou meu sangue e meu suor
desde os tempos mais antigos
nos lugares mais remotos
respeito é o acesso dos mais velhos aos mais novos
rap é minha arma pesada artilharia
maloqueragem é a base da pedagogia
de graça eu recebo de graça eu darei
vou plantando a semente nos lugares que passei
e é assim fortalecendo a banca
de pequeno que se aprende deixa vim as crianças

Deixa eu ser feliz eu só quero ser criança
deixa por favor eu viver minha esperança
praia sol e mar esse é meu lugar, favela de Jaraguá
(MC Tribo e Alisson, 2016)

⁵⁰ Desocupação da favela de Jaraguá <<https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2015/06/comeca-operacao-para-desocupar-favela-de-jaragua-em-maceio.html>>
<<https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2015/04/justica-determina-desocupacao-da-favela-do-jaragua-em-29-dias.html>>

Figura 37 – Sequência 9 – Mc Alisson



Fonte: Minha palavra é a cidade

Acima encontra-se a letra da música Favela de Jaraguá, produzida por MC Tribo junto com Alisson, seguido de uma sequência de imagens que trazem um quadro da ambientação da entrevista feita com o menino, todas as imagens foram captadas no mesmo dia, tanto as ambientações quanto as de entrevista. Pode-se perceber os detalhes dos ambientes que mencionei anteriormente, como a rede de pesca e o número das casas, e os amigos de Alisson com ele na figura 37. O filme utiliza muitos planos abertos com uma estética de observação, enquadrando-se nas categorias de análises de Nichols (2005) como um filme de predominância de características expositivas e observativa.

As imagens abaixo que apresentam o processo de desocupação da favela de Jaraguá, pode-se identificar a partir dos ângulos e planos que são imagens totalmente observativas. O Ângulo da câmera se apresenta enquanto um espectador, mostra os equipamentos, as forças policiais que foram utilizadas nesse momento, a desocupação, a movimentação entre os antigos moradores para retirada de seus pertences.

Figura 38 – Sequência 10 – Demolição da favela sururu de capote





Fonte: Minha palavra é a cidade.

Uma outra relação estabelecida dentro da discussão a partir da entrevista de Mc Alisson, além do processo de realocação dos moradores da favela de Jaraguá, é a relação como rap vivenciada por uma criança da favela, a experiência depois da oficina e relações que foram estabelecidas a partir dela. Essas vivências surgem no discurso de Alisson como um caminho a seguir, quando ele é questionado sobre o que pensa para o futuro, ele fala sobre acreditar que ele tem um caminho no rap. Dayrell (2002) fala sobre essa relação de diversão e trocas que se constroem nas periferias das cidades a partir dessas experiências com diversos estilos musicais.

Nas periferias constatamos uma efervescência cultural protagonizada por parcelas dos setores juvenis. Ao contrário da imagem socialmente criada a respeito dos jovens pobres, quase sempre associada à violência e à marginalidade, eles também se posicionam como produtores culturais. Entre eles, a música é o produto cultural mais consumido e em torno dela criam

seus grupos musicais de estilos diversos, dentre eles o rap e o funk. Nesses grupos estabelecem trocas, experimentam, divertem-se, produzem, sonham, enfim, vivem determinado modo de ser jovem. (DAYRELL; p.119; 2002)

A partir dessa temática construída pela citação de Dayrell (2002,) sobre jovens de periferia e o rap, o segundo arco narrativo do filme se encaixa dentro da discussão ao desenvolve-se a relação de dois rappers do Benedito Bentes que chegam ao rap a partir de suas redes de sociabilidade. Os personagens falam em suas entrevistas sobre sua relação com as dinâmicas de segregação da cidade, sobre transporte público deficiente, e a falta de investimentos públicos para o bairro. As sequência de frames a seguir na figura 39 trazem a primeira ambientação que é feita do Benedito Bentes no filme, a praça da formiga, como é popularmente conhecida a Praça Padre Cicero, é central no bairro e fica próximo ao terminal integrado. O primeiro personagem desse arco temático aparece caminhando na praça e em uma voz off ele fala sobre sua vivência em Maceió, e sobre o andar pelo bairro.

No ano da gravação do documentário a praça contava com os equipamentos da pista de skate e basquete, como podemos observar nessa primeira ambientação, no ano em que escrevo esta pesquisa, essa não é mais a realidade, uma proposta de revitalização da praça para construção de um centro esportivo⁵¹ que foi proposto⁵² desde 2015 e nunca foi concluído, atualmente a nova equipe da prefeitura criou um outro projeto para a praça que se tornará um espaço para crianças⁵³.

⁵¹ <https://www.tnh1.com.br/noticia/nid/prefeito-de-maceio-vistoria-obras-do-centro-de-iniciacao-ao-esporte/>

⁵² Lazer na praça itinerante será realizado no Benedito Bentes. Disponível em: <http://www.aquiacontece.com.br/index.php/noticia/maceio/16/04/2015/lazer-na-praca-itinerante-sera-realizado-no-benedito-bentes/88831> Acesso em: 02 de outubro de 2022.

⁵³ Parque da criança. Disponível em: <https://www.correiodosmunicipios-al.com.br/2022/03/projeto-da-prefeitura-vai-transformar-praca-padre-cicero-no-parque-da-crianca/> Acesso em: 02 de outubro de 2022.

Figura 39 – Sequência 11 - frames praça da formiga



Fonte: Minha palavra é a cidade

É inevitável para mim ao ver esse filme uma interpretação subjetivas dos espaços. Quando mencionei o Minha Palavra é a Cidade pela primeira vez nessa dissertação falei que foi o primeiro filme que eu vi meu bairro na tela, Benedito Bentes é o meu bairro desde minha infância, a praça dessa primeira ambientação fica próximo ao ginásio esportivo da escola que estudei todo o ensino fundamental e médio, a praça não era um ambiente em que meus pais gostassem que eu frequentasse, os perigos e um estigma de má fama influenciava a escolha deles.

As dinâmicas apresentadas no filme entre os personagens e a cidade a partir da vivência em um bairro da parte alta como o Benedito Bentes trouxe essas construções estigmatizadas dos espaços da cidade, seguido de críticas ao transporte público, aos serviços públicos de má qualidade e a distância entre o bairro e o restante da cidade que é sentida na dinâmica cotidiana.

Todas as hierarquizações práticas das regiões do espaço (parte alta/ parte baixa, parte nobre/parte vergonhosa, prosênio/bastidores, fachada/depósito, lado direito/lado esquerdo etc.) tacitamente impõem. O espaço apropriado é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e provavelmente sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência despercebida: os espaços arquitetônicos – cujas injunções mudas se dirigem diretamente ao corpo, obtendo deste, tão certamente quanto a etiqueta das sociedades de corte, a reverência, o respeito que, como diz o latim, nasce do distanciamento (e longinquo reverência); ou melhor, do estar longe, a distância respeitosa – são sem dúvida os componentes mais importantes da simbologia do poder, em razão mesmo de sua invisibilidade. (BOURDIEU, 2013, p. 135)

Essa dimensão de uma Maceió distante da parte alta da cidade, e com outras dinâmicas capazes de representá-la nas rimas como uma cidade diferente de Maceió como surge na letra de Will Grid “Berveli Bui City”⁵⁴, é uma construção mantida nas rotas dos transporte, nas manutenções de distancias socioeconômicas, e de conceitos de “parte vergonhosa”, ou violenta. Todas essas construções como vemos na citação de Bourdieu (2013) trazem referenciais simbólicos de poder.

Berveli Bui City

Na pequena e pacata Berveli Bui City,
algo diferente continua acontecendo,
a saga de primeiro round não está morrendo,
das mentes pensantes, que buscam fazer um diferencial,

⁵⁴ ASU- Berveli Bui City. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DKKLeUvpMxU&t=108s>
Acesso em: 20 de outubro de 2022.

na vida em si, através de um rap original
vou fazendo minha parte na medida do normal
Habilidade sem igual em torno do bem e do mal,
lembrar, inibir, enfrentar o descaso racial,
proibir, condenar, extinguir, seja qual for a diferença social,
a cidade cresceu a violência se alastrou,
político prometeu, e o povo não cobrou,
indústria aqui chegou, explorou foi embora, e nunca mais voltou,
a mãe chorou, a polícia se atrasou,
é mais um crime que sem solução ficou,
e restou para mim informar todos esses fatos,
na troca da ideia ou em cima do palco, não deixo barato
relato os maus tratos, grito, falo alto
é pra isso que eu existo, esse é meu ato
só Deus sabe quanto eu queria ser romântico
rimar com o pôr do sol no oceano atlântico
infelizmente meu proposito aqui é outro
reagir enquanto não estou morto
enquanto eu pensar farei mais um pouco
Berveli Biu meu irmão, coisa de louco
(Wil Grid, 2016)

O rap surge para os dois personagens do bairro enquanto uma forma de reivindicação e denuncia das violências que experiências, ambos são professores um de literatura, e outro de matemática, e veem no rap uma ferramenta didática de formação. Wil Grid ao falar como chegou no rap associa esse processo a suas redes de amigos e a prática do skate. Em sua entrevista fala sobre sua rotina atual e a UFAL enquanto um ambiente de formação e rotina intensa.

Figura 40 – Sequência 12 – rotina Will



As imagens do arco temático do Benedito Bentes apresenta imagens observativas e de entrevistas, a voz off é um recurso utilizado em maior parte do tempo enquanto são mostrados espaços do bairro, o termina, a avenida principal, as ruas, e ambientes internos da casa dos personagens.

O terceiro arco narrativo do filme traz a vivência da zona sul descrita através da personagem do filme. A personagem entrevistada moradora do conjunto Virgem dos Pobres 3, traz em sua fala a inviabilidade da gravação da entrevista para o documentário em sua casa, por conta de um tiroteio, que é apresentado em cena através de imagens sem instabilidade e a mudança de locação, durante esse processo em uma voz off a personagem canta um rap.

No fim de tarde eu vi o horizonte o sol se ponto,
parei e refleti o mundo está se decompondo
e eu compondo, transpondo os pensamentos pro papel,
viajei por um instante admirando o azul do céu.
O mundo é lindo a natureza em si é bela,
o sistema me fez crescer em um barraco na favela
amargando veneno igual a todos na quebrada
no local onde a semente do mal foi plantada
a semente germinou e gerou frutos venenosos
são ladrões, drogados, assassinos perigosos
periferia sangra a realidade é terrível
queria não ter presenciado tristes episódios
(Sakura, 2016)

Sakura fala da oportunidade de colocar nas letras de seus raps todas as violências que ela vivência enquanto moradora da zona sul, que na capital alagoana é um outro extremo periférico da cidade, a localização das lagoas, que é abandonada pelo governantes. Após a impossibilidade de gravar em casa como foi feito com todos os outros personagens ela escolhe gravar seu depoimento na orla da Ponta Verde onde ela frisa que estão voltados os olhos das pessoas. Na construção narrativa da obra audiovisual, fica explicito através da fala da personagem que um pedaço específico da orla acaba recebendo a atenção dos investimentos públicos por reforçar a imagem da Maceió turística. A personagem diz:

“Maceió paraíso de águas mornas, onde a cidade que é vista é Pajuçara e ponta verde, onde a gente esquece da beira da lagoa”.

A construção imagética do arco da personagem é feito através dessa mudança de local de gravação da entrevista, as imagens são no percurso captadas de dentro do carro, e assim são imagens com movimento.

Figura 41 – Sequência 13 - Sakura



Em sua entrevista a personagem reforça essa diferença de olhares que são dados aos bairros da cidade, e o esquecimento que a cidade tem da zona sul, ela fala sobre a experiência da gravação não ter acontecido por conta do tiroteio e as dificuldades da comunidade onde ela vive. A partir da sua fala seguinte ela começa a questionar as oportunidades que os jovens negros de periferia têm, e fala sobre o rap enquanto estilo musical formador, e uma arte de resistência para a periferia, “*O rap fala diretamente com a comunidade*”. Com essa fala Sakura encerra sua entrevista.

O filme dentro da sua narrativa cronológica após a frase final do depoimento da rapper, retorna ao segundo momento de entrevista do MC Alisson, onde ele canta a sua composição feita com MC Tribo. As questões debatidas dentro do filme tratam do espaço para o jovem de periferia, seu espaço para experienciar a cidade e questiona as oportunidades construídas, apresentando no rap esse espaço de entender seu entorno, conhecer seus gritos de reivindicação e um espaço para falar.

Mais uma vez vemos é reforçado a partir do documentário a ideia das artes enquanto uma forma de resistência das juventudes para acessar os espaços, e para se reafirmar enquanto pertencentes a cidade. A relação de tensionamentos que é construída entre o ser cidadão e a cidade, é apresentada desde o primeiro filme analisado, e foi reforçado a cada momento.

Dentro do documentário *Minha Palavra é a Cidade*, apresentaram-se eixos discursivos das relações entre juventudes, periferias e o rap, dentro de uma relação de bairros de três pontos distintos da cidade, além de levantar questões sobre as distâncias construídas entre as periferias e a Maceió praiana dos turistas. Em um tom crítico todos os personagens apresentaram questões sobre espaços que estão sendo esquecidos e apagados dentro da dinâmica urbana maceioense.

As letras de rap se remetem, em grande parte das vezes, ao cotidiano, das experiências vivenciadas nos bairros de cidades fragmentadas, em suma, redigem e apresentam narrativas do lugar onde esses (as) jovens vivem. É desse lugar que falam, para primeiramente, moradores desses bairros. (TELLA; 2020; p.67)

O rap enquanto ferramenta artística dos jovens entrevistados surge assim como apresenta Marco Aurélio Paz Tella, como uma forma de fala sobre suas

vivências nos bairros, que todos eles reforçam serem bairros que sofrem um processo de distanciamento e apagamento dentro das narrativas da cidade de Maceió. Durante a construção dessa análise fílmica foram apresentadas letras dos personagens entrevistados, elas falam sobre desigualdades, violências, sonhos, e desejos de justiça, e apresentam denúncias a partir das experiências vivenciadas por cada um dos personagens entrevistados.

Para além a denúncia dos descasos e racismos, o rap constrói narrativas na cidade e para a cidade. O rap opera como difusor de narrativas de partes da cidade. Dessa maneira, essas narrativas circularão por lugares impensáveis por esses (as) jovens. (TELLA; 2020; p.67)

Dentro desse processo de além de denunciar construir outras narrativas de experiências citadinas, retorno a discussão que se foi iniciada neste capítulo, que é o processo de criação de uma narrativa de uma cidade feita para os transeuntes turistas, em detrimento das inúmeras vivências em toda a extensão territorial da cidade de Maceió, essa disparidade de reforços de uma imagem meramente plástica e de cenário para fotos é confrontada a todo momento dentro das experiências que são apresentadas no filme, com uma cidade, que possui diversas disparidades entre as vivências de seus habitantes e de suas paisagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro dessa investigação buscou-se identificar as relações construídas entre os seres citadinos em cena e a cidade de Maceió, a partir de uma análise fílmica feita através de uma etnografia de tela, dessa maneira foram apresentadas contextualizações sócio-históricas dos filmes, das ambientações e eventos que surgiram nas cenas dos filmes. Além de uma contextualização das motivações das produções e suas janelas de exibição. Identificando assim a construção múltiplas de olhares para a cidade que se formam a partir das experiências do fazer-cidade.

Os filmes ocupam um lugar de janela para mostrar a cidade de Maceió a partir das experiências de seu citadinos, que querem identificar e acabar com “pontos cegos” muitas vezes construídos pela própria dinâmica da cidade. E dessa maneira as artes como o rap, a dança, as performances apresentadas nas narrativas, surgem enquanto forma de expor essas segregações espaciais tão demarcadas na cidade de Maceió e superá-las.

Seguindo a expressão dada por Claudine de France (2000), “O homem na imagem” grita por uma cidade que entenda que ela é uma extensão de si, à medida que ele entende que ele constrói a cidade. Dentro do panorama de produções cinematográfica alagoanas o registro documental surge desde as primeiras produções em 1921 e dentre as produções contemporâneas segue no sentido de apresentar as múltiplas vivências na cidade.

Buscou-se dentro desta investigação desenvolver um estudo sobre a Maceió que surge nos filmes alagoanos identificando as experiências com as dinâmicas urbanas estão sendo apresentadas dentro das construções imagéticas e narrativas, percebeu-se que elas se contrapõem as imagens midiáticas de uma cidade cenário, e meramente turística.

Partiu-se da ideia de uma cidade que é feita a partir dos seres citadinos e de suas ações diárias, que muitas vezes podem não perceber a proporção do seu movimento dentro da dinâmica urbana por conta da própria hostilidade da cidade. O medo de estar na cidade surgiu dentro das análises, assim como a utilização das

artes como forma de superar essas barreiras de espaço e se apropriar da cidade de forma maior.

Podemos perceber que os eixos temáticos trabalhados nesta pesquisa, são temas que compartilham uma multiplicidade de sentidos. Tanto o ser jovem, quanto a cidade aparecem dentro das pesquisas antropológicas com vários olhares e aqui escolhi tratá-las dentro de uma relação de construção, a cidade que afeta o jovem, o jovem que afeta a cidade, uma construção relacional.

A análise fílmica a partir da etnografia de tela permitiu a partir das metodologias analisar os filmes alagoanos em suas formas, vozes e recursos audiovisuais, para identificar como vem se construindo essa imagética de Maceió pelos seus cidadãos.

Dessa maneira pode-se concluir que as construções imagéticas de Maceió são múltiplas e não podem se restringir a uma pequena extensão da cidade, as experiências cidadinas mostradas nos filmes alagoanos, apresentam uma cidade construída e experienciada a partir das produções artísticas, que resiste as tentativas de apagamentos de suas narrativas criando diversas estratégias dentro da dinâmica urbana maceioense.

REFERÊNCIAS

A JANELA DO AUDIOVISUAL ALAGOANO. ALAGOAR. Disponível em: <www.alagoar.com.br> Acesso em: 03 de outubro de 2022.

ADERALDO, Guilherme. 2017. **Reinventando a cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas “periferias” de São Paulo.** São Paulo: Annablume/Fapesp.

AGIER, M. **“A cidade dos antropólogos (e das antropólogas)”** in: Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos. São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2011.

AGIER, Michel. **“Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro”.** Mana [online]. v.21, n.3, 2015, p.483-498.

AGIER, Michel. **Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos.** São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

ALTMANN, Eliska. **“Verdade, tempo e autoria: três categorias para pensar o filme etnográfico”.** In: Revista Antropológicas, vol. 20 (1+2), ano 13, 2009, p. 57-79.

BARROS, Elinaldo. **Panorama do cinema alagoano.** 2. ed. rev. e ampl. Maceió: EDUFAL, 2010.

BITTENCOURT, João Batista de Menezes. **Juventudes contemporâneas: desafios e expectativas em transformação.** Rio de Janeiro: Telha, 2020.

BITTENCOURT, J.B.M. **“Do jovem como problema ao jovem como problemática”.** In: MATIAS, M.V; ALVES DE SOUSA, M.J; DIAS, J.C.N.S.N. Mora na Filosofia. Maceió: Edufal, 2013.

BOURDIEU, P. **A juventude é apenas uma palavra.** In: **Questões de Sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. **“Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil”.** In: BARBOSA, Andréa.

CASSAB, Clarice; **Contribuição à construção das categorias jovem e juventude: uma introdução.** Locus: revista de história, Juiz de Fora, v. 17, n.02 p. 145-159, 2011.

CERTEAU, Michel: **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 2008.

COLINS; LIMA; **Etnografia de tela e semipragmática: um diálogo entre metodologia de análise fílmica**. Capítulo II – Cinema. AVANCA/CINEMA, 2020.

COSTA, Wendell. **Socioantropologia do cinema: imaginários e signos alegóricos**. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 15 n. 3 Dezembro. 2020

Dayrell, Juarez. **O rap e o funk na socialização da juventude**. Educação e Pesquisa [online]. 2002, v. 28, n. 1 [Acessado 3 Novembro 2022] , pp. 117-136. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-97022002000100009>>. Epub 17 Set 2002. ISSN 1678-4634. <https://doi.org/10.1590/S1517-97022002000100009>.

HOBBSAWM, Eric. e Ranger, Terence. **A invenção das tradições**. RJ: Paz e Terra, 1990.

LIMA LOPES LOBO, Mariana; OMENA COSTA SANTOS, Polyanna; SILVA DOS SANTOS, Allan Henrique. **O DIREITO DE MORAR: AVALIAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS CONSTRUTIVAS DE HABITAÇÕES EM GROTAS QUANTO AO CONFORTO AMBIENTAL NA CIDADE DE MACEIÓ-AL**. Anais do Congresso Internacional de Direito Público dos Direitos Humanos e Políticas de Igualdade, [S.l.], v. 1, n. 1, sep. 2018. ISSN 0000-0000.

MARGULIS, Mario e URRESTI Marcelo. **La juventud es más que una palabra**, em Mario Margulis.

MENEZES, Paulo. **“Cinema: imagem e interpretação”**. In: Tempo Social, Rev. Sociol. USP, vol. 8, n. 2, outubro, 1996, p. 83-104.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papius, 2005.

PAIS, Machado. **A construção sociológica da juventude: alguns contributos** In: Análise Social. Vol. XXV, 1990, pp. 139 165

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RIAL, Carmen Silvia. 2004. **“Antropologia e Mídia: Breve Panorama das Teorias de Comunicação”**. Antropologia em Primeira Mão. <https://apm.ufsc.br/titulos-publicados/>

RODRIGUES; MELO; **Estudo sobre análise de discurso como procedimento metodológico na pesquisa documental**. Periódicos UFSM. 2020

SARETTA, M. E. (2020). **Câmera na Mão, Antropologia na Cabeça: Narrativa, Ética e Alteridade na produção de Epidemia de Cores.** Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia, (49).

<https://doi.org/10.22409/antropolitica2020.i49.a42051>

SILVA, L. A. **O homem comum na produção documentária alagoana contemporânea.** Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema) – Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão. 2018.

SILVA, Maysa Santos da. **Mulheres no cinema de Alagoas: Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009 - 2018).** 2020. 195 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2020.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

VELHO, Gilberto. **“O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia”.** In: Um antropólogo na cidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VELHO, Gilberto. **Observando o Familiar.** IN Oliveira, Edson. A Aventura Sociológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VILELA, Beatriz. **Cinemas de rua: sociabilidade, decadência e moralidade em Maceió (1960-. 1980).** Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Alagoas. Maceió 2018.