

**Cinema, moradia e ficcionalização: conversa com Bruno
 Carboni em torno de *O teto sobre nós* (2015)**

**Cine, vivienda y ficcionalización: conversación con Bruno
 Carboni acerca de *O teto sobre nós* (2015)**

**Cinema, housing and fictionalization: conversation with
 Bruno Carboni about *The roof above us* (2015)**

Bruno Leites^I

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-1736-1382>

Isabelle do Pilar Mendes^{II}

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-7581-0129>

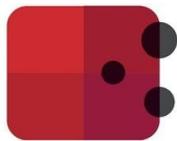
Felipe Diniz^{III}

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, Alvorada, RS, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-9454-1160>

Resumo: Carboni é um jovem cineasta e pesquisador do Rio Grande do Sul que dirigiu os filmes *O acidente* (2022) e *O teto sobre nós* (2015). Em seu trabalho teórico e cinematográfico, ele articula um pensamento sobre a alteridade, o rosto e a fotogenia. Esta entrevista se insere no escopo da abordagem Teoria de Cineastas (Penafria *et al.*, 2020; Leites; Macedo, 2024). Como fica claro nesta conversa, o filme recebeu a influência direta da obra de Pedro Costa e sua ética da “porta fechada”, além do cinema brasileiro de “terror psicológico” e, dentro do contexto do Rio Grande do Sul, da corrente de filmes híbridos dos anos 2010, da qual Carboni é um importante articulador, sobretudo na condição de montador de cinema. Contudo, não é apenas a relevância artística e teórica que justifica a retomada de uma obra como *O teto sobre nós*. Passados alguns anos, o prédio da ocupação filmada é alvo de uma suposta revitalização, que vem inibir o sonho da moradia popular no prédio e descaracterizar a efervescência cultural de que o filme é produto e testemunho.

Palavras-chave: Cinema; Moradia; Espaço; Política.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

e1066

Resumen: Carboni es un joven cineasta e investigador de Rio Grande do Sul que dirigió las películas *O acidente* (2022) y *O teto sobre nós* (2015). En su trabajo teórico y cinematográfico, articula un pensamiento sobre la alteridad, el rostro y la fotogenia. Esta entrevista se inscribe en el ámbito del enfoque de la Teoría de Cineastas. Como queda claro en esta conversación, la película recibió la influencia directa de la obra de Pedro Costa y su ética de la "puerta cerrada", además del cine brasileño de "terror psicológico" y, dentro del contexto de Rio Grande do Sul, de la corriente de películas híbridas de la década de 2010, de la cual Carboni es un importante articulador, especialmente como montador de cine. Sin embargo, no es solo la relevancia artística y teórica lo que justifica retomar una obra como *O teto sobre nós*. Después de algunos años, el edificio de la ocupación filmada es objeto de una supuesta revitalización, que coarta el sueño de viviendas populares en el edificio y desvirtúa la efervescencia cultural de la que la película es producto y testimonio.

Palabras clave: Cine; Vivienda; Espacio; Política.

Abstract: Carboni is a young filmmaker and researcher from Rio Grande do Sul who directed the films *The accident* (2022) and *The roof above us* (2015). In his theoretical and cinematographic work, he articulates a reflection on otherness, the face, and the photogénie. This interview falls within the scope of the Filmmakers' Theory approach. As is clear in this conversation, the film was directly influenced by Pedro Costa's work and his ethics of the "closed door", as well as Brazilian cinema of "psychological horror" and, within the context of Rio Grande do Sul, the trend of hybrid films from the 2010s, of which Carboni is an important figure, especially as a film editor. However, it is not only the artistic and theoretical relevance that justifies revisiting a work like *The roof above us*. After a few years, the building of the filmed occupation is the target of a supposed revitalization, which hinders the dream of popular housing in the building and detracts from the cultural effervescence of which the film is both a product and a testimony.

Keywords: Cinema; Housing; Space; Politics.

Bruno Carboni é um jovem cineasta e pesquisador do Rio Grande do Sul que dirigiu os filmes *O acidente* (2022) e *O teto sobre nós* (2015), além de ter montado uma série de outras obras. No intervalo que separa os referidos filmes, escreveu a dissertação *O olhar fantasmagórico: o reaparecimento de uma imagem do rosto e a experiência de alteridade no cinema* (2020). No trabalho teórico, Carboni articula conceitualmente o pensamento que povoa seus dois filmes: a alteridade, o rosto e a fotogenia.

Nesta conversa, falamos sobre esses temas, estabelecendo foco em *O teto sobre nós*. Este filme é importante no contexto de produções sobre moradia, ocupações e conflitos urbanos, assim como, entre outros, o incontornável *Era o hotel Cambridge* (2017) e a tetralogia de Aiano Belfica e Pedro Maia de Brito¹, feita em colaboração com outros cineastas. *O teto sobre nós* participou de relevantes festivais, como o 68° Festival

¹Os filmes que compõem a tetralogia são: *Na missão, com Kadu* (2016), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), *Entre nós, talvez estejam multidões* (2020) e *Videomemória* (2020).



de *Filmes de Locarno*, no entanto, também foi visto com alguma estranheza por onde circulou, dado o seu caráter incompleto, soturno e enigmático.

Como fica claro nesta conversa, o filme recebeu a influência direta da obra de Pedro Costa e sua ética da “porta fechada”. O filme também está inserido no contexto do cinema brasileiro de “terror psicológico”, com influência de obras como *Trabalhar cansa* (2011) e *O som ao redor* (2012). Dentro do contexto do Rio Grande do Sul, *O teto sobre nós* está na esteira de filmes híbridos de ficção e documentário, que marcaram uma época, dentre os quais podemos citar *Morro do céu* (2009) e *Castanha* (2014), ambos montados por Carboni.

Contudo, não é apenas a relevância artística e teórica que justifica a retomada de uma obra como *O teto sobre nós*. O filme foi realizado em contexto de efervescência social e cultural em torno do prédio ocupado pelo Movimento Nacional de Luta por Moradia (MNLM) na rua Caldas Júnior, esquina avenida Mauá, em Porto Alegre, que resultou na publicação de um decreto do governo do estado, reconhecendo o imóvel como de “interesse social, para fins de desapropriação”, designando que

Fica a Secretaria de Habitação e Saneamento autorizada a promover os atos administrativos necessários à desapropriação do bem imóvel de que trata o artigo 1º deste Decreto, cuja área é destinada à habitação popular e a outras atividades de interesse social correlatas (Rio Grande do Sul, 2014).

Nesse sentido, por volta de 2014/2015 a vitória parecia estar próxima, com o prédio encontrando a sua destinação inicial de servir à moradia popular. Todavia, o governo do estado mudou e o decreto não foi cumprido. Passados alguns anos, o prédio é alvo de uma suposta revitalização², que em breve irá convertê-lo em prédio de apartamentos para locações curtas, com restaurante de alto padrão no terraço e vista privilegiada para o pôr do sol no lago Guaíba (Weissheimer, 2022; Matinal, 2022; Correio do Povo, 2014; Silva, 2022).

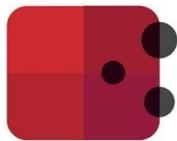
² Chama-se *Programa de reabilitação do centro histórico de Porto Alegre* (Porto Alegre, 2021).

A nova face do prédio é muito distante daquela sonhada para fins de moradia popular. Portanto, recuperar *O teto sobre nós* é também uma ação na memória, para dar testemunho de uma vida crítica que a esquina já teve e que fazia parte de um outro projeto de cidade.

Bruno Leites (BL), Felipe Diniz (FD) e Isabelle Mendes (IM): Estamos falando de um prédio que tem uma longa história. Foi originalmente construído para fins de moradia popular, depois ocupado várias vezes por movimentos sociais³. Mas eu entendo que há sempre a tentativa de apagar toda uma história. É como se virasse: “O prédio ali, que estava desocupado”. Você pode falar um pouco do contexto de produção de *O teto sobre nós*?

Bruno Carboni (BC): O ano em que eu lancei *O teto sobre nós*, 2015, foi logo depois das manifestações de 2013, 2014, anos de muita movimentação política em Porto Alegre, sendo que a ocupação Sarai era um nome muito comentado naquele contexto. Na época, aconteciam muitas atividades na ocupação, como rodas de discussão, festas, atividades culturais, e o curta *O teto sobre nós* acabou sendo para os moradores mais uma forma de divulgar o desejo de permanecer no prédio. Tinham reuniões na ocupação toda quarta-feira, às sete da tarde, eram como se fossem umas reuniões de condomínio de prédio, só que abertas para a comunidade de fora da ocupação. Eles tinham uma abordagem do tipo: “vamos agregar a sociedade, fazer com que ela entenda a importância da ocupação para as pessoas que precisam de moradia e para o centro histórico em si”. Então, ao invés de se isolar e manter as portas fechadas, era muito

³ Quatro ocupações foram feitas por movimentos sociais no prédio, entre 2005 e 2019 (Weissheimer, 2022; Matinal, 2022; Correio [...], 2014). Em 2014, quando o local abrigou a ocupação Sarai, organizada pelo Movimento Nacional de Luta por Moradia (MNLN), o governo do Estado do Rio Grande do Sul emitiu um decreto que considerava o imóvel como de “interesse social, para fins de desapropriação”. O decreto designou a Secretaria de Habitação e Saneamento a “promover os atos administrativos necessários à desapropriação do bem imóvel de que trata o artigo 1º deste Decreto, cuja área é destinada à habitação popular e a outras atividades de interesse social correlatas” (Rio Grande do Sul, 2014).



mais interessante para eles que a vizinhança pudesse ver que o que acontecia ali dentro e fosse amigável com os moradores e a causa deles.

Então eu ia nestas reuniões de quarta e, antes de introduzir a ideia de fazer um filme ali, eu primeiro ajudei a produzir alguns vídeos que estão no *YouTube*⁴ e que mostram a vida dos moradores e o desejo deles de permanecer no prédio. Eu acho que depois de cinco ou seis encontros eu me senti à vontade para expor a ideia de realizar o curta na ocupação e eles aprovaram na hora. Aliás, essas rodas de conversa nas quartas-feiras é bem o que se vê no começo do filme, algo que não tinha no roteiro e surgiu dessa convivência.

BL, FD e IM: Bruno, tu podes falar um pouco da tua formação técnica e acadêmica? Eu peço, inclusive, para situar a pesquisa teórica de Mestrado entre as duas produções como diretor: *O teto sobre nós* (2015) e *O acidente* (2023).

BC: Pois é, acho que *O acidente* está muito conectado com a dissertação. Eu fiz as duas coisas juntas, na verdade, eu achava que das duas uma: ou não ia passar no mestrado, ou não ia conseguir o edital para o filme. No fim, as duas coisas aconteceram. Então, foi um grande projeto, mas com certeza vendo *O teto sobre nós*, agora, eu consigo enxergar os dois filmes como uma certa conversa contínua.

Sobre a minha formação, eu fiz o curso de Produção Audiovisual na PUCRS, no Teccine⁵, e terminei o curso em 2010 quando nós fizemos um curta de conclusão de curso que se chama *Quarto de espera* (2010), que eu codirigi com o Davi Pretto. Tem essa curiosidade sobre a nossa turma: o Davi é um cara que eu conheço desde a quarta série, nós fizemos o colégio juntos, e o Richard Tavares também, que é diretor de arte, que foi o diretor de arte do *Teto sobre nós*.

⁴ Os vídeos podem ser acessados no canal Lutador@s Urban@s disponível em: www.youtube.com/@lutadorsurbans246.

⁵ Curso Tecnólogo de Produção Audiovisual da Escola de Comunicação, Artes e Desing da FAMECOS/PUC-RS.



A gente conheceu a Paola Wink e então formamos na época essa produtora, que é a *Tokyo Filmes*⁶, e fizemos esse curta-metragem, que se chama *Quarto de espera*, e que eu codirigi com o Davi. E nesse curta eu acho que já tinha talvez o imaginário das coisas que eu visualmente gostava, ou até sentimentos relacionados ao espaço que depois *O teto* [...] trabalha isso de um jeito mais aprofundado.

Bom, essa foi a formação, é um curso tecnólogo, então ele tem uma duração de dois anos e meio, mais ou menos, e ele é muito prático. Quem dava mais teoria era a Cristiane Freitas. A Cris, nessa época, foi quem deu um pontinho de provocação do tipo: “Existem coisas para além da prática”. Lembro que ela trabalhou um texto uma vez, o *A-cinema* (2005), do Jean-François Lyotard, e a gente ficou, tipo: “O anti-cinema?”. A gente tentando aprender as práticas convencionais do cinema de ficção e ela traz um texto teorizando o oposto disso! Enfim, foi uma provocação que acabou dando esse gostinho de que tinha muito mais o que se refletir sobre aquela arte.

BL, FD e IM: Você montou o *Morro do céu* (2009) na graduação ainda?

BC: Logo que eu saí da faculdade, eu montei uma ilha de edição na casa dos meus pais e o Gustavo Spolidoro me convidou para montar o *Morro do céu*. Era um projeto bastante singular, com um material documental, mas com um desejo de ficção na decupagem e narrativa, e foi aí que a gente acabou trabalhando essa “mistura” que muitos chamam de cinema híbrido. E lembro que o *Morro* [...] passou em Tiradentes em uma época que tinha um cinema bem interessante surgindo na produtora *Filmes de Plástico*⁷. Foi o ano em que o André Novais Oliveira passou o *Fantasma* (2010), lá em Tiradentes, se não me engano.

Eu acho que isso acabou influenciando muito o Davi a fazer *Castanha* (2014) depois, acreditar que um longa de ficção como o *Castanha* era possível de ser feito. De minha

⁶ A Produtora foi fundada em 2009, ano de estreia de *Quarto de espera*. Hoje os mais de 10 curtas e longas-metragens da Tokyo rodaram o Brasil e o mundo em festivais como Locarno, Cannes, Toronto, Stockholm, Huelva, Havana, Bilbao, Valdivia, Gramado, Santa Maria da Feira e Tiradentes.

⁷ Criada em 2009 pelos diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e pelo produtor Thiago Macêdo Correia, a Filmes de Plástico tem sede na cidade de Belo Horizonte no estado de Minas Gerais. Até hoje seus filmes foram selecionados em mais de 200 festivais no Brasil e no mundo, ganhando neles mais de 50 prêmios.

parte, ter montado o *Morro do céu* foi muito importante para trabalhar no *Castanha*, pois já havia aprendido algumas ferramentas de montagem que ajudaram no processo.

Então, eu acabo chegando ao *Teto* [...] com vivência desse “cinema híbrido”. Já existia um desejo de trabalhar com o pessoal da ocupação e talvez incluir atores, mas também existia um desejo de brincar com a decupagem e experimentar com a forma do filme. Tudo isso surgiu do aprendizado de que era possível filmar e usar a potencialidade do documental, mas a partir dele criar novos simbolismos na decupagem e montagem. Sem essa trajetória que citei, acho que não teríamos feito o *Teto sobre nós* do jeito que se vê no resultado final.

BL, FD e IM: Vou fazer a ponte para saber como a ideia foi recebida na ocupação Sarai, tanto na pré-produção, quanto nas exibições. Eu não posso deixar de pensar em um longa-metragem chamado *Era o Hotel Cambridge* (2016), uma grande referência, que também é descrito como filme híbrido. A Carmem Silva, que atua no filme, é a líder da ocupação e interpreta ela própria, de maneira mais central do que as personagens ocupantes de *O teto sobre nós*.

BC: Sim. Acho que primeiro, sobre como essa ideia foi recebida lá na ocupação na época, isso eu lembro que foi bastante tranquilo. Porque a ocupação já estava naquele movimento de chamar a sociedade, de querer que o projeto da ocupação desse certo.

A recepção quanto a fazer um curta-metragem não foi difícil, porque havia um ambiente cultural muito forte na ocupação. O filme estreou em 2015, mas a produção foi em 2014. Logo no final deste ano, o então governador Tarso Genro assinou um documento para que o governo comprasse o prédio para destinar à moradia popular. Então, tinha a sensação de ter dado certo!

O *teto sobre nós* foi filmado em lugares diferentes (Ocupação Sarai, Vila Flores e Ocupação Violeta⁸) porque é muito difícil ter silêncio dentro da ocupação. A gente não ia

⁸ A comunidade Vila Flores e a Ocupação Violeta seguem suas atividades. Ambos os locais realizam eventos e atividades abertas ao público que podem ser acompanhadas nas páginas do Instagram @ocupavioleta e @vilaflorespoa.



pedir para as pessoas pararem suas vidas para a gente filmar. E parece tudo no mesmo lugar, né? É muito legal de entender essa possibilidade no cinema. Por exemplo, na cena do despejo, filmamos em uma escadaria da Vila Flores, e que não tem nada parecido com ela no prédio da Saraí, mas olhando o filme parece tudo bem integrado.

Sobre a recepção, muita gente ia ver o filme com o pensamento de que era um documentário. Então, chegava com uma ideia: “Ah, mostra o pessoal da ocupação, então é um documentário”. E, ao mesmo tempo, muita gente viu o filme buscando as causas sociais, que aparecem de modo mais sutil. As questões sociais não são tratadas de forma óbvias. Então, *O teto* [...] não servia como o melhor exemplo para algo como: “Vamos ver um filme sobre ocupação urbana”.

E foi assim... muitas pessoas gostaram do filme, mas muitas também tiveram um estranhamento com ele. Essa recepção me pareceu bem compreensível, pois é um filme com uma narrativa e uma forma um pouco mais experimental e que aborda questões mais psicológicas dos personagens.

BL, FD e IM: E o circuito de festivais?

BC: O filme estreou na competição de curtas do festival de Locarno, na Suíça, o que foi um feito, porque é um dos festivais mais relevantes no circuito internacional. Lembro que Locarno estava numa fase muito boa naquela época, premiando cineastas como Pedro Costa e Lav Diaz. No Brasil, *O teto* [...] também teve um bom circuito⁹, só que foi visto com um pouco de estranheza, como disse antes.

BL, FD e IM: Sobre a questão da estranheza, a gente compreende ao ver o filme. Mas, então, lemos a sua dissertação e parece que está tudo teorizado lá. Quando você escreve no texto sobre a dificuldade de acessar o significado do outro, ou

⁹ O curta-metragem foi exibido no 68° Festival de Filmes de Locarno; 43° Festival de Cinema de Gramado; 26° Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo; 22° Festival Internacional de Cinema de Valdivia; 57° Festival Internacional de Documentários e Curtas-Metragens de Bilbao; 25° Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas-Metragens do Rio de Janeiro; 17° Festival Kinoarte de Cinema, Londrina; 8° Festival Internacional de Filmes Independentes 2morrow; 17° Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira; 56° Festival Internacional de Cinema de Cartagena das Índias; na 15ª Goiânia Mostra Curtas e na 9ª Mostra CineBH.



defende a impossibilidade de entregar o outro, como se o outro fosse algo a ser revelado. Você afirma, também, a questão do método reflexivo no cinema. Você produz rostos não expressivos para estimular a atividade do espectador.

BC: Eu acho que sim. Eu fui tentar seguir na raiz da vulnerabilidade e sobre como o espaço afeta essa falta, o medo, a falta de proteção, ou ao contrário, como o espaço dá a sensação de proteção. Na época, o livro do Gaston Bachelard, *A poética do espaço* (2008), me acompanhava. Eu não estava muito ligado à academia, mas esse foi um livro que eu gostava, porque ele justamente traz essa dimensão, como é que vou dizer, talvez psicológica, sobre como o espaço afeta.

O Bachelard fala que as paredes (o espaço) protegem o devaneio e o sonho, então nele a gente se sente seguro para sonhar e elaborar as coisas. A falta do espaço afeta diretamente o psicológico, porque tu acaba não tendo capacidade de organização e então surge o medo. Na ocupação, eu vi que esse elemento, da relação do espaço com o psicológico e tudo mais, era muito importante e passou a ser um foco par o filme.

A questão da alteridade começou a aparecer ali também. Ela é inerente para tu filmar o rosto do outro. Por exemplo, qual a diferença de eu ver vocês agora, em carne e osso, ou ver depois na imagem de uma tela? Na tela eu acabo, talvez, me sentindo mais protegido, podendo julgar mais. Quem vê na tela pode criar julgamentos muito facilmente, porque não tem a pressão de um outro que retorna o olhar e o julgamento.

Na época de o *Teto sobre nós*, eu assisti muito [os filmes] do Pedro Costa, por isso que eu falei do *Juventude em marcha* (2006) na dissertação. Por exemplo, eu não sabia como filmar a cena do despejo, mas eu sabia que não queria pegar e pedir para os moradores da ocupação saírem correndo pelas escadas, porque simular com eles uma cena de despejo me pareceu se confundir muito com uma realidade temerosa e cruel.

BL, FD e IM: A ideia do olhar inexpressivo aparece como uma estratégia ética para não reduzir uma personagem à felicidade, ou à tristeza, ou, em última análise, a um tipo social. Em outro filme brasileiro filmado em ocupação urbana, *Entre nós talvez estejam multidões* (2020), o Aiano Bemfica e o Pedro Maia de Brito adotam

estratégia quase oposta: em vez do rosto neutro, a fala prolongada. São longos blocos de falas livres que vão se conectando e aí a multiplicidade da comunidade vai aparecendo pelo excesso. Queria voltar em uma questão. A indefinição é muito legal, tem também a ver com a forma do filme. Eu achei legal essa preocupação com a psicologia do espaço e sobre como isso vai ser expressado na forma do filme, que também é indefinida.

BC: É, então, são várias nuances. Um dia de chuva dentro de casa, debaixo das cobertas, passa uma sensação absolutamente diferente de um dia ensolarado no mesmo espaço. Então, não é só o espaço em si, é sobre a configuração dele e o que está em volta. *O teto sobre nós* começa com um casal que está em um quarto, em um dia meio chuvoso, e nesse quarto tem uma goteira. Detalhes como esse criam um conjunto de sensações que acabam transpassando questões centrais para falar do espaço no filme.

Eu acho que esses pensamentos têm a ver com a Teoria dos Cineastas¹⁰. Enfim, o realizador acha a questão central do filme, a questão que quer de fato abordar, e então vai construindo um sistema de ferramentas, de decupagem, montagem, dramaturgia e etc. para trabalhar ela. Às vezes esses elementos da linguagem também acabam criando mais possibilidades políticas do que somente a história do filme.

BL, FD e IM: Queria te perguntar uma coisa, as pessoas quando viram o filme, te perguntam se ele é documental, ou ficção, ou elas iam para a discussão social do conteúdo?

BC: Quando assistiam as dúvidas eram mais em relação a histórias específicas. Assim, é um filme bem escuro, sombrio, e isso era ruim porque, às vezes, queriam passar ele em exhibições na rua e não dava para enxergar nada. Então, às vezes, tu ousa com certos elementos e depois acaba prejudicando algumas exhibições. O primeiro corte tinha uns 40 minutos, então, foi também um grande exercício de reduzir o material idealizado na montagem.

¹⁰ Referência à abordagem Teoria de Cineastas, em torno da qual foi realizado o Seminário Temático na Socine, entre 2016 e 2022.



BL, FD e IM: O título do filme nos direciona diretamente para a questão do “teto” e sua relação com o humano. Mas, no filme, o teto não é a metáfora de um estado de espírito, porque o teto sangra, pinga, parece que vai ganhando vida. Tem uma cena: um personagem esfaqueia outro, mas quem sangra é a parede. A gente fica em dúvida sobre a relação do prédio com a figura humana, o teto ganha vida, bem na tradição animista mesmo. Eu não posso deixar de pensar no conceito de fotogenia que você explora em seu trabalho teórico. Na fotogenia, há uma grande tendência animista, a câmera possui inteligência, o mar e outros elementos ganham vida nos filmes de Jean Epstein.

BC: Eu perguntei para a dona Yolanda, que aparece no filme, se tinha fantasmas dentro da ocupação e ela respondeu “Claro, tem um que passa aqui toda hora.” O comentário fez eu pensar nessa relação que a gente tem no imaginário dos fantasmas, de como eles seguem habitando os espaços.

O fantasma pode ser a clássica narrativa de alguém que morava ali antes –ou busca um lugar para se abrir –mas também pode ser um simbolismo de nossos próprios medos e recalques. Essas relações eram muito complexas e eu ficava trabalhando com elas sem exatamente pontuar, sem dizer: “Eu quero falar disso”. Ao mesmo tempo, tem toda a questão social da ocupação, que escancara como nossas relações comunitárias são pautadas pela economia capitalista.

Mas para mim, era sobre como toda essa política econômica e social também está ligada com o orgânico, com o sangue. O filme acaba indo mais para o lado do simbolismo, porque eu via que tudo aquilo se tratava um pouco de um terror psicológico.

BL, FD e IM: Falando da parte teórica, você trabalha o conceito de fotogenia para além do senso comum, trazendo o aspecto moral, relativo à personalidade e à ética. Essa é uma torção do conceito, que aparece no seu trabalho teórico, e que enfatiza o aspecto relacional da fotogenia. Quer dizer, a fotogenia não é uma propriedade que se diz de uma coisa, mas uma relação que se estabelece entre dois seres, seja imagem e espectador, câmera e mundo, teto e personagem etc.

BC: É, exatamente. Não é dizer que uma coisa tem fotogenia, mas dizer que tu sentiu uma experiência fotogênica. É uma espécie de fagulha que tu sente pela imagem. E quando tu sente alguma coisa, é como se ali se criasse uma vida, né? Então, é um conceito que tenta descrever a experiência estética, que está totalmente ligada, claro, a um conjunto articulado de imagens e sons, como também à narrativa do filme e às tuas próprias experiências como espectador.

BL, FD e IM: Noto um certo encanto, ou talvez uma aposta, de que o cinema pode produzir experiências estéticas e ajudar a mudar o mundo. Um pouco no sentido dos teóricos do cinema dos anos 1920 e 1930, como o próprio Epstein. Teóricos que pensaram o cinema como uma nova forma de pensamento, que poderia conduzir o espectador a pensar diferente.

BC: Eu acho que sim, tem um otimismo sobre o que se pode fazer e como se pode criar relações, digo, a partir das questões de linguagem. O *teto sobre nós* foi para sentimentos meio obscuros, e que todo mundo se identifica um pouco com esse lado, né?

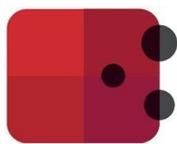
BL, FD e IM: A fotogenia não quer dizer algo necessariamente bom e agradável.

BC: Total.

BL, FD e IM: Pelo conceito de fotogenia, o *teto* também está te olhando e te ameaçando. É muito contraditório, mas no bom sentido.

BC: É porque o *teto*, assim, já anuncia uma possível perda. Está ali, mas e se não estivesse?

BL, FD e IM: A linguagem em *O teto sobre nós* não é convencional. Talvez essa forma de filmar chame a atenção para a questão da moradia de uma maneira diferente.



BC: Sim, e eu sinceramente acho que é muito difícil falar dessa temática de ocupação e luta pela moradia sem falar de medo, sem trabalhar esse sentimento. Como é não ter esse espaço organizador que abriga os nossos devaneios? Como é estar em perpétuo contato com o outro, sem algum tipo de proteção? O espaço nos abriga um pouco do outro também, nos protege um pouco do outro.

BL, FD e IM: Essa é uma aposta bem política mesmo, né? Quer dizer, mostrar a contradição e a ambiguidade.

BC: Os personagens não são o que a gente gostaria idealmente que fossem e dentro da ocupação também não é como se tudo funcionasse conforme o planejado. A minha tentativa é também a de contestar um pouco certas idealizações dentro do que é considerado um “cinema político”.

BL, FD e IM: Não é um filme pautado na transmissão de uma mensagem. Como você fala no seu trabalho teórico, inspirado em Pedro Costa, é um filme com muitas “portas fechadas”¹¹. A gente conversou sobre várias coisas, mas eu ainda gostaria de perguntar sobre essa ideia de animismo, do prédio que ganha vida e que sangra. Parece que isso é extremamente contemporâneo, no sentido de olhar a vida para além do humano. E, ao mesmo tempo, também retoma lá quando a câmera surge, os primeiros teóricos, o próprio Jean Epstein, o Dziga Vertov.

BC: Eu acho que pensei de um jeito mais intuitivo. Eu realmente sentia a pressão do prédio da Saraí, mesmo filmando em lugares diferentes. Ele tinha uma arquitetura muito específica, também tinha umidade, mofo, desenhos nas paredes. Eu sentia essas coisas, de um jeito intuitivo mesmo. Não conseguia colocar em palavras como tu tá colocando agora.

BL, FD e IM: Gostaria de perguntar sobre a personagem fantasmagórica do filme, “Assombra”, que é como vocês nomeiam o personagem do ator Cosme Rodrigues

¹¹ Um filme de “portas fechadas” é construído para se contrapor a filmes nos quais o espectador tem acesso completo aos personagens e às situações vividas. Um cinema ético, pautado pela alteridade, deveria possuir portas fechadas, com pequenas aberturas, recusando a visibilidade total ao espectador. (Costa, 2010; Carboni, 2020).



nos créditos do filme e que é uma figura fantasmagórica, um fantasma, com influência provável de Pedro Costa¹², como você teoriza alguns anos depois. O detalhe é que o personagem *Assombra* recebe uma facada e sangra. Então, o fantasma sangra, mas ao mesmo tempo ele se transforma no prédio, porque a montagem corta e então é o prédio, as paredes, que estão sangrando. Parece que a gente vê um fantasma que tem um corpo e que se confunde com o corpo do prédio.

BC: O que eu pensava na época era que, de alguma maneira, a personagem Anna não aceita o *Assombra*. Para mim essa personagem (Anna) tinha um pensamento fixo, do tipo “Eu não vou sair daqui. Eu vou ficar no quarto, ninguém vai pegar o meu espaço.”, e no fim o que ela conseguiu fazer ali foi lutar contra esse personagem. Então realmente teve essa ligação, e acho que ela foi feita de um jeito orgânico, e também acho muito boa essa leitura que tu faz agora, de uma fusão entre o personagem e o prédio, mas na época eu não tinha isso tão bem esclarecido.

O final do filme tem um terraço, que nós fizemos parecer com a Ocupação Saraí, mas na verdade nós rodamos no Assentamento 20 de Novembro¹³. É curioso que todo mundo enxerga aquela imagem de um jeito diferente, mas, enfim, tem uma árvore que cresceu no terraço do prédio. Foi um pouco a maneira que eu encontrei, enquanto estava montando, de mostrar que o *Assombra* se integrou ao prédio. Mas eu já escutei todo tipo de leitura possível sobre essa cena também.

BL, FD e IM: O que você ouviu?

BC: Tinha muito uma interpretação que as pessoas me falavam, que era tipo “Ela morreu, né?”, porque tinha o sangue, a facada. Então, as pessoas pensavam que ela tinha morrido e eu ficava, “Nossa, não sei, nunca pensei isso”, mas ao mesmo tempo

¹² Em sua dissertação, *O olhar fantasmagórico*, Carboni (2020) reflete sobre o cinema de Pedro Costa. Especificamente no capítulo *Pedro Costa: a política do olhar*, trabalha a partir de imagens e métodos de Costa, destacando a negação do ponto de vista, o extracampo da imagem e o conceito que chama de “alteridade fantasmal”.

¹³ Assentamento urbano que existe desde 2013, no bairro Floresta, em Porto Alegre, coordenado pela Cooperativa 20 de novembro, ligada ao Movimento Nacional de Luta por Moradia (MNLN).



gostava muito disso, que vem da montagem. Para mim funcionava, porque é um processo muito intuitivo, do tipo, “Tá, as coisas estão se conectando, não sei bem como, mas tão”.

A questão de ela falar com os espaços vazios faz parecer que ela também virou uma espécie de fantasma naquele lugar. E eu achava muito bonita aquela narração contrastando com aquele espaço que uma vez teve tanta vida, desocupado, vazio¹⁴. Eu achava isso muito brutal e ficava pensando “Nossa, como assim? Nossa, que sociedade idiota. Tem um monte de família ali, crianças, idosos, enfim, pessoas que precisam e, mesmo assim, preferem que o espaço fique desabitado”.

Eu lembro que para mim funcionava assim, mas o que acontece com a personagem a gente não sabe, não tinha no roteiro, se ela foi realmente retirada ou não, o que aconteceu com ela depois, porque não era uma questão para nós, mas eu gostava dessa construção do filme.

BL, FD e IM: A música que *Assombra* canta foi escrita por ele mesmo?

BC: Sim, eu e ele tentamos compor uma música para o filme, e não deu certo, então eu pedi pra ele tocar as músicas que tinha. Quando ele cantou aquela que descreve¹⁵ um nascer do sol, o quão bonito é, com os raios de luz e etc. me passou uma sensação de alegria, de um novo dia que começa depois de toda escuridão da noite, então eu achei que funcionou.

BL, FD e IM: É, mas nem isso é simples no filme, porque parece que ele termina a música e na mesma hora a expressão dele muda, ele fica sério.

¹⁴ A questão do imaginário do espaço vazio, pós-ocupação, é trabalhada em diversos filmes e fotografias. O fotolivro *Marrocos* (2017), do coletivo Gringo, é um ótimo exemplo. No fotolivro, há toda uma seção sobre o espaço do prédio pós-ocupação. Os espaços esvaziados dão testemunho da vitalidade que se foi.

¹⁵ O trecho referido é: “Nasce o sol tão lindo despontando no horizonte, / olha lá a luz por sobre o mar / tornando as águas coloridas / amor que coisa linda o reflexo dos raios solar/ é bom pra bronzear / é fonte de energia / o grande luminar / é quem governa o dia”.



BC: É, isso me pareceu que significa um traço de alteridade mais enigmático do que a felicidade plena. Um novo dia traz essa euforia, mas a ambiguidade do rosto também carrega as demandas políticas daquele outro, que não cessaram ali.

BL, FD e IM: Tenho mais uma questão sobre o espaço que me deixou pensativo. Existe o desejo de que, na falta de outra palavra, a “energia” da ocupação se mantenha. Por exemplo, o Vila Flores é uma ocupação um pouco diferente, que está sendo ocupada por artistas, então envolve outras questões também, mas segue sendo uma ocupação. Vocês não gravaram nada na casa de ninguém e eu acho que isso ajuda a manter, como eu disse, a “energia”, mesmo que o filme não tenha uma pretensão documental.

BC: Eu estava agora relendo partes do *A poética do espaço* e o Bachelard fala que, quando nós vamos para um espaço, de alguma maneira, todos os quartos que já habitamos vão junto. Todo um fluxo de memórias vai junto, então essas experiências nos acompanham e quando tu deita sobre um teto, muitos outros tetos que tu já deitou se somam junto.

BL, FD e IM: E nisso entra o cinema, ou a imagem, né? Porque uma coisa é dizer, “Eu fui lá e senti isso”, outra coisa é ver um filme e ver um prédio que sangra. Isso não é um sentimento do campo da psicologia do personagem.

BC: Verdade, depois com frequência eu também pensava nisso, sobre como é interessante poder representar esses simbolismos. Entretanto, no longa que dirigi recentemente, *O acidente*, optei por não representar poeticamente simbolismos.

BL, FD e IM: Além do campo da visualidade, *O teto sobre nós* me remete ao livro *A ocupação* (2019), do Julián Fuks. Este livro tem diálogo com *O teto sobre nós* no sentido de que também é experimental, e comento isso porque ele é experimental na literatura, enquanto *O teto* é experimental com a imagem. Se a câmera pensa, ela é inteligente, e permite coisas como criar uma figura humana que é um fantasma, a literatura possibilita que eu descreva isso com palavras.



BC: Eu lembro que na época eu estava bem interessado em alguns cinemas de terror psicológico, tipo o *Repulsa ao sexo* (1965), do Polanski, que eu achava interessante. E o cinema nacional começou a trabalhar esse lugar do terror psicológico, do cotidiano, e esses caminhos me pareciam muito instigantes, por exemplo, com *O som ao redor* (2012), do Kleber Mendonça, e com o *Trabalhar cansa* (2012), do Marco Dutra e Juliana Rojas.

BL, FD e IM: *O Trabalho cansa, inclusive, tem uma parede também, que se move.*

BC: Depois tem também o filme *As boas maneiras* (2017), da Juliana Rojas e do Marco Dutra. No *Som ao redor*, tem uma personagem que sonha com aquela horda de menininhos invadindo a casa. É um sonho, não existe uma explicação na história do porquê ela sonha isso, mesmo assim são questões que te fazem sentir algo do tipo: “Isso acontece na vida, nós sentimos coisas assim”. É sempre interessante quando o cinema consegue representar, e até problematizar, sensações compartilhadas pela sociedade do seu tempo.

Referências

AS BOAS maneiras. Direção: Juliana Rojas, Marcos Dutra. Produção: Clément Duboin, Frédéric Corvez, Maria Ionescu e Sara Silveira; Dezenove Som e Imagens, Urban Factory, Good Fortune Films e Globo Filmes. Brasil, 2017. 137 min., sonoro, colorido.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARBONI, Bruno. **O olhar fantasmagórico: o reaparecimento de uma imagem do rosto e a experiência de alteridade no cinema**. 2020. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/9183?mode=full>. Acesso em: 02 fev. 2024.

CASTANHA. Direção: Davi Pretto. Produção: Paola Wink; Tokyo Filmes. Brasil, 2014. 96 min., sonoro, colorido.

CONTE isso àqueles que dizem que fomos derrotados. Direção: Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo, Pedro Maia de Brito. Produção: Miúdo Cinematográfico, MLB. Brasil, 2018. 23 min., sonoro, colorido.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

e1066

CORREIO do Povo. Prédio no centro da capital é símbolo da luta por moradia, Porto Alegre, 23 abr. 2014. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/geral/pr%C3%A9dio-no-centro-da-capital-%C3%A9-s%C3%ADmbolo-da-luta-por-moradia-1.141699>. Acesso em: 22 dez. 2023.

COSTA, Pedro. Uma porta fechada que nos deixa a imaginar. *In*: MAIA, Carla; DUARTE, Daniel Ribeiro; MOURÃO, Patrícia (orgs.). **O cinema de Pedro Costa**. Catálogo. São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.
DI BELLA, Gabriela; CHRIST, Gui. **Marrocos**. São Paulo: DOC Galeria, 2017.

ENTRE nós talvez estejam multidões. Direção: Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito. Produção: Amarillo Produções Audiovisuais. Brasil, 2020. 92 min., sonoro, colorido.

ERA O HOTEL Cambridge. Direção: Eliane Caffé. Produção: Amiel Tenenbaum, André Montenegro, Edgard Tenenbaum e Rui Pires. Distribuição: Vitrine Filmes. Brasil, 2017. 93 min., sonoro, colorido.

FANTASMAS. Direção: André Novais Oliveira. Produção: Alessandra Veloso, André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Mariana Souto, Matheus Antunes, Maurílio Martins e Thiago Taves; Filmes de Plástico. Brasil, 2010. 101 min., sonoro, colorido.

FUKS, Julián. **A ocupação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

JUVENTUDE em marcha. Direção: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos; Torino Film Lab. Portugal, 2006. 155 min., sonoro, colorido.

LEITES, Bruno; PEREIRA MACEDO, Lennon. O ato teórico no filme Entre nós talvez estejam multidões: conceito, proposição, programa, série. **Mídia e Cotidiano**, v. 18, n. 2, p. 214-235, 29 maio 2024. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/60010>.

LYOTARD, Jean-François. O acinema. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora Senac, 2005. vol. I.

MATINAL. Projeto Cais Rooftop expõe desafio da habitação social em Porto Alegre, Porto Alegre, 03 fev. 2022. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/reportagem-matinal/cais-rooftop-moradia-social/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MORRO do céu. Direção: Gustavo Spolidoro. Produção: Patrícia Goulart. Distribuição: Vitrine Filmes. Brasil, 2009. 71 min., sonoro, colorido.

NA MISSÃO, com Kadu. Direção: Aiano Bemfica, Kadu Freitas, Pedro Maia de Brito. Produção: Aiano Bemfica e Pedro Maia. Brasil, 2016. 28 min., sonoro, colorido.

NASCER do sol. [Compositor e intérprete]: Cosme Rodrigues. Porto Alegre. (4 min e 17s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Mnaqtm8s3j0>. Acesso em: 02 fev. 2024.





O ACIDENTE. Direção: Bruno Carboni. Produção: Jéssica Luz, Mariana Mêmis Müller e Paola Wink; Tokyo Filmes. Brasil, 2022. 135 min., sonoro, colorido.

OCUPA Sarai - Famílias podem ser despejadas! Governo não dará continuidade a desapropriação. YouTube. Publicado pelo canal Lutador@s Urban@s.Porto Alegre, 9 out. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FloXT9JaTps&t=3s>. Acesso em: 02 fev. 2024.

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux; CinemaScópio. Brasil, 2012. 131 min., sonoro, colorido.

PENAFRIA, Manuela *et al.* Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, p. 6–21, 2020b. DOI: 10.19132/1807-8583202048.6-21. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/97857>. Acesso em: 18 dez. 2024.

PORTO ALEGRE. Lei Complementar número 930, de 29 de dezembro de 2021, institui o Programa de Reabilitação do Centro Histórico de Porto Alegre. Porto Alegre, 29 dez. 2021. Disponível em: https://prefeitura.poa.br/sites/default/files/usu_img/planejamento_urbano/CH/Minuta%20CH.pdf. Acesso em: 16 ago. 2023.

QUARTO de espera. Direção: Bruno Carboni e Davi Pretto. Produção: Davi Pretto; Tokyo Filmes. Brasil, 2009. 12 min., sonoro, colorido.

REPULSA ao sexo. Direção: Roman Polanski. Produção: Gene Gutowski; Compton Films. Reino Unido, 1965. 105 min., sonoro, preto e branco.

RIO GRANDE DO SUL. Decreto número 51.613, de 3 de julho de 2014, declara de interesse social, para fins de desapropriação, bem imóvel situado no Município de Porto Alegre. Número 126. Porto Alegre, 04 julho 2014. Disponível em: <https://www.diariooficial.rs.gov.br/diario?td=DOE&dt=2014-07-04&pg=12>. Acesso em: 16 ago. 2023.

SILVA, Roger. De túnel para assalto a “ponto de encontro porto-alegrense”: veja como vai ficar o primeiro prédio revitalizado no Centro Histórico, **GZH**, Porto Alegre, 20 jan. 2022. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2022/01/de-tunel-para-assalto-a-ponto-de-encontro-porto-alegrense-veja-como-vai-ficar-o-primeiro-predio-revitalizado-no-centro-historico-ckyn79ajq005i015pg6efv3vx.html>. Acesso em: 16 ago. 2023.

TRABALHAR cansa. Direção: Juliana Rojas, Marcos Dutra. Produção: Sara Silveira; Dezenove Som e Imagem e Filmes de Caixote. Brasil, 2011. 99 min., sonoro, colorido.

VIDEOMEMÓRIA. Direção e produção: Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito. Brasil, 2020. 37 min., sonoro, colorido.

WEISSHEIMER, Marco. Da Ocupação Sarai ao Cais Rooftop: vitória do elitismo e da gentrificação, criticam entidades, **Sul21**, Porto Alegre, 28 jan. 2022. Disponível em:

<https://sul21.com.br/noticias/geral/2022/01/da-ocupacao-sarai-ao-cais-rooftop-vitoria-do-elitismo-e-da-gentrificacao-criticam-entidades/>. Acesso em: 16 ago. 2023.

^I Bruno Leites

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS). Professor e pesquisador do PPGCOM/UFRGS.

E-mail: bruno.leites@ufrgs.br

^{II} Isabelle do Pilar Mendes

Estudante do Curso de Comunicação Social com ênfase em Relações Públicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

E-mail: isa.pmenandes2@gmail.com

^{III} Felipe Diniz

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do Curso Superior de Produção Multimídia no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS-Alvorada).

E-mail: felipexdiniz@gmail.com