

Artigos

Recebido: 20.08.2024

Aprovado: 26.08.2024

Publicado: 05.2026

DOI <http://dx.doi.org/10.18316/REDES.v14i1.11936>

Direito e cinema: os movimentos sociais e o direito à cidade em “Retratos Fantasma”

*Ítalo Prudente Ribeiro*ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6543-6823>*Pacelli Teodoro*ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1893-6862>

Resumo: O campo de estudo do Direito e cinema traz perspectivas metodológicas inovadoras para evidenciar relações hipercomplexas da sociedade contemporânea, como as entre cidade e cultura, política e direitos fundamentais que podem ser compreendidas por meio da informação audiovisual. E nisso, o caráter verossímil do cinema é capaz de fornecer uma comunicação sensível para o estímulo de um pensamento crítico. “Retratos Fantasma”, uma produção de Kleber Mendonça Filho lançada em 2023, se trata de um documentário que expõe a memória em relação à cidade de Recife, no estado de Pernambuco, e seus cinemas de rua. A partir da obra, o espectador pode fortalecer sua identidade e se solidarizar com os problemas urbanos do espaço em questão, integrando os movimentos sociais em cena. Assim, a conjuntura pode ser modificada tanto pela informação gerada quanto pela ação dos Novos Movimentos Sociais que possuem, nas estruturas das cidades globais, insatisfações para realizar protestos. Desse modo, a investigação propõe a seguinte questão: o que se pode apreender de uma relação do Direito e cinema sobre a urbanização neoliberal e o direito à cidade? Como caminho para respostas, estipula-se como objetivo identificar elementos pedagógicos de transdisciplinaridade entre a arte cinematográfica e o Direito. O método utilizado é o dedutivo com procedimento transdisciplinar e sistêmico-funcional, com finalidade exploratório-descritiva e essência qualitativa. Por fim, compreende-se que o cinema é capaz de promover a mudança do ambiente por meio da conscientização do indivíduo na exposição das falhas sistêmicas jurídicas-políticas, estimulando-o a participar da ressignificação da cidade em que vive.

Palavras-chave: neoliberalismo; cidades globais; sistemas sociais; memória; verossimilhança

Law and cinema: social movements and the right to the city in “Retratos Fantasma”

Abstract: The field of study of Law and cinema brings innovative methodological perspectives to highlight hyper-complex relationships in contemporary society, such as those between city and culture, politics and fundamental rights that can be understood through audiovisual information. And in this, the believable character of cinema is capable of providing sensitive communication to stimulate critical thinking.

“Retratos Fantasma”, a production by Kleber Mendonça Filho released in 2023, is a documentary that exposes the memory in relation to the city of Recife, in the state of Pernambuco, and its street cinemas. From the work, the viewer can strengthen their identity and show solidarity with the urban problems of the space in question, integrating the social movements on the scene. Thus, the situation can be modified both by the information generated and by the action of New Social Movements that have, in the structures of global cities, dissatisfactions to carry out protests. Therefore, the investigation proposes the following question: what can be learned from a relationship between Law and cinema about neoliberal urbanization and the right to the city? As a path to answers, the objective is to identify pedagogical elements of transdisciplinarity between cinematographic art and Law. The method used is deductive with a transdisciplinary and systemic-functional procedure, with an exploratory-descriptive purpose and a qualitative essence. Finally, it is understood that cinema is capable of promoting environmental change by raising individual awareness and exposing systemic legal-political failures, encouraging them to participate in the redefinition of the city in which they live.

Keywords: neoliberalism; global cities; social systems; memory; verisimilitude.

Introdução

O uso e acesso dos espaços públicos da cidade deveriam decorrer do debate democrático entre os próprios cidadãos. As cidades globais se inserem em uma lógica capitalista neoliberal em que se tornam mercadorias culturais e espaço para circulação de riquezas. Para tanto, são traçados planejamentos estratégicos que ignoram os problemas urbanos para priorizar uma competitividade municipal em que se almeja atrair investimentos. Este modelo de cidade é excludente e trata o público como privado, com uma gestão técnica e, ao mesmo tempo, ideológica – a saber, uma ideologia empresarial, que visa lucros, e eficiente para acumulação de riquezas (e, também, misérias).

Uma dessas cidades globais é Recife, no estado de Pernambuco. Nesta se observa uma área central abandonada com os fundamentos capitalistas determinando o uso dos espaços. Prédios desabrigados e espaços de uso público substituídos por empresas, para fomentar a lógica comercial de circulação de riquezas. Se um dia os investimentos da administração pública estiveram por ali, parecem ter sido direcionados para outros lugares da cidade. Os espaços de cultura se modificaram para atender a uma nova demanda do capital, sendo que o que gera lucro permanece, enquanto o que não, se altera. Até mesmo os cinemas, que são locais de reprodução artística, mas com lógica comercial, foram desamparados e desativados.

Em que pese se tratar de um espaço de veiculação de produtos culturais massificados, o cinema é igualmente conscientizador. O filme também possui um caráter sócio-pedagógico e é capaz de promover pensamento crítico e agitação em quem assiste. O caráter sensível da arte, mesmo quando inerente à reprodutibilidade técnica, possui potencial para emocionar e informar. E como dispositivo de memória, o cinema pode ser uma ferramenta para os Novos Movimentos Sociais, pois, dentro do sistema social, a arte também é um subsistema capaz de realizar comunicação, ao ambiente, de sua percepção sobre os subsistemas do Direito e da Política.

O filme-documentário “Retrato Fantasma” foi lançado em 2023, sob a direção e com roteiro de Kleber Mendonça Filho (1968-...). Na obra é possível verificar memórias e informações de Recife e suas relações entre cidade, urbanidade e sociedade. Os cinemas de rua são o objeto principal do filme, mas existem tantos outros debates sobre a cidade que compõem a estrutura crítica da narrativa que se apresenta ao espectador. A partir do filme, pode-se perguntar: o que se pode apreender de uma relação do Direito e cinema sobre a urbanização capitalista neoliberal e o direito à cidade?

Para responder a pergunta, dedica-se esta investigação para concretizar o seguinte objetivo principal: identificar elementos pedagógicos de transdisciplinaridade entre o Direito e cinema. Para tanto, pretende-se

descrever o direito à cidade a partir dos Novos Movimentos Sociais, dentro da estrutura do capitalismo neoliberal; debater o campo Direito-cinema em suas possíveis metodologias; e analisar descritivamente o filme-documentário “Retratos Fantasmas” e suas conexões com Direito, movimentos sociais e política. Deste modo, a hipótese é que se o cinema reproduz verossimilhança e expõe as relações entre cidade, política, sociedade e Direito, logo, é possível apreender informação e comunicação a partir do código sensível da arte. A modificação, ou não, do Direito e da política vai decorrer de fatores que envolvem a força social dos movimentos sociais e da compreensão da informação pelos subsistemas em questão.

A pesquisa se utiliza de um método científico de abordagem dedutivo em que se vale de premissas lógicas e verdadeiras para realizar conclusões também válidas sobre a hipótese. O procedimento de investigação é transdisciplinar e sistêmico-funcional, pois a hipercomplexidade da sociedade contemporânea deve ser compreendida por meio de um diálogo entre disciplinas distintas, e cultura, em busca de uma produção científica mais humana (Costa; Rocha, 2020). O procedimento sistêmico, por sua vez, visa a sociedade como um organismo integrado em que cada subsistema possui uma função a desempenhar – a partir dessa diferenciação, a complexidade é amenizada internamente (Lakatos; Marconi, 2003). Já a técnica de pesquisa é a de documentação indireta, voltada para a investigação bibliográfica. Assim, a análise possui finalidade exploratório-descritiva, com exame de conteúdo essencialmente qualitativo.

A investigação se justifica por dar dimensão a um campo de estudo que precisa ser mais explorado, bem como por tratar de temas relevantes para a atualidade, tais como a participação popular, a mercantilização da cultura e arte, a crise de representatividade, da autonomia do Direito e, até mesmo, da cidade enquanto corpo político dentro da estrutura capitalista do neoliberalismo, que impõe e massifica o pensamento social.

Direito à cidade, movimentos sociais e neoliberalismo

A cidade surge como uma organização territorial que estabelece um vínculo político de poder, pois foi pensada como um território em que os cidadãos devem se submeter às suas instituições coercitivas. Neste sentido, não é necessário ter direitos concretizados para ser cidadão, tendo em vista que uma simples existência de deveres já caracteriza o indivíduo como integrante de sua organização política (Rolnik, 1995).

Ao longo do tempo, a cidade expandiu, mas não necessariamente eliminou o campo, levando em consideração que a coexistência é possível. Todavia, a ideia capitalista de explorar a cidade tem o intuito de realizar sua expansão de modo a urbanizar os espaços e cidadãos (Harvey, 2014). Assim, o urbano aglutina, associa e retira do rural suas características em prol do método industrial de produção (Lefebvre, 2001). Este processo foca no trabalhador rural na tentativa de fazê-lo migrar para a cidade, como meio de utilizar sua mão de obra na manufatura. A oferta de rendimento na cidade é maior do que no campo (Oliveira, 2003) e, logo, a opção do camponês em migrar para cidade é vista como uma expectativa de acréscimo na qualidade de vida (Baeninger, 2012), mas que constantemente se mostra frustrada (Cavalcanti, 2002).

As promessas da cidade possuem a intenção estratégica de aglomerar o maior contingente populacional possível. O intuito é criar um excesso de proletários que faz com que os salários não sejam elevados diante de uma possível escassez; quanto mais trabalhadores aptos para a exploração industrial, menor será o custo operacional. Esta lógica proporciona condições ideais para produzir excedentes e ter mais-valia. E a produção é comercializada

na cidade, mas apenas para quem tem condições de consumir – e, geralmente, o proletário que produz a mercadoria não consegue consumi-la (Harvey, 2014).¹

Assim, as propostas de melhor qualidade de vida são falseadas pelo modo político-econômico em que funciona a cidade. A segregação do proletariado dos centros de consumo é a representação da estratificação social, pois os espaços são divididos e ocupados por determinadas classes econômicas (Rolnik, 1995). Já que os trabalhadores são privados de ocupar os centros urbanos de consumo por questões financeiras, eles se destinam a subúrbios e favelas. Partindo de tais lugares longínquos, o trabalhador tem de despendar de recursos para se deslocar até o local de trabalho, seguindo privado de equipamentos e estrutura urbana adequados (Singer, 1982).

Para a população de baixa renda que já ocupa os centros urbanos, a municipalidade dá o seu jeito de removê-la legalmente (Harvey, 2014). O primeiro exemplo de processo utilizado é o da gentrificação: ocorre a requalificação, uma melhoria dos equipamentos urbanos que torna o solo urbano demasiadamente valorizado e, em decorrência, inviabiliza seu uso por classes economicamente vulneráveis (Rolnik, 1995). Outro caso é o da expropriação: quando miseráveis não saem por conta própria, eles são removidos a partir de legislações inovadoras que impedem que determinadas construções existam (Harvey, 2014). E por fim, ainda pode-se falar em desapropriação em prol do interesse coletivo: quando um instrumento legal prevê que, em ato administrativo motivado para benefício coletivo, imóveis possam ser desapropriados, trazendo um retorno para a comunidade – todavia, é frequente observar que tal ação atende a interesses privados e a nova destinação para o solo é para benefício e uso de poucos (Maricato, 2015).²

O urbano marca uma cidade não só na já reconhecida crise habitacional, mas também, na de acesso aos produtos a serem consumidos (Maricato, 2015). Neste ponto, debate-se o acesso à cultura e aos espaços de produção cultural que existem na cidade. A indústria se apropria dos produtos culturais e espaços citadinos (Vainer, 2002), quando a cultura passa a ser industrializada e de massa (Hobsbawm, 2013), podendo consumi-la, nos espaços urbanizados, quem tem condições financeiras para tanto. A cidade se torna uma empresa em que a mercadoria são seus espaços e sua cultura, devendo ser explorada em uma lógica concorrencial com outras cidades (Arantes, 2002). E é assim que o espaço urbano se insere na lógica neoliberal.

Nessa perspectiva neoliberal das cidades, a pólis se torna city, com o espaço se tornando, cada vez menos, político para ser, cada vez mais, econômico, privado e individual (Vainer, 2002). A cidade, enquanto empresa cultural, está mais preocupada em aferir lucros do que assegurar fruição de seus espaços por todos os cidadãos (Arantes, 2002). O próprio cidadão não existe enquanto indivíduo, mas como um gestor de sua própria vida. Tal qual uma empresa, os indivíduos e suas famílias se submetem aos riscos inerentes do capitalismo (Brown, 2018).

O Estado deixa de ser uma instituição social que garante o mínimo para toda a coletividade e passa a ser uma instituição empresarial que terceiriza as responsabilidades sociais para que os indivíduos possam gerir, mas caso falhem, a culpa é tão somente deles (Brown, 2018). Nisso, a administração pública passa a atuar apenas para garantir o funcionamento da atividade econômica, intervindo unicamente para dar suporte, financiamento e proteções adequadas para que o capitalismo se desenvolva em sua singularidade mais liberal. É um Estado mínimo para os direitos sociais, mas máximo para regulações que mantêm o funcionamento do capital em sua mais plena forma (Morgan; Yeung, 2007).

1 Ademais, enquanto houver excesso de mão de obra, salários baixos, vulnerabilidade e condições de vida miseráveis, o proletário pouco consegue se articular por meio de sindicatos, afinal, não há como fazer greve se não há o que comer, segundo Harvey (2014).

2 No Brasil, a desapropriação e expropriação são previstas na Constituição de 1988, em casos específicos em que compete à administração pública agir de modo justificado. E é a União que possui competência privativa para legislar sobre os temas e, assim, Estados e Municípios não estão constitucionalmente autorizados para tal.

Deste modo, o neoliberalismo entra em conflito direto com a diversidade de ideias e debates típicos da democracia (Wilkinson, 2018). A perspectiva neoliberal prolifera melhor em uma visão racionalista, econômica, utilitarista, pragmática, tecno-burocrática que busca a eficácia da cidade e ignora os dissensos decorrentes do diálogo (Maricato, 2015). Trata-se de uma imposição que se quer ideologicamente neutra, mas que falha por não existir isenção científica (García, 2019). Para fortalecimento da democracia, deduz-se que o melhor para a cidade não é o que se conferencia entre intelectuais e corporações financeiras, mas do que se delibera entre os próprios cidadãos – assim que passa a se pensar e falar em um direito à cidade.

O direito à cidade “[...] é um significante vazio repleto de possibilidades imanentes, mas não transcendentais.” (Harvey, 2014, p. 244). O significado que se pretende atribuir decorre da democratização em que o cidadão possui direito a ocupar os espaços, reivindicá-los, dar sentido e utilizá-los. O proletário faz parte da construção física da urbe, mas é excluído de sua ideia e intelectualidade. E, por isso, a luta por um direito à cidade trata-se de uma luta para poder participar.³ Logo, se compreende o direito à cidade como um direito fundamental à obra e sua apropriação (Lefebvre, 2001).

Para concretizar o direito à cidade, faz-se necessário promover consciência urbana, pois só deste jeito será possível destinar as produções dela para a planificação social (Lefebvre, 2001). A partir disso, a sociedade civil pode ter plena participação nos processos burocráticos de debates sobre a cidade. Portanto, a emancipação humana para requalificar os bens de uso coletivo e ressignificar os espaços deve partir dos cidadãos (Giaretta; Di Giulio, 2017) em suas mais variadas formas, mas ainda depende do esforço institucional para viabilizar as ferramentas de debate público.

Como instrumentos legislativos de direito municipal, o orçamento participativo e os planos de ação são as duas das ferramentas mais bem avaliadas para participação popular, de acordo com Maricato (2002). A primeira se trata de um recurso de participação direta dos cidadãos na escolha da destinação dos recursos da municipalidade para obras, investimentos e serviços a serem executados pela administração pública; e a segunda é uma alternativa ao plano diretor municipal e se trata de uma ferramenta estratégica para estabelecer ações que almejam alcançar determinados objetivos dentro da municipalidade (Maricato, 2002). Por meio de tais ferramentas, se viabiliza o debate público sobre a cidade, juntamente aos objetivos sociais da Constituição de 1988.

Todavia, entre os empecilhos para aplicação democrática do direito à cidade e das citadas ferramentas democráticas de direito urbanístico, encontra-se a cultura neoliberal que promove homogeneização de ideias e alienação cultural sobre a cidade (Maricato, 2015). Enquanto o indivíduo se visualiza como empreendedor de sua própria vida e acreditar na perspectiva ora clientelista (Maricato, 2002), ora privatista sobre o Estado (Brown, 2018), não se pode falar em democracia plena. É preciso promover a participação cidadã da vida pública com esclarecimentos adequados sobre a atuação das instituições democráticas. Em tempos de pós-verdade,⁴ o direito à informação encontra-se em real risco. Sem o real conhecimento de direitos, cultura e interesses corporativos, não se

3 A participação política na cidade pode assumir a perspectiva de mudança (reforma) ou transformação (revolução). A primeira se trata de um movimento que visa a manutenção de um sistema social deteriorado; e a segunda visa o núcleo da sociedade, interferindo em comportamentos e modificando a estrutura ideológica e política do sistema social (Soares, 2019). Tanto a reforma quanto a revolução possuem expectativas jurídicas. E a revolução não necessariamente é dada pelo uso da força, violência (Lefebvre, 2001); muitas vezes, como na perspectiva pós-positivista, trata-se apenas da reivindicação do devido exercício do ordenamento jurídico – ou seja, da aplicação dos valores e princípios constitucionais de legalidade (Soares, 2019).

4 A pós-verdade é “[...] a ideia de que os sentimentos às vezes importam mais do que os fatos.” (McIntyre, 2018, p. 13, tradução nossa).

pode ter o posicionamento cidadão pleno de defesa da participação política na cidade. Em um Estado autoritário, a verdade é a primeira a ser sacrificada (McIntyre, 2018).

Em resposta, os movimentos sociais despontam como manifestação organizada para promoção de ideologias, bem como resistência, reivindicação e revolução do status quo (Lojkine, 1997). Embora nem sempre possuam ideias progressistas, esses são importantes atores na vida política. A partir dos movimentos democráticos, o Direito pode vir a ser uma ferramenta de emancipação, ao invés de mecanismo de repressão social. E o impulso inicial se dá com a comunicação de ideias e motivações de um movimento social, pois esta é essencial para a atuação da identidade coletiva (Gohn, 1997). Comunicação se trata de informação e este conjunto interage com o ambiente (Schwartz, 2020). A percepção da mensagem dá pulsão ao mecanismo de solidariedade, que é capaz de proporcionar a integração de outros atores a uma luta coletiva. Cativados pelo sentimento de empatia com determinada situação fática, eles passam a compartilhar interesses de modificação social e formam alianças em prol de uma causa em específico ou de diversos movimentos. E tal relação de esforço conjunto dá origem à identidade coletiva (Gohn, 1997).

Os Novos Movimentos Sociais estão situados em um contexto de mudanças profundas na sociedade pós-industrial. Dentro desta conjuntura, surgem conflitos que extrapolam a questão de classe (Schwartz, 2020), mas que ainda assim são anti capitalistas (Harvey, 2014). Nesta teoria europeia, a comunicação, solidariedade e identidade são fundamentais (Carlos, 2011) para a expansão dos movimentos que possuem como escopo a mudança cultural (Alonso, 2009).

E o direito à cidade se encontra dentro das reivindicações dos Novos Movimentos Sociais (Harvey, 2014), os quais se instituem, à luz da Teoria dos Sistemas Sociais aplicada ao Direito, na forma de insatisfação que acarreta em protesto, expondo discordâncias sobre um tema e se opondo às estruturas excludentes. Comunicando informações divergentes, tais movimentos intencionam ser compreendidos e decodificados pelos subsistemas sociais; acumulam consenso para expor o dissenso que provoca contingência; e objetivam, quando estabelecido o conflito, substituir os valores postos pelas autoridades e seus códigos culturais pelos valores da própria identidade do movimento. Enfim, ao apresentarem as falhas do Direito, os Novos Movimentos Sociais buscam modificá-lo (Schwartz, 2020).

Entende-se que para começar a superar o neoliberalismo e concretizar uma política urbana democrática, é imprescindível uma transformação na sociedade. E para isso, novos e criativos recursos precisam entrar em cena das ações coletivas. Entre os instrumentos passíveis de uso pelos movimentos sociais, encontra-se o cinema com potencial popular para comunicação das ideias, reais condições da massa e necessidades urbanas de determinados centros populacionais, além de ser visto como instrumento pedagógico no processo de ensino-aprendizagem. Assim inserido no subsistema da arte, o cinema pode realizar a ponte entre movimentos sociais e Direito, bem como estabelecer sua própria comunicação com a estrutura jurídica e política.

Perspectivas do Direito e cinema

Estudos interdisciplinares situam-se dentro de um contexto de hipercomplexidade da sociedade contemporânea que dá origem a novas necessidades e novos direitos. Nesta perspectiva, diferentes métodos científicos procuram compreender um mesmo assunto, sem que haja superposição entre as áreas de conhecimento. Logo, o objeto é visto com lentes de várias ciências, em um diálogo que respeita os limites de cada área. A transdisciplinaridade, por sua vez, rompe os limites disciplinares em busca de associar não só o conhecimento científico para se obter uma resposta, mas também, questões culturais e éticas para que o diálogo promova uma explicação mais humana (Costa; Rocha, 2020).

Neste sentido, a existência de um campo de estudo entre Direito e cinema se encaixa nesta visão intertransdisciplinar e não chega a ser uma novidade, embora possua vertentes ainda não exploradas. Martinez (2015) realizou levantamento sobre os principais usos interdisciplinares da presente proposta, destacando métodos pouco usuais no Brasil, como os encontrados na perspectiva de “*Derecho y cine*” e “*Law and film*”, disciplinas desenvolvidas na Espanha e nos Estados Unidos da América, respectivamente. O que se verifica com maior frequência é a adaptação dos métodos do campo de estudo de Direito e literatura, perceptivelmente mais incrementado na academia brasileira. Neste prisma, costuma-se encontrar trabalhos que tratam de Direito no cinema, Direito como cinema e Direito do cinema. Em uma compreensão mais ampla, pode-se até falar em Direito ao cinema, partido da percepção de Direito à literatura desenvolvida por Cândido (2023).⁵

Ademais, esforços acadêmicos, como o de Oliveira (2015) e Lacerda (2012), trazem à luz sobre a aplicação pedagógica do cinema nas disciplinas jurídicas, bem como exploram as possibilidades dos usos e desenvolvimentos metodológicos possíveis dentro do campo de estudo. Já Pereira (2012) realiza debates do Direito e cinema dentro da Teoria dos Sistemas Sociais de Niklas Luhmann (1927-1998), inferindo a imagem como elemento comunicativo capaz de causar fricções e um acoplamento no sistema jurídico.

Na perspectiva da Teoria dos Sistemas Sociais aplicada ao Direito, a comunicação pode ser a chave para a modificação do Direito. Sem detalhar todas as nuances desta teoria na perspectiva de Luhmann, tem-se que a sociedade é um sistema hipercomplexo em que se encontram subsistemas diferenciados do meio, de seu entorno, do ambiente em virtude de suas funções, diminuindo a complexidade e produzindo, de forma autopoietica, seu conteúdo. Tal característica se trata de uma operação sistêmica que se dá a partir de um fechamento operativo e abertura cognitiva, que preservam a autonomia e reprodução do subsistema. Já um subsistema realiza sua distinção entre sistema/entorno de maneira fechada conforme o critério do próprio código, mas está aberto a irritações e comunicações do entorno que podem, ou não, serem compreendidas e processadas por seu código (Luhmann, 2005). Assim, tanto o cinema, dentro do subsistema da arte (Pereira, 2012), quanto os Novos Movimentos Sociais,⁶ podem produzir comunicação e serem compreendidos pelo subsistema do Direito, que pode, após essa irritação sistêmica, se modificar a partir de seu próprio código: lícito/ilícito (Schwartz, 2020). Logo, percebe-se que “os sistemas estão em constante construção a partir da contingência que está em seu entorno, seu ambiente.” (Pereira, 2012, p. 111).

A teoria é aplicada com o estímulo à existência de dissenso de conteúdo, mas consenso em formas e procedimentos que intermediam e processam o dissenso gerado pelos conteúdos. A instrumentalização do conteúdo serve para a construção de um Estado de Direito. Para tanto, faz parte da democracia a pluralidade e divergência de ideias, sendo a Política capaz de gerenciar esta complexidade. Porém, quando se pensa na teoria aplicada para a realidade brasileira, verifica-se sua aplicação dentro de uma modernidade periférica em que existe

5 Direito como cinema se trata de uma perspectiva de pesquisa que verifica elementos do cinema dentro da estrutura de um processo judicial. Utiliza-se da crítica ou das ferramentas do cinema para se analisar o fenômeno jurídico. Um exemplo seria verificar aspectos de um jogo de cena na perspectiva de construção de provas em um processo judicial ou verificar aspectos de verossimilhança dentro da verdade real de um processo. Já quando se pensa em Direito do cinema, se denotam as expectativas jurídicas que as relações envolvendo um filme produzem. Direitos autorais, lei de cota de telas, agências reguladoras se encaixam dentro desta proposta de exame, que está mais preocupada com os aspectos jurídicos decorrentes da produção e distribuição de um filme. E é possível pensar, para esta investigação, em Direito no cinema e em Direito ao cinema: a primeira se trata de verificar aspectos jurídico-sociais dentro da narrativa imagética, ao passo que a segunda parte para pensar em um direito de acesso ao cinema, à arte.

6 Na leitura de Schwartz sobre Luhmann, os Novos Movimentos Sociais não podem ser considerados como sistemas parciais da sociedade, por estarem ligados aos problemas sociais dos subsistemas e funcionarem como observadores que descrevem a sociedade, em posição externa do sistema social (Schwartz, 2020).

uma complexidade desestruturante. E ao invés de falar em autopoiese do subsistema jurídico, pode se falar em alopoiese, que não é, diferentemente do primeiro, autônomo e não consegue se reproduzir com produto próprio. A política e a economia brasileira constantemente interferem no código de produção jurídico, realizando operações comunicativas corrompidas ou decorrentes de corrupção sistêmica (Neves, 1996).⁷

A instrumentalização política do Direito, por interesses particulares e econômicos, impede o desenvolvimento de direitos humanos e da soberania popular, pois a “[...] privatização do Estado impossibilita a construção de uma esfera pública de legalidade na qual se desenvolveriam procedimentos democráticos de participação e controle dos atos estatais de produção e aplicação jurídica.” (Neves, 1996, p. 101). E com a privatização do Estado, cria-se duas categorias de cidadão: os sobreintegrados e subintegrados. Enquanto o primeiro grupo desfruta plenamente dos direitos, o segundo não está completamente excluído, pois lhes sobram os deveres e a coercitividade decorrente de seus efeitos restritivos (Neves, 1996).

Com a autonomia do direito corrompida e os espaços de deliberação cooptados por outros subsistemas, resta ao cidadão pleitear sua participação popular por meio do protesto. Todavia, os movimentos sociais necessitam de força social para conseguir produzir comunicação, no sentido de serem compreendidos e modificarem o Direito e as estruturas dos subsistemas sociais que alimentam o *status quo* vigente. E apenas com uma base social robusta e organizada que se pode aferir força social relevante (Lojkin, 1997). Com a comunicação sendo a base para coesão do movimento social e irritação sistêmica, o cinema se configura como promotor direto de informação para o subsistema do Direito e, também, ferramenta de divulgação de informação para a consolidação dos movimentos sociais.

O cinema é um traço da revolução técnica (Rancière, 2005). Com as inovações tecnológicas e o mercado de massa que acarretou na democratização do consumo estético (Hobsbawm, 2013), o cinema desponta como a arte que mais se aproxima da realidade social (Aumont, 2002). Dentre suas características, observa-se que o cinema é indutor de pensamento crítico, criador de uma relação lógico-afetiva com o espectador (Oliveira, 2015); dispositivo de memória e identidade (Catela, 2018); gerador de apreensão do real, por meio da representação particular da verossimilhança (Frazão, 2017); de rastro de verdade (Rancière, 2005) e temporalidade que depõe sobre seu tempo (Ferro, 2009).

O cinema documentário, no que lhe concerne, trata-se de um gênero cujo formato gera debates. A distância entre o que é real e ficção possui uma linha tênue (Frazão, 2017), pois a produção se trata de um recorte dirigido da realidade pelo diretor. O filme apresenta aquilo que o diretor quer expor e ali está sua verdade. A seleção de conteúdos, cortes, ângulos, montagem, planos-sequência definem como quer que se veja e sinta determinada imagem. O filme se trata de uma composição artificial, não orgânica para expressão de conceitos-imagem (Oliveira, 2015).⁸

Neste sentido, quando se pensa na verdade dentro do cinema, há de se ter conhecimento de que o retratado na imagem se trata de uma dialética entre a realidade concreta e o jogo de cena,⁹ que produz seu significante. Embora possa se falar em ética, não se pode esperar neutralidade de um documentário (Santos, 2023). O natural é que se

7 A corrupção sistêmica não se trata de um ato ilícito para obtenção de vantagens e, assim, não se trata necessariamente de um crime. Esta ocorre quando um subsistema se utiliza de códigos próprios de outro subsistema, como é o caso do Direito ao utilizar códigos da Política ou Economia. Trata-se de se utilizar de motivações fora do código lícito/ilícito para realizar suas operações e comunicações (Neuenschwander; Giraldez, 2022).

8 Trata-se da representação imagética de uma noção, seja de modo abstrato e metafórico, seja de forma objetiva e física. Exemplos: pessoas, objetos e, até mesmo, sentimento (Oliveira, 2015).

9 Jogo de cena, ou *mise en scène*, configura-se como roteiro, discurso, cenário que pré-determina o que acontecerá (Gutfreind, 2006).

construa os conceitos-imagem por um jogo de cena. O resultado desta interação se traduz em um discurso lógico-argumentativo para convencimento do espectador (Faheina, 2017). Tal qual um debate dentro de um processo jurídico, o cinema documentário se utiliza da retórica para convencer a audiência de sua verdade pela verossimilhança.

Schefer (2012), ao falar do documentário “Mueda, Memória e Massacre”, filme de Ruy Guerra (1931-...) de 1979, retoma o termo “ficção de memória” de Jacques Rancière (1940-...). A partir disto, compreende que

[...] a relação entre a história e a memória é tratada cinematograficamente através da combinação do registro de uma reconstituição dramática do episódio histórico com a recolha de testemunhos de sobreviventes e de participantes no massacre. O filme caracteriza-se por uma intrincada articulação entre a história, o presente enunciativo, a memória e a sua mise en scène, articulação que desestabiliza as categorias de documentário e de ficção, remetendo para uma política da representação que seria indissociável da emergência de novos modelos de sensibilidade e, simultaneamente, de uma afirmação do cinema como forma de pensamento da história e de fixação da memória. (Schefer, 2012, p. 261).

Percebe-se que o documentário pode misturar realidade com ficção; jogo de cena com testemunho; memória e história. Tudo depende das escolhas do cineasta. Dentro da teoria dos cineastas, verifica-se as concepções de cinema para John Grierson (1898-1972) e Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), cineastas realistas. Grierson entende que o cinema se justifica por sua utilidade social. Para o cineasta, o cinema não é uma arte, mas um instrumento que exhibe pessoas reais na vida real. Deste modo, o cinema desponta com um compromisso socioeducativo (Aumont, 2002).

Por outro lado, Fassbinder compreende que o cinema deve ser direcionado ao espectador enquanto indivíduo. Seu realismo pressupõe a criação de uma relação dual com sua audiência: provoca identificação e distanciamento. O escopo do filme é provocar debate por meio da libertação da imaginação e adaptação da perspectiva fílmica à própria vida do indivíduo na sala de cinema. Embora compreenda que um filme sozinho não tenha capacidade para modificar as estruturas sociais, este possui potencial para promover agitação no público, em decorrência aos vários sentimentos proporcionados (Aumont, 2002). Em que pese se apresente apenas o potencial reflexo da reprodução de um filme a um indivíduo e grupos sociais, compreende-se que, embora tal consequência não ocorra obrigatoriamente a todos, pode ocorrer a qualquer um (Oliveira, 2015).

Exemplo disso se dá com o relato de Judith Butler (2021), sobre o caso *Wisconsin v. Mitchell*, em que um grupo de jovens negros agrediu um jovem branco após assistir ao filme de ficção “Mississippi em Chamas” (1988), que, realizada uma abordagem de Direito no cinema ou na perspectiva de *Law and film*, trata-se de um filme de tribunal:

De certa forma, o filme mostra que a violência é a consequência do fracasso da lei ao proteger seus cidadãos, fazendo assim uma alegoria da recepção das decisões judiciais. Pois, se o filme mostra que o tribunal não conseguirá garantir os direitos e as liberdades de seus cidadãos e que somente a violência pode combater o racismo, então a violência das ruas, que literalmente ocorre na sequência do filme, inverte a ordem dessa alegoria. Os homens negros que saem do filme e embarcam na violência das ruas se encontram em um tribunal que não só faz um desvio para condenar o filme – que é, afinal de contas, uma condenação dos tribunais –, mas implicitamente passa a vincular a violência das ruas à representação ofensiva, efetivamente relacionando uma à outra. (Butler, 2021, p. 46).

Com este caso, a investigação não defende a violência como meio de resposta a um sistema judicial que não consegue oferecer respostas adequadas para a sociedade, mas sim, apenas apresenta que se pode, sim, falar em uma teoria da agitação, como pensa Fassbinder. E entre os sentimentos que um filme pode proporcionar, a revolta

é um deles. Mas também pode se falar no sentimento de empatia e solidariedade para com o que se apresenta. Uma pessoa que não possui interesses na luta contra o racismo pode se filiar à causa após assistir ao filme supracitado. Tais perspectivas dão ensejo a uma associação dos movimentos sociais com os filmes e, até, um pensamento crítico ao sistema judiciário e Direito em sua esfera política.

O cinema adentra na perspectiva dos Novos Movimentos Sociais (e sistêmica) e passa a agir como informador para mudança cultural. No entanto, dentro do processo de massificação, mercantilização da cultura (Arendt, 2016) e homogeneização do pensamento, deve-se pensar em alternativas para superar a indústria cultural e seus interesses escusos. A era da reprodutibilidade técnica conseguiu reproduzir a obra de arte e popularizá-la, rompendo com a tradição, o culto e o ritualismo que envolvem a arte. Nesta nova relação, as massas foram ao cinema e capitais foram consolidados (Benjamin, 2018). Em seu aspecto de entretenimento, pode ser apenas objeto de consumo, mercadoria (Arendt, 2016). Entretanto, a alienação promovida pelo cinema é tão capaz quanto a emancipação que este pode efetivar. Neste sentido, o Estado se apresenta como instituição que deve dar suporte para produções alternativas às indústrias, por meio de fomento para se produzir filmes que não fazem parte do circuito cultural do neoliberalismo.

Filmes documentários necessitam de políticas públicas para efetuar seu caráter sócio-pedagógico. O financiamento cultural se trata de promover a cidadania e os direitos sociais, de modo direto e indireto. Assim que se pode falar em Direito ao cinema, como um desdobramento do Direito à literatura (Cândido, 2023) que aborda a necessidade de se dispor meios de acessibilidade à arte e a introdução do ensino interdisciplinar no sistema educacional brasileiro, inserindo uma visão crítica que facilite a percepção do real.

Alguns debates da sociedade se perdem justamente por não existir divulgação, acessibilidade e devido fomento para iniciativas culturais de caráter pedagógico-reflexivo. O cinema documentário é um gênero que possui um sentido pedagógico e pode ser útil nas escolas (Santos, 2023), não somente nos cursos de Direito (Lacerda, 2012).¹⁰ Para além da introdução e do uso do cinema nas salas de aula, ainda pode se falar de esforço estatal para criação de salas públicas de cinema, no formato de cinematecas.

Assim, nesta perspectiva cíclica, o cinema encontra os movimentos sociais, que encontram o Direito, que encontra o Estado. Filmes documentários que exponham um recorte sobre a realidade das cidades podem, além do caráter informativo, proporcionar a consciência urbana. Desta forma, existe potencial para o desenvolvimento da cidadania e a reivindicação do signifiicante do direito à cidade. O estímulo ao debate sobre como ressignificar os espaços da cidade é importante contra o argumento técnico-autoritário do neoliberalismo. E, como proposta de estudo, o filme-documentário “Retratos Fantasma” (2023) se insere nesta perspectiva.

“Retratos Fantasma” e seus elementos jurídico-sociais

Kleber Mendonça Filho é um cineasta pernambucano que atua como diretor, produtor e roteirista. Em sua vasta obra, percebe-se a adoção do urbano de Recife para contar boa parte de suas narrativas e desenvolver suas personagens – especialmente em “Recife Frio” (2009), “O Som ao Redor” (2012) e “Aquarius” (2016). Por meio de suas histórias peculiares e perspectivas críticas, ele desponta, intencionalmente ou não, como o urbano acomete os afetos dentro da cidade, as resistências decorrentes desta relação e suas consequências na luta de classes (Barros, 2019).

¹⁰ Marcos Napolitano possui uma obra relevante de métodos para usar o filme didaticamente na sala de aula, como o livro “Como usar o cinema na sala de aula” (2003). O próprio autor possui obras que aproximam a história do cinema, a partir da percepção de Jacques Le Goff (1924-2014), com a perspectiva de que o cinema monumentaliza a memória (Napolitano, 2007).

Dentre os filmes citados, é possível verificar críticas a habitações que apresentam, cada vez mais, o isolamento e enclausuramento do indivíduo; a violência urbana; o urbanismo agressivo com sua especulação imobiliária; e os usos dos espaços públicos da cidade que dão a tônica dos conflitos de classe que daí decorrem. Com o emprego de metáforas e ironias, o cineasta expõe aspectos do direito à cidade em um Recife repleto de contradições (Barros, 2019).

“Retratos Fantasmas”, objeto desta investigação, se trata de um filme-documentário que mistura arquivos pessoais com outros de seus longas e curtas-metragens de ficção e documentários já produzidos. Desse modo, Kleber Mendonça Filho propõe uma mistura entre ficção e realidade representada, expondo memórias pessoais e profissionais – sobretudo, memórias coletivas sobre a cidade de Recife.

Halbwachs (1990, p. 44) compreende que “[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva [...]”, isto é, ainda que seja possível distinguir uma memória individual da coletiva, ambas possuem uma relação dialética que as aproximam. A memória individual pode se confundir, ainda que momentaneamente, com a coletiva, mas o contrário não acontece. Para melhor distinção, Halbwachs (1990) nomeia a memória individual como interna, pessoal ou autobiográfica, e a coletiva como externa, social ou histórica. De todo modo, memória não pode ser tida como sinônimo de História, que é a representação do passado (Delacroix, 2018).¹¹ A memória é (re) produzida com elementos do presente, mesmo que se refira e intencione reconstruir um passado (Halbwachs, 1990). É possível notar que “Retratos Fantasmas” nasce da dialética entre as memórias arquivo de Kleber Mendonça Filho e as memórias ativas que compõem, no presente, o imaginário coletivo de um Recife que não existe mais – e do que ainda existe e resiste.

“Retratos Fantasmas” funciona como um dispositivo de memória. As imagens expostas na tela do cinema se unem à realidade coletiva e as experiências subjetivas da audiência (Catela, 2018), principalmente para quem conhece Recife. A existência de memória ou somente informação em um filme depende da identidade e territorialidade do indivíduo (Liponetzky, 2018), pois por meio desta que o sujeito pode estabelecer uma relação dialética de memória com a imagem (Dellamore; Lima; Batista, 2018).

O filme se divide em três partes que são conduzidas pela narração do próprio cineasta. A voz do documentário funciona como um guia, um organizador de informações que expõem seu próprio argumento na intenção de convencer o espectador de um ponto de vista (Faheina, 2021). A partir da apresentação de fotos antigas e imagens atuais de Recife, o espectador apreende a verossimilhança do que está exposto e se deixa conduzir pelo narrador.¹²

A primeira parte de “Retratos Fantasmas” se inicia com a apresentação de um espaço pessoal: o apartamento em que o próprio Kleber cresceu e realizou boa parte de suas filmagens enquanto cineasta. A análise descritiva inicia-se ao som de “Happy End” de Tom Zé (1936-...). A música remete aos conceitos teatrais de tragédia, apresentando oposições entre o apego e o abandono que são expostos com uma promessa de que não haverá final feliz. No início da narrativa, apresenta o hotel de Boa Viagem, o qual foi demolido na década de 2000. Apresenta, assim, as mudanças

11 A História pode ter a memória como seu objeto de estudo, como é o caso da História do Tempo Presente (Delacroix, 2018). O testemunho é a principal forma de manifestação da memória. Dona Joselice, mãe de Kleber, era historiadora e apresenta o mecanismo técnico da história oral em gravação utilizada no filme: “através da história oral, nós colhemos informações que não ficarão na história. Parte para fazer a avaliação da vida do entrevistado, uma parte assim, digamos, um tanto quanto bibliográfica, e em seguida parte para a verificação, de apanhar os dados que a gente está propondo apanhar naquela pessoa.” (Retratos Fantasmas, 2023, 00:05:39).

12 Mostrando uma cena de um filme de Serguei Eisenstein (1898-1948), o autor provoca a audiência com um diálogo que afirma que os filmes de ficção são os melhores documentários. Na percepção do narrador, distopias e ficções futuristas também são formas de fazer documentários (Retratos Fantasmas, 2023).

estratégicas do capitalismo de demolir e reconstruir a cidade (Lefebvre, 2001). O passado de uma cidade calma, com aspectos de preservação, entra em contraste com o espaço urbanizado da contemporaneidade, em que o trânsito caótico, avenidas largas e edifícios enormes impedem a visão da natureza que ali se apresentava.

As mudanças vistas na cidade urbanizada também podem ser percebidas na trajetória do próprio diretor/narrador. A apresentação de “O Apartamento de Setúbal” mostra como a dinâmica do entorno se modificou e alterou, conjuntamente, os indivíduos. A lógica de demolição e reconstrução se aplicou até mesmo dentro do próprio apartamento: “o tempo vai alterando os lugares” (Retratos Fantasmas, 2023, 00:08:15). Ao seu redor, a decadência da vizinhança contrasta com a modernização e o enclausuramento do indivíduo: casas que foram abandonadas, prédios que foram construídos e cercas, grades e portões que foram colocados num local em que o narrador entende que nunca foi perigoso. A exposição acarreta na percepção das consequências da modernidade e seu respectivo pânico moral, com sensação (muitas vezes, equivocada) de insegurança que faz parte da crise de civilidade que justifica a atuação do Estado Penal (Santos, 2004).¹³

A segunda parte se chama “Os Cinemas do Centro do Recife” e se inicia ao som de “O Meu Sangue Ferve por Você” de Sidney Magal (1950-...), o que já leva ao espectador a compreensão da paixão ardente do narrador pelos cinemas de Recife. São apresentados cortes dos cinemas antigos e seus locais que ocupavam. O que se vê é o abandono e a modificação do espaço: substituição por igrejas e lojas que circulam mercadorias mais rentáveis que filmes.

Novamente a experiência pessoal conduz a apresentação das memórias. Sua percepção do centro de Recife é de abandono injustificado, que parece ser um lugar decadente esquecido pelo restante da cidade. Existe uma visão popular de que o centro da cidade morreu, mas o que se verifica é um espírito de resistência com manifestação popular: o carnaval recifense é uma festa popular bastante democrática que enche de vida as ruas do centro. Ainda assim, fica evidente que, assim como ocorre em outras grandes cidades, o dinheiro saiu do centro e foi para outro lugar – mais especificamente para a zona sul, em Boa Viagem, deixando de lado cinemas históricos, como Art Palácio, Trianon, Moderno e São Luiz. A maior parte dessas salas de cinema não existe mais.¹⁴

O narrador possui uma memória afetiva do Art Palácio. Ele estima que mais de trinta milhões de pessoas passaram pelo local em mais de cinquenta anos. Entre elas, tem-se Alexandre Moura, ou simplesmente “Seu Alexandre”, um funcionário que compartilha suas memórias em tantos anos dedicados ao local, inclusive sua tristeza com o fechamento do cinema. O Art Palácio, assim como o edifício Trianon, estão abandonados, mas hoje participam de um projeto de requalificação capitaneado pela municipalidade e pelo Governo Federal. Os planos são da reutilização do espaço para um novo campus do Instituto Federal de Pernambuco, junto a novas projeções imagéticas no local em que ficava o Art Palácio (Lucena, 2024). Para além dos espaços citados, o Edifício Oceania, construído em 1958 e cenário do filme “Aquarius”, recebeu aprovação para ser imóvel especial em preservação. Tal iniciativa se deu após estudo realizado pelo Departamento de Patrimônio e Preservação Cultural. Sobre a decisão municipal, Kleber Mendonça Filho declarou em suas redes sociais que “preservar uma cidade é Imagem, História, Cinema, Cidadania.

13 O Estado Penal surge para substituir o Estado-Providência, o qual tinha o escopo de garantir condições sociais mínimas para dignidade humana na convivência em comunidade. Este se caracteriza pela repressão estatal; violência policial; produção social do sentimento de insegurança; e o encarceramento de quem não se encontra apto para consumir, o que acarreta em uma indústria carcerária (Santos, 2004).

14 O Estado Penal surge para substituir o Estado-Providência, o qual tinha o escopo de garantir condições sociais mínimas para dignidade humana na convivência em comunidade. Este se caracteriza pela repressão estatal; violência policial; produção social do sentimento de insegurança; e o encarceramento de quem não se encontra apto para consumir, o que acarreta em uma indústria carcerária (Santos, 2004).

Pode levar tempo, mas é sempre o certo” (Redação Portal, 2024, s.p.) Entre possíveis conexões e conclusões, pode-se assumir que o filme produzido possa ter influenciado, comunicativamente, as demandas urbanas.

Ainda com a exposição do espaço do centro, o edifício Alfredo Fernandes é apresentado, um local em que as distribuidoras estadunidenses ficavam localizadas e disputavam espaço com as nacionais. A quantidade de distribuidoras brasileiras era bem menor do que o número de distribuidoras estadunidenses em Recife, o que se trata de uma inversão de domínio típico da disputa comercial no contexto do imperialismo estadunidense, que se caracteriza pela discrepância de investimentos financeiros. Nessa competição por espaço, enquanto o sucesso “King Kong”, de 1977, dominava as salas de cinema, Sônia Braga, em “Dona Flor e seus Dois Maridos”, em apenas três semanas em cartaz, já tinha levado mais de cento e cinquenta mil pessoas, apenas no cinema Moderno. Este cinema fechou e foi substituído por uma loja varejista de eletrodomésticos. O cinema Veneza também foi fechado, mas para o empreendimento de um mini shopping. São cinemas que existem apenas na memória, como fantasmas. Em um diálogo com um camelô que vendia o material descartado pelas empresas hollywoodianas, o mesmo pergunta: “os cinemas foram extintos, né?” (Retratos Fantasmas, 2023, 00:54:41).

A terceira e última parte do filme é chamada de “Igrejas e Espíritos Santos”. Inicia-se com “Quanto é Bom Envelhecer”, um frevo tocado pela orquestra Nelson Ferreira, que fala sobre o tempo que passa na vida em Recife. Esta é a exposição da etapa conclusiva do filme, que é dedicada à visão do que é a sala de cinema para o narrador. É uma toada ao tempo, à arte e às transformações de Recife. O foco está no cinema Polytheama, atual São Luiz. Segundo o narrador, cerca de cinquenta milhões de pessoas já passaram por este local nos últimos setenta anos. Trata-se de um cinema público que não possui a lógica de uma sala de cinema comercial. E este é um fator relevante para que não funcione a partir da lógica monopolista e excludente do capitalismo. Ele explica que esta sala de cinema é um espaço de gentilezas: aumenta as fantasias, mas depois te devolve para a realidade. É como se o espectador entrasse em transe. Trata-se de uma perspectiva psicológica da situação cinema,

[...] uma espécie de fuga da realidade cotidiana para o encontro com o nosso inconsciente. [...] quando o espectador deixa a luz natural do dia ou a artificial da noite, para isolar-se na sala escura, ocorreria uma mudança psicológica marcante, tendo em vista o isolamento visual e acústico. Haveria uma sensação de que o tempo passa mais lentamente, gerando um tédio. A forma dos objetos se tornaria menos definida, ampliando nosso poder de imaginar e interpretar. E, por último, haveria o alcance do chamado estado passivo voluntário do espectador, semelhante ao estado do sono. Estes três elementos juntos o levam a chamada entrega voluntária e passiva à ação dramática que se desenrola na tela, levando o inconsciente a se comunicar com a consciência em maior grau do que na vida cotidiana. [...] Ela tornaria suportável a nossa vida moderna, viabilizando o surgir das emoções e também da reflexão. (Oliveira, 2015, p. 29).

Na perspectiva de Warat (2004), existe uma cinesofia de visão surrealista do cinema, em que uma estética poética assume o lugar da realidade e torna os conceitos ilimitados na imaginação, liberando o que está reprimido. O cinema tem caráter tecnicamente subversivo e é capaz de estabelecer nova filosofia, pois é ético e político. Assume-se uma relação onírica com o espectador, pois possui uma linguagem poética que entra em contato com o inconsciente. Assim, estimula-se a sensibilidade do espectador (Warat, 2004), o que gera a percepção de gentileza do narrador em “Retratos Fantasmas”.

O narrador também põe a arte em uma perspectiva religiosa, como parte da cinefilia. O cinema é como um templo, uma igreja. E curiosamente é possível perceber que cinemas foram fechados para aberturas de igrejas – caso do Eldorado e Albatroz. Todavia, vale ressaltar que Benjamin (2018) aborda a expressão original da arte e trata da tradição, do culto e do ritual mágico e religioso que a mesma traduz. O autor desassocia o cinema desta tradição ao

compreender que a reprodutibilidade técnica, inerente ao filme, modifica a função social da arte, que passa do ritual para a política. O cinema é uma forma de emancipação da arte que rejeita o culto e provoca uma percepção crítica em sua audiência (Benjamin, 2018).

O filme termina com um passeio pelo centro de Recife, com a apresentação de farmácias e igrejas que ocupam os espaços atualmente. Os fantasmas da narrativa se dão desde o retrato sobrenatural que ele captou com sua câmera no apartamento, passando pelo falecido cachorro do vizinho que sobrevive por meio de seus registros imagéticos e, até mesmo, em Recife, seu centro abandonado com aspecto fantasmagórico e suas salas de cinema que só existem na memória de arquivo, individual e coletiva.

Dessa maneira, “Retratos Fantasmas” se coloca como mais um filme de Kleber Mendonça Filho que expõe o urbano recifense. A partir deste material audiovisual, se estabelece uma metalinguagem que se utiliza do cinema documentário para falar sobre os cinemas de rua, mas não somente destes, como também do centro da cidade e de espaços abandonados ou utilizados a partir de uma lógica excludente de dar preferência ao capital. Expõe-se um ponto de vista: os espaços da cidade são determinados pelo dinheiro e não pelo debate público. Esta apresentação ganha um ponto de denúncia, informação, crítica e protesto. A linguagem utilizada comunica e estimula o pensamento crítico no espectador, realçando a memória do cidadão de Recife sobre um espaço que necessita ser ressignificado. Assim, conecta-se com os Novos Movimentos Sociais e suas reivindicações urbanas; o Direito e os aspectos jurídicos e decisórios; e a política em seus espaços de decisão e produção legislativa.

Considerações finais

O filme-documentário “Retratos Fantasmas” pode ser observado em duas perspectivas. A primeira se trata de uma ação própria do subsistema da arte: com linguagem e código próprios, manifesta sua autonomia para informar ao ambiente sobre questões que lhe são inerentes. Deste modo, na perspectiva metodológica em que se observa o Direito no cinema, é possível ser comunicado de como a arte vislumbra o Direito e suas relações com a sociedade. Este tipo de informação pode ser compreendida e acoplada dentro do subsistema do Direito, mas por uma irritação que gera ação própria e autônoma na linguagem e no código jurídico. O mesmo ocorre com o subsistema da Política em operação autopoiética.

Ao perceber a comunicação realizada no entorno, o subsistema político pode ser modificado. Percebe-se que tal relação pode ter ocorrido quando o filme retratou os descasos com o edifício Trianon e o cinema Art Palácio. A abertura cognitiva dos subsistemas pode ter compreendido e produzido, em seu próprio código, uma comunicação para dar novo uso aos espaços. Porém, em outro aspecto, as instituições do Estado Democrático de Direito brasileiro são constantemente cooptadas por aspectos econômicos e, por conseguinte, observa-se mais facilmente alopoiese do que autopoiese, e isto não pode ser ignorado.

Portanto, a segunda perspectiva se trata de uma informação compreendida por movimentos sociais e o uso de tal para expansão de suas bases sociais. O sistema de solidariedade proporciona um aumento de integrantes do movimento pela cidade e consolida a identidade. Neste sentido, manifesta-se uma insatisfação no formato de protesto que possui potencial para mudança do status quo. Assim sendo, é possível apontar para um potencial aumento do debate sobre os espaços públicos e privados do centro de Recife, levando a ações da administração pública no caso em questão.

Por outro lado, “Retratos Fantasmas” é um filme-documentário que não limita seu tema ao regional, ao estado de Pernambuco. Em que pese sua denúncia da negligência com o centro de Recife e exposição do descaso com os cinemas, a arte e a cultura com o uso de memórias, é possível, via características peculiares da poesia imagética, proporcionar senso crítico do telespectador sobre outras cidades brasileiras. O telespectador busca estabelecer uma relação lógica-afetiva com a obra, mesmo que seja de modo inconsciente. O filme fala de Recife, mas também fala das grandes cidades, da participação popular, da arte, da política e do Direito – temas que podem ser objeto de insatisfação de indivíduos e uma coletividade organizada.

Neste sentido, verifica-se que a hipótese se encontra comprovada, pois se o cinema reproduz verossimilhança e expõe as relações entre cidade, política, sociedade e Direito, é possível apreender informação e comunicação a partir do código sensível da arte. A modificação, ou não, do Direito e da Política vai decorrer de fatores que envolvem a força social dos movimentos sociais e da compreensão da informação pelos subsistemas.

Retornando para a questão levantada na Introdução desta investigação, conclui-se que o aprendizado proporcionado pela relação transdisciplinar entre Direito e cinema conduz a audiência a compreender a realidade urbana e suas nuances econômicas e sociais. Ao informar, o filme comunica e consegue sensibilizar a quem assiste, bem como é capaz de irritar o subsistema do Direito, seja através de uma comunicação direta ou indireta, neste caso com a mobilização da informação pelos movimentos sociais. No caso de “Retratos Fantasmas”, apreende-se que a arte comunica que o Direito sofre cooptação da política e economia; as cidades globais sofrem com os abandonos, demolições, reconstruções e ressignificações dadas pelo capital; e o direito à cidade se trata de um significante que ainda precisa de significação popular.

Referências

- ALONSO, Angela. As teorias dos movimentos sociais: um balanço do debate. **Revista Lua Nova**, São Paulo, n. 76, p. 49-86, 2009.
- ARANTES, Otilia. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos Bernardo; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 11-74.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- AUMONT, Jacques. **Las teorías de los cineastas**. Barcelona: Editorial Paidós, 2005.
- BAENINGER, Rosana. Migrações internas no Brasil no século 21: entre o local e o global. In: BAENINGER, Rosana; DEDECCA, Claudio Salvadori (Org.). **Processos migratórios no estado de São Paulo: estudos temáticos**. Campinas: Nepo, 2012. p. 193-214.
- BARROS, Sullivan Charles. Direito à cidade e patrimônio: Recife na obra de Kleber Mendonça Filho. In: SIMPÓSIO DA FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 4., 2019, Goiânia. **Anais [...]** Goiânia: Editora UFG, 2019. p. 02-20.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.
- BROWN, Wendy. **Cidadania sacrificial: neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.
- BUTLER, Judith. **Discurso de ódio: uma política do performativo**. São Paulo: Editora UNESP Digital, 2021.
- CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. São Paulo: Todavia, 2023.

- CARLOS, Euzeneia. Contribuições da análise de redes sociais às teorias de movimentos sociais. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 19, n. 39, p. 153-166, 2011.
- CATELA, Ludmila da Silva. Prólogo: mirar las memorias, vivir el cine. In: ARESE, Laura; BERTI, Agustin; CÁCERES, Eva (Org.). **Cine y memoria: narrativas audiovisuales sobre el pasado**. Córdoba: Facultad de Artes, 2018. p. 7-8.
- CAVALCANTI, Helenilda. O desencontro do ser e do lugar: a migração para São Paulo. In: BURITY, Joanildo (Org.). **Cultura e identidade**. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 143-159.
- COSTA, Alexandre Bernardino; ROCHA, Eduardo Gonçalves. **Epistemologia e pesquisa em Direito**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.
- DELACROIX, Christian. A história do tempo presente, uma história (realmente) como as outras? **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 39-79, 2018.
- DELLAMORE, Carolina; LIMA, Gabriel Amato Bruno de; BATISTA, Natália. A ditadura na tela: questões conceituais. In: DELLAMORE, Carolina; AMATO, Gabriel; BATISTA, Natália (Org.). **A ditadura na tela: o cinema documentário e as memórias do regime militar brasileiro**. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018. p. 10-21.
- FAHEINA, Evelyn Fernandes Azevedo. Como o cinema constrói suas verdades? **Brazilian Journal of Development**, São José dos Pinhais, v. 7, n. 1, p. 1776-1789, 2021.
- FERRO, Marc. A quem pertence as imagens? In: NÓVOA, Nóvoa; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 15-25.
- FRAZÃO, Jéssica Pereira. A representação da realidade no cinema documentário: verdade e imaginação pelos cineastas do novo cinema alemão. In: PENAFRIA, Manuela et al. (Ed.). **Revisitar a teoria do cinema: vol. 3**. Covilhã: Labcom.Ifcp, 2017. p. 95-114.
- GARCÍA, Helena Alviar. Neoliberalism as a form of authoritarian constitutionalism. In: GARCÍA, Helena Alviar; FRANKENBERG, Günter. **Authoritarian constitutionalism: comparative analysis and critique**. Connecticut: Elgar Online, 2019. p. 37-56.
- GIARETTA, Juliana Barbosa Zuquer; DI GIULIO, Gabriela Marques. O papel das tecnologias de comunicação e informação (TIC) no urbano do século XXI e na emergência dos novos movimentos sociais. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 161-179, 2017.
- GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos**. São Paulo: Edições Loyola, 1997.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **E-Compós**, Brasília-DF, v. 6, 2006. p. 1-12.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vertice Ed. Revista dos Tribunais, 1990.
- HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HOBBSBAWM, Eric. **Tempos fraturados**. Cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- LACERDA, Gabriel Araújo de. **Nazismo, cinema e direito**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2001.
- LIPONETZKY, Tamara. Memorias del presente, recuerdos de actualidad. Tiempo, imágenes y jóvenes narradores. In: ARESE, Laura; BERTI, Agustin; CÁCERES, Eva (Org.). **Cine y memoria: narrativas audiovisuales sobre el pasado**. Córdoba: Facultad de Artes, 2018. p. 135-144.
- LOJKINE, Jean. **O estado capitalista e a questão urbana**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- LUCENA, Adelmo. Edifício Trianon e Cine Art-Palácio são desapropriados para construção de campus do IFPE. **Diário de Pernambuco**. [S.L]. jun. 2024. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2024/06/edificio-trianon-e-cine-art-palacio-sao-desapropriados.html>. Acesso em: 18 jun. 2024.
- LUHMANN, Niklas. **El arte de la sociedad**. Mexico: Herder e Universidad Iberomaricana, 2005.
- MARICATO, Ermínia. **Para entender a crise urbana**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- MARTINEZ, Renato de Oliveira. **Direito e cinema no Brasil: perspectivas para um campo de estudo**. 2015. Dissertação (Mestrado em Direito) – Centro de Ciências Jurídicas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- MCINTYRE, Lee C. **Post-truth**. Cambridge: Mit Press, 2018.
- MORGAN, Bronwen; YEUNG, Karen. **An introduction to law and regulation – text and materials**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena et al. (Org.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 65-84.
- NEUENSCHWANDER, Juliana; GIRALDES, Marcus. Lawfare, ou “para os inimigos, a lei!”. In: RAMINA, Larissa (Org.). **Lawfare e América Latina: a guerra jurídica no contexto da guerra híbrida (volume II)**. Curitiba: Íthala/Grd, 2022. p. 463-473.
- NEVES, Marcelo. Luhmann, Habermas e o estado de direito. **Revista Lua Nova**, São Paulo, n. 37, p. 93-106, 1996.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista: o ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, Mara Regina de. **Cinema e filosofia do direito em diálogo**. São Paulo: Edição do Autor, 2015.
- PEREIRA, Felipe Chaves. Luzes! Câmera! Direito! Reflexões sobre uma aproximação Direito e cinema a partir da matriz teórica de Niklas Luhmann. **Revista dos Estudantes de Direito da Universidade de Brasília**, Brasília-DF, n. 10, p. 79-117, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 34. ed. São Paulo: Exo Emperimental Org, 2005.
- Redação Portal. Edifício Oceania, do filme Aquarius, recebe aprovação para ser um Imóvel Especial de Preservação. **CBN Recife**. [S.L]. 03 ago. 2024. Disponível em: <https://www.cbnrecife.com/artigo/edificio-oceania-do-filme-aquarius-recebe-aprovacao-para-ser-um-imovel-especial-de-preservacao>. Acesso em: 17 ago. 2024.
- RETRATOS Fantasmas. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de CinemaScópio. São Paulo: Vitrine Filmes, 2023. Streaming.
- ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SANTOS, José Vicente Tavares dos. Violências e dilemas do controle social nas sociedades da “modernidade tardia”. **São Paulo em Perspectiva**, v.18, n.1, p.3-12, 2004.
- SANTOS, Júlio César dos. Cinema documentário: nem tudo é verdade. **Revista Docência e Ciberultura**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 1-25, 2023.
- SCHEFER, Raquel. O nascimento da ficção. **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 260-279, 2012.
- SCHWARTZ, Germano. As Constituições estão mortas? Momentos constituintes e comunicações constitucionalizantes dos novos movimentos sociais do século XXI. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumens Juris, 2020.
- SINGER, Paul. O uso do solo urbano na economia capitalista. In: MARICATO, Erminia (Org.). **A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial**. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1982. p. 21-36.
- SOARES, Ricardo Maurício Freire. **Sociologia e antropologia do direito**. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

VAINER, Carlos Bernardo. Os liberais também fazem planejamento urbano? Glosas ao “Plano Estratégico da cidade do Rio de Janeiro”. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos Bernardo; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 105-120.

WARAT, Luis Alberto. La cinesofia y su lado oscuro. In: WARAT, Luis Alberto. **Territórios desconhecidos**: a procura surrealista pelos lugares do abandono do sentido e da reconstrução da subjetividade. Florianópolis: Boiteux, 2004. p. 549-562.

WILKINSON, Michael A. **Authoritarian liberalism as authoritarian constitutionalism**. Rochester: Social Science Research Network, 2018.