

**O “significado” e os “movimentos” de Casas Marcadas:
o impacto de um webdocumentário num Rio de Janeiro em
transformação**

Tori Holmes¹

¹ Professora de Estudos Brasileiros na Queen’s University Belfast, na Irlanda do Norte (Reino Unido), onde leciona e pesquisa cultura digital, cultura visual e representação urbana no Brasil. Formada originalmente em Letras pela Universidade de Cambridge, é doutora em Estudos Latino-americanos pela Universidade de Liverpool e mestre em Estudos Latino-americanos pela Universidade de Londres. Morou e trabalhou vários anos no Rio de Janeiro como pesquisadora e consultora.
E-mail: t.holmes@qub.ac.uk

Resumo

Este artigo analisa *Casas Marcadas* (2012), um curta que critica as remoções no Morro da Providência no Rio de Janeiro. Apesar de não ter sido feito originalmente para distribuição on-line, o documentário foi disponibilizado no YouTube e tem página no Facebook. Ele também já foi exibido em cineclubes, mostras e festivais. Para discutir o impacto do curta e os seus efeitos, o artigo desenvolve um marco conceitual inspirado no “modelo de coalizão” de David Whiteman e no trabalho de Brian T. Edwards sobre a circulação de obras culturais. O trabalho de Edwards permite estabelecer uma conexão entre o conteúdo da obra (seu “significado”) e a repercussão alcançada por ela (seus “movimentos”). Adotando a terminologia de Edwards, a análise do significado de *Casas Marcadas* reflete sobre o uso no curta de imagens históricas relacionadas com remoções e transformações urbanas no Rio. Em relação a “movimentos”, o artigo rastreia a circulação digital e presencial do filme e discute menções ao curta em websites, textos acadêmicos e obras derivadas. A análise, desenvolvida da perspectiva dos estudos culturais, permite concluir que o filme gerou uma série de microimpactos e conseguiu influenciar o debate sobre remoções e transformações urbanas no Rio de Janeiro em certos círculos sociais e políticos.

Palavras-chave: produção audiovisual periférica; documentário; circulação; favelas.

Abstract

This article analyses *Casas Marcadas* (in English, *Marked Homes*) (2012), a short film which presents a critical view on removals in the Morro da Providência favela in Rio de Janeiro. Although not originally produced for online distribution, the documentary was made available on YouTube and has a page on Facebook. It has also been shown at cineclubs, mostras (thematic film series or events), and festivals. To discuss the impact and effects of the short film, the article develops a conceptual framework inspired by David Whiteman’s “coalition model” and Brian T. Edwards’ work on the circulation of cultural works. Edwards’ approach allows for a connection to be made between the content of the film (its “meaning”) and its repercussion (its “motion”). Following Edwards’ terminology, the analysis of the meaning of *Casas Marcadas* reflects on the film’s use of historical images related to removals and urban transformations in Rio. In relation to “movements”, the article tracks the digital and physical circulation of the film and discusses references to it on websites, in academic texts and derivative works. Based on this cultural studies analysis, the article argues that the film had a series of micro-impacts and managed to influence the debate about removals and urban transformations in Rio de Janeiro in certain social and political circuits.

Keywords: peripheral audiovisual production; documentary; circulation; favelas.

As imagens aéreas em preto e branco, aparentemente de arquivo, mostram o Cristo Redentor com a Lagoa Rodrigo de Freitas e as praias da Zona Sul do Rio de Janeiro ao fundo. A trilha sonora é uma versão instrumental de “O morro não tem vez”, de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes¹. Um texto em amarelo, acompanhado da tradução em inglês, diz: “Veja no final – Facebook do filme e informações locais”, sinalizando a existência de conteúdo digital associado à obra, e o engajamento sociopolítico dela. Vê-se uma favela (não identificada), em imagens tanto panorâmicas quanto de dentro da comunidade. Um narrador masculino diz:

O local da favela pode ser bonito, mas além da falta de higiene, às vezes há perigo de desabamento. Felizmente a favela carioca é algo que tende a desaparecer da nossa realidade. O governo federal, através da CHISAM, vem ajudando as autoridades estaduais a resolver o problema. O lema é demolir para construir.

A imagem é, então, congelada, e o vídeo retorna em ritmo acelerado, como se estivesse sendo rebobinado, até o seu início, acompanhado de efeitos sonoros que lembram o ruído de uma fita cassete. A tela preta traz o título em letras maiúsculas brancas: “CASAS MARCADAS”. Ouve-se o barulho de um veículo pesado e logo depois surgem novas imagens em preto e branco, parecendo dessa vez contemporâneas, por conta da melhor nitidez. Uma escavadeira se movimenta num terreno de areia, com o relógio icônico da Central do Brasil ao fundo. Lê-se na tela: “Cidade do Rio de Janeiro / Novembro de 2012”, seguido de “MORRO DA PROVIDÊNCIA”. As imagens passam a ser coloridas, aparece uma grua, e escuta-se uma voz feminina: “Ninguém aqui é contra a obra não, sabe. É a maneira com que a obra entrou dentro da comunidade, sem a participação dos moradores”. Essa é a principal personagem do filme: Dona Márcia, moradora do Morro da Providência. Enquanto ela fala, assistimos às obras criticadas por ela.

A sequência descrita abre o curta *Casas Marcadas* (2012), de dez minutos,

¹ A trilha sonora do material de arquivo é discutida por Neto (2006: 136).

ambientado no Morro da Providência, favela carioca localizada na zona portuária e considerada por muitos a mais antiga da cidade. As obras filmadas em 2012 pelos realizadores do documentário são decorrentes do programa Morar Carioca, lançado em 2010 pela prefeitura do Rio de Janeiro, que previu a remoção de 832 residências na Providência, algumas por estarem em áreas consideradas de risco, outras para abrir espaço para obras de urbanização, que incluíam a construção de um teleférico (ARTICULAÇÃO NACIONAL DOS COMITÊS POPULARES DA COPA, 2011: 21; GOMES; MOTTA, 2013: 13)². *Casas Marcadas*, que conta a reação de moradores da favela a essas remoções, é uma produção de baixo custo dirigida por Adriana Barradas, Alessandra Schimite, Ana Clara Chequetti, Carlos R. S. Moreira (Beto), Éthel Oliveira e Juliette Lizeray. Na época da filmagem, alguns dos autores eram alunos de cinema da Escola Darcy Ribeiro, no Rio. O curta é resultado de uma oficina de vídeo, promovida em setembro de 2012 pelo Festival Internacional de Cinema de Arquivo RECINE, do Arquivo Nacional no Rio. A inclusão de material de arquivo era obrigatória para os filmes produzidos na oficina, que depois foram apresentados no festival propriamente dito em dezembro de 2012, quando *Casas Marcadas* ganhou menção honrosa na premiação. Pouco depois, em janeiro de 2013, o curta foi disponibilizado no YouTube e ganhou uma página no Facebook. Também já foi exibido em cineclubes, mostras e festivais.

Este artigo discute o impacto de *Casas Marcadas*, filme que se engaja na causa social das remoções. O artigo estabelece uma conexão entre o conteúdo da obra e a repercussão alcançada por ela. Analisa o efeito gerado pela combinação de imagens de arquivo em preto e branco e material original majoritariamente em cores e considera como essa combinação influenciou as reações ao filme. Baseado em trabalho de campo (entrevistas e observação, incluindo observação on-line), o artigo rastreia a circulação digital e presencial do filme e discute indicadores de impacto como menções ao curta em websites,

² O título *Casas Marcadas* faz ilusão à prática de marcar as casas selecionadas para demolição com as letras “SMH”, abreviação de Secretaria Municipal de Habitação.

textos acadêmicos e obras derivadas. A análise, desenvolvida da perspectiva dos estudos culturais, permite concluir que o filme teve uma série de microimpactos e conseguiu influenciar o debate sobre remoções e transformações urbanas no Rio de Janeiro em certos círculos sociais e políticos. A seguir, antes da análise em si, é apresentado o marco conceitual sobre o qual a discussão sobre os impactos de *Casas Marcadas* ocorre aqui.

Impacto, significado e movimentos de obras audiovisuais

Casas Marcadas é fruto do “campo de produção audiovisual periférica”³, ideia que George Yúdice (2013: 239) usa para se referir ao crescimento nos últimos anos de uma produção politicamente engajada no Brasil. Esse é um campo no qual exibições, debates e oficinas promovidos por cineclubes e organizações sociais são cruciais, assim como as novas possibilidades de circulação propiciadas pelas tecnologias digitais. Para Luiz Fernando Santoro (2014), a natureza da produção audiovisual de interesse social não foi inteiramente transformada dos anos 1980 para o período atual. Na década de 80, em meio ao processo de redemocratização brasileiro, surgiu um movimento de vídeo popular protagonizado por sindicatos e diversas organizações sociais e culturais. Houve, na época, um distanciamento do “modelo sociológico” e da rigidez do discurso dos documentários dos anos 1960 e uma valorização da auto-representação de grupos marginalizados (SOTOMAIOR, 2015). Para Santoro, se a natureza da produção não mudou inteiramente, o crescente acesso atual às tecnologias digitais permitiu, sim, a superação de desafios enfrentados pelo campo do audiovisual popular no Brasil nos anos 1980, como o alto custo de equipamentos, problemas com a qualidade das produções e circuitos de exibição limitados (2014: 41-44). Como o estudo de *Casas Marcadas* mostra, o uso das tecnologias digitais no meio audiovisual levam ao surgimento e à ramificação não só de novos circuitos e práticas de exibição, mas também de novas possibilidades de interação em torno dos filmes e novas frentes para a documentação e a

³ Todas as traduções de citações neste artigo são minhas.

percepção de seu impacto.

Casas Marcadas é aqui chamado de “webdocumentário” – apesar de não ter sido feito originalmente para distribuição on-line – para sinalizar a importância da web na sua trajetória, mesmo reconhecendo que espaços físicos de exibição também foram fundamentais para a circulação do filme. Por ser um neologismo, o sentido do termo “webdocumentário” ainda é instável, o que torna necessário especificar como será aplicado aqui. Há autores, como Kate Nash (2012), que usam webdocumentário como quase sinônimo do chamado “documentário interativo”, em que usuários interagem com material audiovisual de forma não-linear através de uma interface digital, construída para dar acesso a uma base de dados (ASTON; GAUDENZI, 2012). Entretanto, Judith Aston e Sandra Gaudenzi (2012: 125) diferenciam documentários interativos de webdocumentários, que seriam “documentários que fazem uso da web para fins de distribuição e produção de conteúdo”. De modo semelhante, Siobhan O’Flynn chama de “webdocs” os documentários “baseados na web [...] que usam a web como plataforma de transmissão para documentários tradicionais lineares, e que podem contar ou não com componentes paratextuais interativos”, como campanhas nas redes sociais (2012: 142)⁴. A interpretação de webdocumentário apresentada por O’Flynn pode ser aplicada a *Casas Marcadas*: é um filme linear, disponível no YouTube, que conta com paratextos digitais, seja conteúdo publicado na sua própria página no Facebook, seja conteúdo sobre o filme publicado nas redes sociais, em blogs ou em sites por terceiros. Por causa da presença e reverberação digitais do curta, sustenta-se aqui que, mesmo se *Casas Marcadas* não nasceu um webdocumentário, tornou-se um.

A análise da trajetória de *Casas Marcadas* neste artigo se inspira no “modelo de coalizão” proposto por David Whiteman para avaliar o impacto político de um documentário. Para o cientista político, “[a] produção de um filme documentário

⁴ O’Flynn também discute um terceiro tipo de documentário digital, o chamado “documentário transmídia”, que se refere a obras cujo conteúdo narrativo é feito para ser distribuído em diferentes plataformas (digitais e não-digitais).

[...] pode servir como catalisadora de muitas formas diferentes” (WHITEMAN, 2004: 54). Sua abordagem dá ênfase ao papel dos atores sociais que se mobilizam em torno de determinada causa social ou política e que usam documentários como ferramenta de conscientização e ativismo. Portanto, o modelo de coalizão requer a análise do processo inteiro de produção de um filme, incluindo sua distribuição. Deve-se também levar em consideração o contexto político em torno da produção do filme, focando não somente nas pessoas que o assistem, mas também nos diferentes impactos sobre realizadores e participantes do filme, ativistas e formadores de opinião envolvidos no tema. Whiteman sustenta que os pesquisadores devem explorar como um filme é usado na criação de esferas alternativas de discurso, já que muitos documentários de cunho social não atingem esferas convencionais e discursos de massa, ou a chamada “grande mídia”. Os métodos usados por Whiteman para pesquisar impacto nesses diferentes contextos são entrevistas, observação, observação participante e análise de conteúdo (2004: 57).

Para aplicar o modelo de coalizão e estruturar a discussão sobre os impactos de *Casas Marcadas* do ponto de vista dos estudos culturais, onde o interesse não é somente no impacto político do filme, mas também no impacto social e cultural, serão adotados aqui também dois conceitos de Brian T. Edwards (2011; 2013), que estuda a circulação de obras culturais no norte da África e no Oriente Médio, incluindo em ambientes digitais. Para Edwards, não é mais possível, nem desejável, colocar limites em torno das obras culturais, como se fossem estáticas ou fixas, ignorando diálogos, interações e desdobramentos que se dão ao redor delas (EDWARDS, 2013). Ao mesmo tempo, ele mantém a preocupação com a análise textual própria dos estudos literários e fílmicos, propondo um percurso metodológico que combina a análise do conteúdo de uma obra (seu “significado” ou *meaning* em inglês) com a da sua circulação (seus “movimentos”, ou *motion*). Trata-se, segundo ele, de “uma estratégia de leitura que coloca a circulação no seu centro focal” (EDWARDS, 2016: 35). Reconhecendo a marcada influência das tecnologias digitais no seu campo de estudo, Edwards sustenta que a cultura digital constitui “uma circunstância mais complexa” (EDWARDS, 2013: 240) para

as obras culturais e implica não somente em trajetórias mais imprevisíveis, mas também na necessidade de métodos diferentes para acompanhá-las. Tanto “significado” quanto “movimentos”, conforme definidos por Edwards, serão empregados aqui para discutir *Casas Marcadas*, sua trajetória e seus desdobramentos.

O cruzamento do “modelo de coalizão” de Whiteman com a estratégia de leitura de Edwards na análise de *Casas Marcadas* permite destacar a circulação (conceito mais amplo do que o de distribuição usado por Whiteman)⁵ como um importante componente para se pensar o impacto da obra, além do contexto fortemente digital em que este impacto acontece e é rastreado. A abordagem constituída a partir da combinação dos dois autores também permite discutir impactos de diferentes naturezas e posicionar tanto significado como movimentos como elementos relevantes para a discussão de impacto. É possível assim estabelecer conexões entre a análise do conteúdo do documentário e a discussão dos efeitos alcançados em diferentes esferas.

Significado e impacto: efeito de arquivo, disparidade temporal e disparidade intencional

Adotando a terminologia de Edwards, a primeira parte da análise apresentada aqui aborda o significado (conteúdo) de *Casas Marcadas*, refletindo sobre o uso de imagens históricas relacionadas com remoções e transformações urbanas no Rio. O documentário utiliza em sua composição material em preto e branco do Arquivo Nacional e do Arquivo da Cidade, fotos do acervo do fotógrafo Maurício Hora (morador da Providência e entrevistado do filme) e filmagens atuais, majoritariamente em cores, feitas na Providência, incluindo entrevistas com moradores da favela. O material de arquivo constitui no total quatro sequências do filme, e a discussão aqui aborda duas delas, que empregam trechos de cinejornais

⁵O termo circulação vem ganhando espaço nos estudos de mídia e nos estudos culturais, e também no campo de cinema, para sinalizar a multiplicidade de canais e caminhos pelos quais as obras audiovisuais chegam aos espectadores (ver LOBATO, 2012; IORDONOVA, 2012).

das décadas de 1950 e 1970⁶. Esse material histórico foi escolhido como foco desta seção sobre significado por ser característica marcante e fator de diferenciação de *Casas Marcadas*. Vale lembrar que o filme foi resultado da oficina do festival RECINE, que obrigava os cineastas a usarem imagens de arquivo. Na posterior circulação da obra, o uso dessas imagens tem sido celebrado pelo público, como, por exemplo, nos endossos ao filme encontrados na internet – o que ilustra a conexão entre significado e movimentos analisada por Edwards.

A discussão sobre o uso justaposto de imagens de arquivo e imagens contemporâneas em *Casas Marcadas* se norteará pela ideia de disparidade, mais especificamente a “disparidade temporal” e a “disparidade intencional”. Os dois conceitos fazem parte de uma abordagem teórica, proposta por Jaimie Baron (2012; 2014), que prioriza a forma como o público experimenta o uso de imagens de arquivo em obras audiovisuais. Para Baron (2012: 106), o “efeito de arquivo” alcançado por uma determinada obra, ou seja, o reconhecimento de imagens nela utilizadas como sendo “de arquivo”, só se concretiza quando o espectador vivencia aquelas imagens como sendo de um contexto diferente, anterior ao da obra que se está assistindo. Ecoando a tese de Edwards, a autora tem um duplo foco no conteúdo de uma obra audiovisual e nos efeitos provocados por ele.

O primeiro tipo de disparidade identificado por Baron, a disparidade temporal, ocorre quando há diferenças visíveis (e/ou audíveis) entre imagens de fontes distintas usadas numa determinada obra, diferenças que remetem a contextos temporais distintos e permitem a percepção de um “então” e um “agora” dentro do mesmo texto (105-6). Essas diferenças podem se manifestar no objeto profílmico (por exemplo, quando são usadas imagens de uma mesma pessoa ou de um mesmo lugar filmadas em épocas diferentes) e/ou na qualidade ou no estado do material cinematográfico apresentado, incluindo cor, estado de preservação ou nitidez (108). Na disparidade intencional, o público consegue

⁶ No Brasil, os cinejornais começaram a ser produzidos sistematicamente, e ganharam “um novo status”, após 1934, quando se tornou obrigatória a exibição de produções nacionais nos cinemas do país (RAMOS; MIRANDA, 2000: 134).

perceber, nas imagens reutilizadas, algo do seu contexto original de produção e uso (110). Assim, o público consegue ter pelo menos uma noção das intenções por trás do uso original das imagens agora de arquivo. Essas intenções podem ser entendidas como o contexto social ou retórico no qual as imagens foram originalmente produzidas (111).

Como enfatiza Baron (2014: 28), a disparidade temporal num filme pode inevitavelmente acarretar num certo grau de disparidade intencional. Quando ambas estão presentes numa obra, elas se entrelaçam na experiência do público. A autora observa que imagens montadas num novo contexto podem incluir “deixas” para ajudar os espectadores a reconhecerem a origem externa. No entanto, o efeito de arquivo também pode depender da presença de um “conhecimento extratextual” sobre as imagens e as intenções por trás delas (BARON, 2014: 24). Baron conclui que o “efeito de arquivo” pode ser difícil de alcançar sem algum tipo de sinalização explícita do cineasta (2012: 117). Porém, a multiplicidade de leituras e significados possíveis é também característica marcante de material de arquivo de forma geral quando reutilizado em nova obra audiovisual (BARON, 2012: 113). As mesmas imagens de arquivo podem ser empregadas com diferentes finalidades e podem provocar interpretações as mais diversas.

Em *Casas Marcadas*, as origens e fontes das imagens de arquivo usadas não são indicadas no filme em si nem nos créditos finais, que só mencionam o Arquivo Nacional e o fotógrafo Maurício Hora, sem entrar em detalhes. No começo da oficina que deu origem a *Casas Marcadas*, o grupo de realizadores recebeu material de arquivo em CD/DVD do Arquivo Nacional. Eles também buscaram material adicional no decorrer da produção. Segundo entrevista realizada com um deles, Carlos R. S. Moreira (conhecido como Beto), em agosto de 2015, o foco no Morro da Providência surgiu após uma visita à favela, sugerida por ele, que já tinha estado lá antes por causa de um curso. Depois dessa visita, o grupo começou a procurar imagens da Providência, encontrando, segundo Beto, bastante material sobre a abertura, em 1943, da Avenida Presidente Vargas, localizada na região central do Rio perto da favela. Apesar de Beto não saber

detalhar a fonte específica dos trechos de material de arquivo incluídos em *Casas Marcadas*, a análise de dois deles, apresentada a seguir, mostra que as imagens usadas tratam do tema de transformações urbanas em diferentes épocas, e não somente em 1943. Independente da origem específica das imagens, a disparidade temporal criada pelo uso de imagens de arquivo seguidas de filmagens atuais sobre o mesmo assunto incentiva um olhar histórico sobre as remoções enfrentadas pelos moradores da Providência em 2012, tema central do filme e gancho fundamental para seu impacto. A importância de pensar as remoções contemporâneas na Providência em perspectiva histórica também é reiterada nas entrevistas com os moradores atuais da favela.

O primeiro trecho a ser analisado é a sequência inicial de *Casas Marcadas*, descrita na introdução deste artigo, em que imagens de arquivo são “rebobinadas” como parte do filme. O recurso de retroceder rapidamente as imagens, efeito estilístico com dimensões visuais e sonoras, é fundamental para o significado do curta e pode ser considerado uma “deixa” bastante acessível para sinalizar a disparidade temporal entre imagens, seguindo a abordagem de Baron. Essa deixa reforça, chamando explicitamente a atenção do espectador, o contraste entre imagens e a mudança temporal. A diferença na cor e na qualidade entre as imagens de arquivo e as imagens contemporâneas, mais nítidas e em cores, enfatiza a disparidade temporal. O recurso de “rebobinar” é uma escolha dos diretores que visa provocar uma atitude de mais comprometimento no espectador, ecoando as observações de Lins e Rezende sobre tendências no uso de imagens de arquivo:

Reutilizar uma imagem, congelá-la na tela, deixá-la mais lenta, fazê-la voltar ou acelerar, dissociá-la do som são procedimentos utilizados pelos diretores para imprimir uma distância entre a imagem e o mundo, entre a imagem e o espectador. Gestos que fazem com que o espectador experimente as imagens como um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias. (2010: 592)

Apesar do efeito de arquivo bastante claro, porém, as imagens de arquivo

históricas no início do curta fazem referência a uma memória específica que pode não ser acessível a todos os públicos do filme. Há margem para interpretações distintas sobre o momento e o contexto no qual as imagens reutilizadas foram produzidas.

O mesmo trecho de abertura de *Casas Marcadas* inclui uma segunda “deixa” sonora que remete a essa memória, quando o narrador das imagens históricas diz, em voz *over*, “O governo federal, através da CHISAM, vem ajudando as autoridades estaduais a resolver o problema. O lema é demolir para construir”. A CHISAM foi a Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio, órgão criado em 1968 com a meta de erradicar todas as favelas da cidade até 1976. Até seu fechamento em 1973, conseguiu remover 175 mil moradores de 62 favelas, transferindo-os para conjuntos residenciais (PERLMAN, 1977 apud BRUM, 2013: 188). Para Mario Brum, a CHISAM “coordenou a **Era das Remoções**” (2013: 190; ênfase original) no Rio, que Licia Valladares (1978: 18) descreve como a “maior operação antifavela que a Cidade jamais viu”. É possível que tal menção verbal à CHISAM ajude parte do público do filme a identificar a referência a um momento emblemático de remoções na história do Rio, sob o regime militar. A ausência desse conhecimento não diminui o impacto da disparidade temporal comentada anteriormente em relação ao contraste na cor e na qualidade das imagens, mas a percepção da origem do material de arquivo permite desenvolver uma compreensão mais aprofundada do significado do curta, a disparidade temporal e intencional presente nele.

Pesquisa bibliográfica e buscas no portal Zappiens⁷, que inclui material do acervo audiovisual do Arquivo Nacional, permitiram confirmar que um cinejornal de 1971, “Vida Nova Sem Favela”⁸, foi a fonte das imagens do primeiro minuto de *Casas Marcadas*. O cinejornal foi o número 2 da série “Brasil Hoje”, produzida

⁷ Disponível em www.zappiens.br. Acessado em 29 de abril de 2017.

⁸ Disponível em http://zappiens.br:80/videos/cgiqXjyrDSreMlujlaBY4DzRHisUSavi6IN_dmHjx7i5LA.FLV. Acessado em 29 de abril de 2017.

entre 1971 e 1979 pela Agência Nacional e focada em temas como “desenvolvimento, a cultura e a descoberta do Brasil, assuntos afinados com as estratégias políticas dos governos militares” (RAMOS; MIRANDA 2000: 135). Simpício Neto (2014: 9) descreve “Vida Nova Sem Favela” como “Um filme que [...] faz um elogio e um levantamento rápido das ações da CHISAM”. O autor observa a presença de um “discurso ‘exaltativo’, próprio da ética educativa [...] consolidada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas” (NETO, 2014: 12). O contraste entre o estilo formal de narração do cinejornal produzido por uma agência governamental, que naturaliza o desaparecimento da favela e fala sobre ela desde um ponto de vista externo e condescendente, e as tomadas contemporâneas sem narração onisciente da “produção audiovisual periférica” (YÚDICE, 2013), no qual os moradores atuais da Providência falam diretamente para a câmara e expressam a sua resistência às remoções, sinalizam uma disparidade intencional em *Casas Marcadas*. Essa disparidade se dá entre contextos de produção e circulação audiovisual mas também entre contextos sociopolíticos referentes às favelas e à sua representação na esfera pública. Se hoje há teoricamente mais espaço para a expressão da voz dos moradores de favela nos debates sobre remoções, através de veículos como webdocumentários que podem ser produzidos e divulgados sem muitos recursos financeiros, a disparidade temporal e intencional na abertura de *Casas Marcadas* também serve para sugerir uma paridade entre diferentes épocas: há continuidades entre as políticas públicas referenciadas nas imagens de arquivo e nas imagens atuais, e os moradores de favelas continuam enfrentando a ameaça de serem removidos.

A narração também é importante para o efeito de arquivo alcançado no segundo trecho de imagens de arquivo a ser discutido, inserido no meio do curta. Esse trecho aborda diretamente a abertura da Avenida Presidente Vargas em 1943 e sua reforma em 1952. Segundo a historiadora Brodwyn Fischer (2008: 63), as perdas com a obra de 1943 foram várias: milhares de moradias de baixo custo, centenas de estabelecimentos comerciais menores e espaços com grande importância para a cultura popular carioca. Na sequência em questão de *Casas Marcadas*, o entrevistado Maurício Hora alerta para a necessidade de se olhar

para o passado para entender o presente da Providência, citando especificamente a abertura da Avenida Presidente Vargas. Enquanto ele fala, vemos atrás dele parte da exposição de fotos “Morro da Favela”⁹, montada por ele, que mistura fotos em cores com fotos em preto e branco. Assim, som e imagem reforçam a importância da disparidade temporal no curta. Depois, dá-se o corte para mais um trecho de cinejornal.

Dessa vez o documento usado é o Cinejornal Informativo v.3 n.7, com o título “Flagrantes do Rio”, de 195¹⁰. Produzido entre 1951 e 1954, o Cinejornal Informativo foi a continuação do Cinejornal Brasileiro, produzido entre 1938 e 1946. Se a modernidade já era um tópico importante nos cinejornais produzidos durante o Estado Novo, ganhou ainda mais importância nos cinejornais do segundo governo Vargas, porém com menos força ideológica (SHAW; DENNISON, 2007: 26; DE CASTRO, 2013: 102). Ao incorporar trechos desse cinejornal em *Casas Marcadas*, o texto em voz *over* é novamente usado de forma estratégica pelos realizadores, como na abertura do filme, reforçando a percepção de disparidade temporal e intencional. Fornecendo um sinal audível, e não somente visível, da disparidade temporal, o narrador do cinejornal se dirige diretamente ao seu público original, fornecendo “deixa” bastante explícita também para o público de *Casas Marcadas* ao citar uma data concreta:

A esta altura vocês aí da plateia já estarão perguntando para os vizinhos de poltrona que obras são estas que se estendem por tantos quarteirões, e que mobilizam tantos operários. Na verdade, não há nenhum mistério nisso, amigos. Estamos no ano de 1943, em pleno centro da nossa querida cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, assistindo às obras iniciais da abertura da Avenida Presidente Vargas, hoje a mais importante artéria da capital da república.

Enquanto a música “Cidade Maravilhosa” toca no fundo, cenas do cinejornal

⁹ O nome da exposição é fornecido por uma legenda.

¹⁰ Disponível em:

<http://zappiens.br:80/videos/cgiqEsEdnDcg51NkUa8iHOedEzVOCouLrb7QysUgn2tuQ.FLV>. Acessado em 29 de abril de 2017.

são intercaladas com outras imagens, agora estáticas, que, supõe-se, vêm novamente do acervo de Hora.

O próximo trecho de narração, novamente do cinejornal, enaltece as transformações da época e o trabalho das pessoas envolvidas:

Planejam os engenheiros, vibram os músculos dos operários, movimentam-se ruidosamente as escavadeiras numa autêntica sinfonia de trabalho na realização da grande obra. A cidade cresce vertiginosamente e urge dar à metrópole uma avenida moderna, que venha a descongestionar o tráfego e facilitar o escoamento para a Zona Norte. A Avenida Rio Branco já se torna pequena para conter o número sempre crescente de viaturas.

Não há nenhuma referência às perdas associadas à intervenção urbana. Ao contrário, a “euforia” na narração, característica dos cinejornais do período (DE CASTRO 2013: 125), celebra os ganhos para a cidade decorrentes das demolições. Como no exemplo anterior, a disparidade temporal, resultado da nitidez mais precária das imagens em preto e branco de arquivo, e das claras diferenças na paisagem urbana carioca entre o “então” e o “agora”, é acompanhada de um esforço para enfatizar continuidades entre os dois contextos temporais. Na transição para as imagens atuais, uma conexão visual é estabelecida entre as retroescavadeiras mostradas no cinejornal e as usadas nas demolições na Providência em 2012.

Nessa segunda sequência, tal como na primeira, a disparidade temporal é novamente acompanhada de uma disparidade intencional entre a narração formal e afirmativa do cinejornal e as tomadas e entrevistas do webdocumentário periférico. Mesmo adotando um tom mais didático que o trecho de cinejornal incorporado na abertura do curta, o material de arquivo usado ainda remete a um contexto social e retórico específico, aquele do segundo governo Vargas e sua ênfase na modernização, representado aqui através das obras de infraestrutura na época em que o Rio ainda era capital nacional. Se o efeito de arquivo é alcançado através dos marcadores audíveis e visíveis de disparidade temporal, a percepção adicional da disparidade intencional pode aprofundá-lo.

Para Baron, a autoria de imagens de arquivo retrabalhadas num documentário

é menos importante que a experiência que o espectador vai ter delas (2012: 105). Em *Casas Marcadas*, como vimos, mesmo se as imagens de arquivo não são explicitamente identificadas ou contextualizadas, o efeito de arquivo é conquistado por conta da disparidade temporal e intencional entre imagens. A disparidade temporal talvez seja mais perceptível, para um público geral, que a disparidade intencional, mas as duas atuam em conjunto. Apesar do material reutilizado abrir margem para interpretações distintas, as características das imagens de arquivo garantem o efeito que o filme pretende: questionar os discursos oficiais sobre o meio urbano e sugerir continuidades entre momentos históricos desde um ponto de vista crítico.

Ao justapor cenas de épocas diferentes e criar uma disparidade temporal, *Casas Marcadas* mostra que as favelas não foram eliminadas da paisagem carioca. Ao contrário, ainda estão presentes na cidade e sofrem ameaças similares às de épocas anteriores. Assim, as disparidades provocadas pela composição de imagens de arquivo e atuais em *Casas Marcadas* estão ligadas a uma estratégia que pode ser chamada de paridade temporal, onde se pretende chamar a atenção para as continuidades dos dois tempos, a dinâmica cíclica das transformações urbanas no Rio. A disparidade intencional, por sua vez, realça as mudanças que aconteceram no campo audiovisual nas últimas décadas no que diz respeito à representação da periferia urbana. *Casas Marcadas* prioriza a perspectiva dos moradores afetados pelas remoções e se articula com uma coalizão de atores sociais críticas a tais obras, conforme sinalizado pela referência ao Facebook e a “informações locais” que aparece na tela na abertura do curta.

Ao desconstruir a narração do material de arquivo e contrastá-la com os depoimentos dos moradores atuais da Providência, o curta busca minar o contexto presente de intervenção urbana, sem um narrador oficial no filme, mas representada pelas imagens de obras e máquinas. A intervenção que *Casas Marcadas* faz nos processos relacionados às remoções cariocas atuais é respaldada e fortalecida pelo uso de material de arquivo, o que permite perceber que o evento de hoje não é um episódio isolado e único. Ao mesmo tempo, o filme dá visibilidade à resistência dos moradores ameaçados pelas remoções no

contexto presente, mostrando uma favela com nome e rostos. A combinação dos dois tipos de material constrói um significado de caráter político, fundamental para o impacto do curta. As leituras múltiplas desse significado se fazem visíveis nos movimentos do filme, abordados a seguir em duas etapas e que fornecem evidências da influência da obra em diferentes esferas.

Movimentos e impacto: presença digital e exposições presenciais de Casas Marcadas

Esta primeira seção sobre movimentos, usando o termo de Edwards, avalia a circulação digital e presencial do filme. Como mencionado antes, o curta foi disponibilizado na rede por um dos realizadores, Beto, pouco tempo depois da produção. Citando o “DNA social do filme”, Beto explicou que ele subiu o filme no YouTube porque achava que era mais importante o filme ser visto e ajudar na luta contra as remoções do que ir para festivais¹¹. Se fosse recusado por algum festival porque já estava on-line, não importava. Mas aconteceu o oposto: o fato de o filme estar na internet e ser compartilhado nas redes sociais fez com que ele recebesse convites para eventos.

A internet foi de fato importante para a circulação do curta. No YouTube, o filme chegou a 5.000 visualizações em poucos dias¹². Ele ganharia em seguida legendas em inglês, feitas de forma voluntária pelo *RioOnWatch*¹³, um site bilíngue sobre favelas cariocas, tornando o curta acessível para um público internacional. Em janeiro de 2017, os dois endereços “oficiais” do filme no YouTube somavam pouco mais de 25 mil visualizações¹⁴. A página de *Casas Marcadas* no Facebook¹⁵,

¹¹ Beto, entrevista, 11 de agosto de 2015.

¹² Beto, entrevista, 11 de agosto de 2015.

¹³ Disponível em <http://www.rioonwatch.org/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

¹⁴ Há duas versões oficiais do filme no YouTube. A de 2013 concentra a maioria das visualizações: https://www.youtube.com/watch?v=xao_4b8DJ_k. A de 2014, descrita na introdução deste artigo, traz informações sobre prêmios ganhos pelo filme, logotipos, e legenda embutida em inglês: <https://www.youtube.com/watch?v=HvZTvzrdnQE>. A versão de 2013 também já conta com legendas opcionais. Acessados em 29 de abril de 2017.

¹⁵ Disponível em <https://www.facebook.com/casasmarcadasbrasil/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

que contava com 692 “curtidas” e 672 seguidores em abril de 2017, concentra conteúdo sobre as exibições do filme e material de terceiros sobre remoções e moradia, incluindo outros filmes. Para Beto, “a página no *Face* potencializa a divulgação do filme, dá perenidade ao tema”¹⁶. Em 2017, quase cinco anos após a produção do filme, a página ainda era atualizada de forma bastante regular.

A primeira exibição do curta, após o festival RECINE em dezembro de 2012, foi na plenária do Fórum Comunitário do Porto no início de fevereiro de 2013. O endereço do blog do Fórum¹⁷ é uma das “informações locais” anunciadas no início do filme e que aparecem nos créditos, sugerindo um vínculo prévio e também o uso de documentários como ferramenta de ativismo por atores sociais. Naquele dia, a exibição do curta no Fórum foi o primeiro item de uma agenda dominada pelas mobilizações contra remoções na Providência¹⁸. Em fevereiro e março de 2013, o filme foi passado pelo menos mais duas vezes na região: na Vila Olímpica da Gamboa e na Casa Amarela, espaço cultural da favela. Fora do entorno da Providência, *Casas Marcadas* foi exibido em sindicatos (dos engenheiros e dos arquitetos no Rio), em cineclubes (no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas, no Cinema Odéon Petrobras na Cinelândia, no centro cultural Oi Futuro em Ipanema e no Morro do Alemão na Zona Norte) e em festivais vinculados com a produção audiovisual periférica em diferentes cidades do Brasil (por exemplo, no Visões Periféricas e no Festival Globale, no Rio, no Democracine/Mostra Latinidades em Porto Alegre e no Entretodos/Festival de Curtas de Direitos Humanos em São Paulo). Também passou em duas televisões comunitárias (em Brasília e Taubaté) e em uma web TV (TV Traquitana, da USP). No exterior, *Casas Marcadas* foi exibido duas vezes em Paris, em 2014 e 2015, por intermediação da associação civil Autres Brésis, que promove anualmente o festival Brésil en Mouvements de documentários brasileiros com foco social. Em 2014 também fez parte de um evento sobre curtas

¹⁶ Beto, entrevista, 11 de agosto de 2015.

¹⁷ Disponível em <http://forumcomunitariodoporto.wordpress.com/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

¹⁸ Disponível em <https://forumcomunitariodoporto.wordpress.com/2013/02/02/local-da-plenaria-da-proxima-quarta-feira-0603-confirmado/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

engajados brasileiros na Finlândia, e há relatos de o filme ter passado nos Estados Unidos, na Alemanha, em Cingapura e no Reino Unido. A gama diversificada de espaços de exibição alcançados por *Casas Marcadas* comprova a natureza dinâmica e diversificada da produção audiovisual periférica no Brasil hoje em dia. Ao mesmo tempo, mostra que ainda há uma demanda para a exibição em circuitos presenciais de filmes já disponibilizados gratuitamente em plataformas digitais, e que as produções periféricas podem atingir uma visibilidade internacional, se legendadas¹⁹.

Para Whiteman (2004: 66), grupos e organizações de ativistas podem ter função importante na circulação e impacto de documentários, ao integrarem uma “coalizão” em torno de um filme relacionado a uma causa social e política. Eles colaboram em criar espaços de exibição e em ajudar que a obra alcance públicos específicos. Também pesa a forma como contextualizam a exibição do filme e fornecem oportunidades para que as pessoas possam se engajar em algum tipo de ação depois de vê-lo. Em janeiro de 2014, *Casas Marcadas* foi selecionado para abrir uma sessão do cineclube da Anistia Internacional, na sede da entidade na Zona Sul do Rio, que incluiria também a exibição do longa *Remoção* (Luiz Antônio Pilar e Anderson Quack, 2013). O evento fazia parte de uma campanha sobre remoções que tinha como objetivo recolher assinaturas para uma petição a ser entregue ao prefeito da cidade na época, Eduardo Paes. A Providência foi um dos casos abordados na campanha (ANISTIA INTERNACIONAL n.d.). A popularidade da primeira sessão do cineclube obrigou a organização de uma segunda exibição ao ar livre. Naquela altura, a petição já contava com 3.053 apoiadores (BRASIL 247 n.d.), número que viria a aumentar. O abaixo-assinado foi entregue ao prefeito no dia 19 de fevereiro de 2014 com 5.103 assinaturas. Como resultado da ação, já encerrada, Paes “se comprometeu a manter um diálogo permanente para que as obras em curso na cidade não violem o direito à moradia adequada das comunidades afetadas” (ANISTIA INTERNACIONAL n.d.). Como

¹⁹ Um público estrangeiro pode obviamente ter mais dificuldades para perceber as disparidades temporais e intencionais discutidas na seção anterior sobre significado.

relata Johnsen (2014), uma liminar tinha conseguido paralisar as obras do Morar Carioca no Morro da Providência em 2013, mas o teleférico foi concluído e inaugurado com atraso em julho de 2014. Escrevendo em 2013, Brum constatou que a mobilização dos moradores da favela e seus simpatizantes “aparentemente, tem conseguido frear o ímpeto remocionista”, porém considerou esse êxito somente parcial, já que as pressões sobre a Providência continuavam na época (2013: 199).

Se no caso do cineclube da Anistia Internacional *Casas Marcadas* foi empregado diretamente como ferramenta política por uma coalizão contrária às remoções, o rastreamento da circulação de *Casas Marcadas* nos circuitos aqui detalhados mostra a demanda que havia para ver e debater o filme. O modelo de impacto de Whiteman nos convida a valorizar também esse tipo de indicador. A fusão do modelo de Whiteman com a estratégia de leitura de Edwards no marco conceitual adotado aqui permite incorporar a circulação digital das obras audiovisuais na análise de impacto, além dos rastros digitais da circulação presencial.

Movimentos e impacto: endossos nas esferas social, acadêmica e cultural

O modelo de Whiteman requer que se investigue os movimentos de *Casas Marcadas* em diferentes “esferas de discurso público” (WHITEMAN, 2004) e os indícios de sua influência em cada uma delas. Na esfera social, foi analisado conteúdo digital coletado sobre o curta em meios associados à sua temática: páginas de ONGs e movimentos sociais, sites e blogs de ativismo político, sites de notícias, informações e pesquisas sobre o meio urbano, páginas sobre periferia urbana e moradia, e sites sobre cinema e produção audiovisual. Não foi encontrada cobertura do filme em veículo que poderia ser considerado de grande circulação. Trata-se de um impacto que se faz presente em esferas de discurso não predominantes e não convencionais, as quais Whiteman considera importantes para os documentários de cunho social dado o potencial que elas

têm para informar e mobilizar ativistas e interessados. Ao enfatizar os obstáculos no contexto brasileiro que impedem que produções audiovisuais dos movimentos sociais cheguem a um público mais amplo, Santoro diz: “Imaginar que esse impacto seja semelhante ao da grande mídia em geral não passa de uma miragem. Isso não quer dizer, contudo, que tal impacto inexista” (2014: 49). Como este artigo busca mostrar, a aplicação do modelo de Whiteman a partir dos conceitos de Edwards pode ser uma via para avaliar tal impacto. A procura por evidências de repercussões numa escala menor é uma forma de se levantar informações e analisar a “importância social” do vídeo popular e saber quais são os critérios para identificar tal importância (AUFDERHEIDE, 1993: 579), na conjuntura contemporânea em que há marcada presença de tecnologias digitais.

Nessa arena não predominante e não convencional, encontramos endossos a *Casas Marcadas* que demonstram o valor que lhe foi dado por pessoas e grupos envolvidos no tema. Esses endossos costumam enfatizar a importância do acesso direto às falas dos moradores da Providência, e também a perspectiva histórica que o filme traz, dois aspectos do “significado” discutidos anteriormente, que, segundo os comentários, tiveram repercussão. Por exemplo, *RioOnWatch*, o site bilíngue que fez a legendagem do filme, reproduz (com modificação) uma frase do cinejornal usado na abertura do curta: “*Casas Marcadas* contextualiza a atual onda de expulsões na Providência nas políticas históricas do governo do Rio e nas atitudes em prol do desenvolvimento [da] favela: ‘destruir para reconstruir’” (CLARKE, 2013). A disparidade temporal que caracteriza a obra, e a sensação de paridade temporal que isso gera nos espectadores, é citada pela versão em português do site *This Big City*²⁰, publicação especializada na questão das cidades sustentáveis, que destaca o “interessante paralelo” traçado entre “as intervenções atuais e as demolições feitas durante a abertura da Avenida Presidente Vargas” (RODRIGUES, 2013). O blog *Vertentes do Cinema*²¹ afirma que *Casas Marcadas* “cria um paralelo histórico temporal sobre o Morro da

²⁰ Disponível em <http://thisbigcity.net/pt-br/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

²¹ Disponível em <http://vertentesdocinema.com/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

Providência” e “permite que o povo local [tenha] voz” (DUQUE, 2013).

Além de mostrar os públicos já alcançados pelo curta, e os elementos destacados por eles, a publicação de textos sobre *Casas Marcadas* em blogs e sites com orientação social e política contribui para ampliar a circulação do filme e, portanto, seu impacto. A menção ao curta em sites como *RioOnWatch* sugere que ele é visto como uma ferramenta para a conscientização e mobilização. A possibilidade de o curta inspirar alguma ação é também mencionada por *Polifonia Periférica*²², site que visa divulgar manifestações culturais e sociais das periferias urbanas, que considera que “[o] documentário é uma ótima oportunidade para aqueles que não possuem conhecimento sobre o assunto não só se familiarizarem com o tema, mas também formarem suas opiniões e se possível unirem-se à luta” (n.d.). A intervenção de *Casas Marcadas* no processo de luta contra as remoções é abordada diretamente em texto publicado no site *Viva Favela*²³, conhecido portal de notícias sobre favelas inaugurado pela ONG Viva Rio em 2001 (GURGEL, n.d.).

Na esfera acadêmica, menções a *Casas Marcadas* foram encontradas em trabalhos sobre memória social e transformações urbanas. Para Júlio Bizarria, escrevendo na revista *Ponto Urbe*, *Casas Marcadas* é “um documentário-denúncia” (2014: 10) que “apresenta a luta dos moradores do Morro da Providência contra o que considera um verdadeiro urbanismo de exceção” (2014: 11). Maria de Fátima Cabral Marques Gomes e Thaiany Silva da Motta, que fornecem informações detalhadas sobre as remoções na Providência, argumentam que o filme “é emblemático ao fazer um retrospecto das intervenções no espaço citadino em comparação às propostas do Morar Carioca, revelando o outro lado das obras, que não é reiterado pela grande mídia” (2013: 14). Ana Luiza Nobre, arquiteta, cita a frase “Minha casa, minha vida é onde eu moro”, da personagem Dona Márcia, na abertura de um texto sobre a influência de “uma insatisfação geral com a política urbana” nas manifestações de junho de 2013 (2014: 173, 175). Essas referências mostram uma valorização de *Casas Marcadas*

²² Disponível em <http://www.polifoniaperiferica.com.br/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

²³ Disponível em <http://vivafavela.com.br/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

pela forma como traça a perspectiva histórica sobre as remoções e pela documentação que oferece do contexto atual, novamente reverberando elementos explorados na seção sobre significado.

Casas Marcadas também inspirou uma obra artística e cultural. Incentivou um músico carioca, Mussa, a compor um samba sobre remoções, chamado “Favela Coração”²⁴. Mussa viu *Casas Marcadas* no YouTube, compartilhou pelo Facebook e comentou sobre o curta em uma sessão de gravação com os parceiros, e eles começaram a compor uma música inspirada nele. Dois anos depois, terminada a música, gravaram um videoclipe na Providência. Disponível no YouTube²⁵, o vídeo, que cita *Casas Marcadas* como fonte de inspiração no seu início, inclui depoimentos dos sambistas sobre remoções e o processo de composição, além de uma entrevista com a Dona Márcia e uma outra moradora local. Depois os sambistas cantam o samba na estação do teleférico, uma obra do Morar Carioca.

O testemunho de Mussa é ilustrativo da dinâmica de circulação social e cultural que envolveu *Casas Marcadas* e sua temática, além da imprevisibilidade desse processo e a “sobrevida” (HARBORD, 2002) alcançada pelo curta mesmo algum tempo após seu lançamento. A análise dos movimentos do “microdocumentário” (IBASE, n.d.) *Casas Marcadas* revelou a concretização de “microimpactos” na sua circulação. O impacto do curta foi traçado em registros de visualizações digitais e exibições presenciais e menções em veículos relacionados com a temática social do filme e seu contexto de produção, além de obras acadêmicas e culturais, mostrando como ele foi reconhecido e ganhou reconhecimento em determinados círculos sociais, acadêmicos e culturais. Este é um processo ainda em aberto. Em e-mail, Mussa escreveu: “Acho que assim como *Casas Marcadas* trouxe à tona essa questão, e nós fomos tocados e compusemos um samba, talvez este samba também possa gerar outras ações”²⁶. De fato, em 2016, Mussa relatou nas redes sociais que o samba composto por ele, inspirado em *Casas Marcadas*, iria ser

²⁴ Os dados desta seção foram colhidos através de contato por email com Mussa em setembro de 2015.

²⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kN1KNIUJJSI>. Acessado em 29 de abril de 2017.

²⁶ Comunicação pessoal, 22 de setembro de 2015.

gravado por outro grupo.

Em depoimento ao site *Viva Favela*, o fotógrafo Maurício Hora, morador da Providência e entrevistado por *Casas Marcadas*, atesta que o documentário “deu visibilidade ao problema” das remoções na favela. Contudo, segundo ele, o filme “concretamente pouco contribuiu na luta contra as remoções” (GURGEL, n.d.). No entanto, o argumento deste artigo é que tal visibilidade percebida por Hora é sim uma contribuição relevante. Conforme as duas últimas seções mostraram aqui, o impacto de um documentário social não se restringe à resolução ou não do tema retratado, mas também tem a ver com movimentos – desdobramentos e ações, tanto individuais quanto coletivos – catalisados pelo filme em diferentes esferas.

Conclusão

Este artigo discutiu o impacto de *Casas Marcadas*, um webdocumentário sobre transformações urbanas no Rio de Janeiro, com clara orientação social e política. Para isso, foi desenvolvido e aplicado um marco conceitual, o qual combinou o “modelo de coalizão” de Whiteman – que defende abordar o processo inteiro de produção e distribuição de um filme para identificar e documentar impactos políticos em diferentes esferas – com uma estratégia de análise de textos culturais atenta à circulação deles, proposta por Edwards com o intuito de dar conta das trajetórias imprevisíveis das obras no atual contexto digital. Conforme a terminologia usada por Edwards, esse marco permitiu conectar uma interpretação do conteúdo (ou “significado”) de *Casas Marcadas* a um mapeamento dos efeitos e repercussões diversos do curta (seus “movimentos”). O artigo mostrou que a visibilidade e o valor de *Casas Marcadas* decorrem não somente dos movimentos do filme, mas também do seu significado, mais especificamente o seu uso de imagens de arquivo ao lado de filmagens e entrevistas contemporâneas. As duas vertentes se entrelaçam no impacto do webdocumentário, e traços do significado estão presentes nos movimentos.

Inspirado numa abordagem de Baron (2012; 2014), a análise do significado de *Casas Marcadas* focou no “efeito de arquivo” gerado pelo curta, que resulta da

percepção de disparidades temporais e intencionais entre imagens de arquivo, no caso cinejornais da segunda metade do século vinte, e imagens contemporâneas filmadas no Morro da Providência em 2012. O “efeito de arquivo”, alcançado mesmo sem a contextualização explícita das imagens de arquivo, é fundamental para o impacto de *Casas Marcadas*. Paradoxalmente, a disparidade temporal manifestada nas diferenças técnicas entre imagens (cor, nitidez) e na aparência distinta dos lugares mostrados contribui para a consciência de uma paridade, ou continuidade, entre diferentes fases de transformações urbanas no Rio e a recorrente tensão entre construção e demolição, ganhos e perdas. Há também uma disparidade intencional, resultado da justaposição de material filmado em diferentes conjunturas socio-históricas. O contraste entre os cinejornais estatais, que retratam remoções e obras de urbanização de décadas anteriores de forma positiva e onisciente, e um webdocumentário do campo audiovisual periférico, que apresenta visões críticas e subjetivas dos moradores atuais da Providência, reforça o efeito de arquivo. Há margem para interpretações diferentes das imagens de arquivo no curta, segundo o nível de conhecimento extratextual dos espectadores.

A discussão sobre a circulação do curta mostrou que tanto perspectiva histórica quanto documentação da situação atual foram aspectos importantes para os endossos ao filme por grupos ativistas e sites vinculados ao tema urbano. O rastreamento cuidadoso e metódico da exibição digital e presencial do curta, inclusive em eventos de mobilização ativista, além de referências ao curta encontrados em meios digitais, trabalhos acadêmicos e obras culturais vinculadas à temática urbana e a circuitos não predominantes, comprovam não somente o impacto de *Casas Marcadas* mas também o valor de procurar impactos, ou microimpactos, em escalas menores. Uma flexibilidade em relação à definição de impacto e a adoção de uma metodologia adequada para estudar a circulação contemporânea das obras audiovisuais, num contexto em que há forte presença da cultura digital, são fundamentais para a discussão de webdocumentários como *Casas Marcadas*. Assim, foi possível abordar a questão de impacto a partir dos estudos culturais, fazendo uso de entrevistas e observação, além de análise de

material digital, e estender as expectativas sobre o que pode ser considerado impacto.

Referências

ANISTIA INTERNACIONAL. “Basta de remoções forçadas”. Disponível em: <<https://anistia.org.br/entre-em-acao/peticao/basta-de-remocoes-forçadas/>>. Acessado em: 12 de janeiro de 2016.

ARTICULAÇÃO NACIONAL DOS COMITÊS POPULARES DA COPA. “Dossiê Megaeventos e Violações de Direitos Humanos no Brasil”. n.p.: Articulação Nacional dos Comitês Populares da Copa, 2011. Disponível em: <https://comitepopulario.files.wordpress.com/2011/12/dossie_violacoes_copa_completo.pdf>. Acessado em 06 de janeiro de 2017.

ASTON, J.; GAUDENZI, S. “Interactive Documentary: Setting the Field”. *Studies in Documentary Film*, v. 6, n. 2, 2012, 125–139.

AUFDERHEIDE, P. “Latin American Grassroots Video: Beyond Television”. *Public Culture*, v. 5, n. 3, 1993, 579–592.

BARON, J. “The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception”. *Projections*, v. 6, n. 2, 2012, 102–120.

BARON, J. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London; New York: Routledge, 2014.

BIZARRIA, J. “O Morro do Pasmado e suas cidades virtuais: do Correio da Manhã à nova militância das favelas”. *Ponto Urbe*, n. 15, 2014. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/2493>>. Acessado em 06 de janeiro de 2017.

BRASIL 247. “Anistia exhibe hoje curtas sobre remoções forçadas”. *Brasil 247*, 2014. Disponível em: <<http://www.brasil247.com/pt/247/favela247/128436/Anistia-exibe-hoje-curtas-sobre-remo%C3%A7%C3%B5es-for%C3%A7adas.htm>>. Acessado em: 12 de janeiro de 2016.

BRUM, M. “Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos”. *O Social em Questão*, v. XVI, n. 29, 2013, 179–208.

CLARKE, F. “Remoção, Gentrificação e deslocamento: três curtas sobre as forças que moldam o Rio de hoje [VÍDEO]”. *RioOnWatch*, 2013. Disponível em: <<http://rioonwatch.org.br/?p=5878>>. Acessado em 12 de janeiro de 2016.

DE CASTRO, C. C. M. M. O Governo Democrático de Getúlio Vargas através dos Cinejornais. 2013. Dissertação de mestrado—Niterói: Universidade Federal Fluminense.

DUQUE, F. “ESPECIAL: Críticas dos Filmes Curtas-Metragens CARTA BRANCA”. *Vertentes do Cinema*, 2013. Disponível em: <<http://vertentesdocinema.com/2013/08/02/especial-criticas-dos-filmes-curtas/>>. Acessado em 30 de setembro de 2016.

EDWARDS, B. T. “Tahrir: Ends of Circulation”. *Public Culture*, v. 23, n. 3 65, 2011, 493–504.

EDWARDS, B. T. “The World, the Text, and the Americanist”. *American Literary History*, v. 25, n. 1, 2013, 231–246.

EDWARDS, B. T. *After the American Century: The Ends of U.S. Culture in the Middle East*. New York: Columbia University Press, 2016.

FISCHER, B. M. *A Poverty of Rights: Citizenship and Inequality in Twentieth-Century Rio de Janeiro*. Palo Alto: Stanford University Press, 2008.

GOMES, M. DE F. C. M.; MOTTA, T. S. DA. “Empresariamento urbano e direito à cidade: considerações sobre os Programas Favela-Bairro e Morar Carioca no Morro da Providência”. *Libertas*, v. 13, n. 2, 2013.

GURGEL, T. “Filme traz visão da Providência sobre remoções”. *Viva Favela*, n.d. Disponível em: <<http://vivafavela.com.br/375-filme-traz-visao-da-providencia-sobre-remocoas/>>. Acessado em 12 de janeiro de 2016.

HARBORD, J. *Film Cultures*. London: SAGE, 2002.

IBASE. “Marcados para sumir do morro”. *Canal iBase*, 2013. Disponível em: <<http://www.canalibase.org.br/marcados-para-sumir-do-morro/>>. Acessado em 12 de janeiro de 2016.

IORDONOVA, D. “Digital Disruption: Technological Innovation and Global Film Circulation”. In: IORDONOVA, D.; CUNNINGHAM, S. (Eds.). *Digital Disruption: Cinema Moves On-Line*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2012. 1–31.

JOHNSEN, S. “Teleférico na Providência será lançado hoje: mobilidade urbana ou turismo?”. *RioOnWatch*, 2 jul. 2014. Disponível em: <<http://riononwatch.org.br/?p=11751>>. Acessado em 20 de janeiro de 2016

LINS, C.; REZENDE, L. “O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo”. In: FABRIS, M. et al. (Eds.). *X Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2010. 587–598.

LOBATO, R. *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. London: British Film Institute, 2012.

NASH, K. “Modes of Interactivity: Analysing the Webdoc”. *Media, Culture & Society*, v. 34, n. 2, 2012, 195–210.

NETO, S. R. DE S. O realismo na representação da favela carioca: uma análise axiográfica de três documentários brasileiros. 2006. Dissertação de mestrado—Niterói: Universidade Federal Fluminense.

NETO, S. R. DE S. “Rocinha 77 vs Vida Nova Sem Favela: uma leitura axiográfica dos ‘documentários de favela’”. *Rebeca - Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, v. 3, n. 5, 2014. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/rebeca/dossie.asp?C%F3digo=168>>. Acessado em 06 de janeiro de 2017.

NOBRE, A. L. “Cidade ocupada”. In: BORBA, M.; FELIZI, N.; REYS, J. P. (Eds.). *Brasil em movimento: Reflexões a partir dos protestos de junho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. 173–179.

O’FLYNN, S. “Documentary’s Metamorphic Form: Webdoc, Interactive, Transmedia, Participatory and Beyond”. *Studies in Documentary Film*, v. 6, n. 2, 2012, 141–157.

POLIFONIA PERIFÉRICA. “Casas Marcadas – documentário mostra a violência das remoções nas favelas do RJ”. *Polifonia periférica*, n.d. Disponível em: <<http://www.polifoniaperiferica.com.br/2013/01/casas-marcadas-documentario-mostra-a-violencia-das-remocoes-nas-favelas-do-rj/>>. Acessado em 12 de janeiro de 2016.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

RODRIGUES, I. “Casas Marcadas: Um filme sobre truculenta remoção de moradores do Morro da Providência”. *This Big City em português*, 17 jul. 2013. Disponível em: <<http://thisbigcity.net/pt-br/casas-marcadas-um-filme-sobre-truculenta-remocao-de-moradores-do-morro-da-providencia/>>. Acessado em 09 de setembro de 2016.

SANTORO, L. F. “Vídeo e movimentos sociais: 25 anos depois”. In: VICENTE, W. (Ed.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. Coleção CINUSP. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2014. 39–56.

SHAW, L.; DENNISON, S. *Brazilian National Cinema*. London: Routledge, 2007.

SOTOMAIOR, G. DE B. “Imagens, imaginários e representações no novo movimento de vídeo popular”. *Esferas*, v. 4, n. 7, 2015, 183–195.

VALLADARES, L. DO P. *Passa-se uma casa: análise do Programa de Remoção de Favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

WHITEMAN, D. “Out of the Theaters and Into the Streets: A Coalition Model of the Political Impact of Documentary Film and Video”. *Political Communication*, v. 21, n. 1, 2004, 51–69.

YÚDICE, G. “Audiovisual Education Practices in Latin America’s Peripheries”. In: HJORT, M. (Ed.). *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 239–259.