

**Universidade Federal de São Carlos**  
**Centro de Educação e Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som**

**EDUARDO DE SOUZA DE OLIVEIRA**

**O USO DE IMAGENS DE ARQUIVO EM DOCUMENTÁRIOS DE  
MORADIAS ESTUDANTIS: A ESCRITA DA HISTÓRIA DO CRUSP E DA  
MORADIA ESTUDANTIL DA UNICAMP**

São Carlos

2020

**EDUARDO DE SOUZA DE OLIVEIRA**

**O USO DE IMAGENS DE ARQUIVO EM DOCUMENTÁRIOS DE  
MORADIAS ESTUDANTIS: A ESCRITA DA HISTÓRIA DO CRUSP E DA  
MORADIA ESTUDANTIL DA UNICAMP**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Linha de pesquisa: Narrativa Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo.

São Carlos

2020



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Eduardo de Souza de Oliveira, realizada em 23/04/2020:

---

Profa. Dra. Luciana Sa Leitão Correa de Araujo  
UFSCar

---

Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo  
UFSCar

---

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto  
UFSCar

---

Profa. Dra. Clarisse Maria Castro de Alvarenga  
UFMG

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Luciana Sa Leitão Correa de Araujo Alessandro Constantino Gamo, Arthur Autran Franco de Sá Neto, Clarisse Maria Castro de Alvarenga e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ao) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

---

Profa. Dra. Luciana Sa Leitão Correa de Araujo

A todos e todas pioneiros e pioneiras, tabanos e tabanas,  
ativistas e militantes em geral que se engajaram nas  
lutas pela criação das moradias estudantis universitárias.  
Gratidão por nos abrigar nas casas feitas de utopia.

## AGRADECIMENTOS

Esse trabalho só foi possível por conta de diversas interlocuções que estabeleci ao longo da pesquisa. Nada mais justo do que agradecer a uma gama de pessoas que contribuíram diretamente com o desenvolvimento da dissertação.

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador, Alessandro Gamo, pela orientação durante esses dois longos anos e pela partilha de dúvidas, sugestões, aprendizados e confiança.

Ao professor Artur Autran pelas valiosas contribuições, em especial na fase de qualificação, lendo e fazendo diversas críticas e sugestões ao texto da qualificação.

À professora Clarisse Alvarenga, que além de compor a banca de qualificação, sempre se mostrou solícita e entusiasmada desde que lhe apresentei o projeto de pesquisa. Seus estudos sobre o audiovisual contemporâneo e suas indicações foram de fundamental importância.

À professora Simonetta Persichetti pela acolhida na apresentação do trabalho em evento na Casper Líbero. Embora a pesquisa ainda não estivesse precisa em seu recorte, a professora se mostrou realmente interessada e fez contribuições importantes.

Ao professor Cássio Tomaim, que através de indicações contribuiu decisivamente para uma compreensão mais abrangente sobre o documentário de memória.

À professora Rose Satiko pelas conversas sobre filmes etnográficos. Embora a pesquisa se desviou da questão da autorrepresentação, a professora Rose ajudou ao máximo que pôde para colaborar com a pesquisa.

Ao professor Henrique Luiz Pereira Oliveira, que se mostrou sempre atencioso ao explicar sobre a sua pesquisa em torno do vídeo popular e pelas indicações bibliográficas.

À professora Anita Leandro pela amável recepção à pesquisa e pelo envio de referências bibliográficas acerca do cinema militante.

À professora Mariana Duccini pelas inestimáveis contribuições à pesquisa durante o Colóquio de Imagem e Som.

Um agradecimento especial ao professor Luiz Fernando Santoro, que deixou um legado valiosíssimo sobre o vídeo popular. Em conversas presenciais, o professor colaborou com observações precisas sobre o desenvolvimento da pesquisa, incentivando de maneira entusiástica os estudos sobre o audiovisual realizado pelas comunidades estudantis.

Um outro agradecimento especial a Vinicius Andrade de Oliveira, que através de leitura do meu texto de qualificação, fez colocações e comentários que me ajudaram a avançar com a pesquisa.

Aos meus colegas de curso: Stefano, Nádia, Alexandre, Coutinho, Natália, Huli, Marcelo pelos momentos de companheirismo durante esse trajeto. Sem vocês a vida em São Carlos teria sido mais difícil.

As minhas “madrinhas” de São Carlos, Iasha e Lana, que me recepcionaram na cidade desde o dia em que prestei a seleção para a pós-graduação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo apoio a essa pesquisa ao longo dos seus dois anos de duração.

E o agradecimento maior a minha mãe, Joana Ferreira de Souza, um exemplo de vida que sempre me ensinou a valorizar a educação não somente como meio de ascensão social, mas também como forma de emancipação humana.

## **Resumo**

O presente trabalho analisa a apropriação de imagens de arquivo pelos documentários *CRUSP: um recorte* (Marcelo Gutierrez, 2005) e *Moras à Luta* (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015). O objetivo é apontar como a montagem de materiais heterogêneos, testemunhos e imagens em movimento advindas de arquivos públicos, de vídeos da internet ou de outros filmes, gera escritas particulares das histórias do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (CRUSP/USP) e da Moradia Estudantil da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). As histórias desses espaços são marcadas por intensas lutas e vivências estudantis, que expressadas por testemunho ou exibidas por imagem de arquivo, correspondem a diferentes propósitos: como meio de comparação entre épocas e gerações, no caso do CRUSP, e como cobrança de uma dívida histórica, em se tratando da Moradia.

**Palavras-chave:** documentário, imagens de arquivo; moradias estudantis; lutas estudantis.

## **Abstract**

The present work analyzes the appropriation of archive images by the documentaries *CRUSP: um recorte* (Marcelo Gutierrez, 2005) and *Moras à Luta* (Samuel Souza and Eduardo Oliveira, 2015). The objective is to point out how the montage of heterogeneous materials, testimonies and moving images from public archives, internet videos or other films, generates private writings of the stories of the Residential Complex of the University of São Paulo (CRUSP / USP) and the Student Housing at the State University of Campinas (UNICAMP). The stories of these spaces are marked by intense student struggles and experiences, which expressed by testimony or displayed by archival image, correspond to different purposes: as a means of comparison between times and generations, in the case of CRUSP, and as collection of a historical debt, in the case of Housing.

**Key words:** documentary, archive images; student housing; student struggles.



## Índice de Figuras

Figura 1 - Hilda - testemunha participante do grupo “Os pioneiros”. .....	50
Figura 2 - <i>Raccord</i> de mãos entre planos.....	53
Figura 3 - Fila de estudantes para o mutirão de almoço.....	55
Figura 4 - Repórter entrevistando estudantes durante o mutirão.....	56
Figura 5 - Leitura do acordo que prevê a construção da Moradia Estudantil da UNICAMP.....	62
Figura 6 - Camiseta com a inscrição “Taba – Moradia Estudantil”.....	63
Figura 7 - O documento do acordo para a construção da Moradia Estudantil.....	64
Figura 8 - Entrevista com morador atual no Ciclo Básico da UNICAMP. ....	66
Figura 9 - Sabatina com o candidato a reitor da UNICAMP, José Tadeu Jorge.....	70

## SUMÁRIO

Introdução .....	9
Capítulo 1 – Documentários de moradias estudantis: herança e pressupostos teóricos.....	18
O vídeo popular no Brasil .....	19
Sobre a questão da participação comunitária no vídeo popular.....	20
Vídeo comunitário contemporâneo e documentários de moradias estudantis.....	24
Capítulo 2 – Documentário de memória: arquivo, mídia e dever de memória.....	30
Capítulo 3 – Imagens sobreviventes e imagens-arquivo do CRUSP e da Moradia.....	39
Apresentação das obras: entrevistas com os realizadores.....	40
<i>CRUSP: um recorte</i> .....	49
<i>Moras à Luta</i> .....	61
Considerações Finais .....	75
Referências Bibliográficas .....	85
APÊNDICES .....	87
Entrevista com Marcelo Gutierrez .....	88
Entrevista com Samuel Souza .....	94
ANEXO .....	108
Ficha técnica dos documentários de moradias estudantis encontrados no <i>You Tube</i> .....	109

## Introdução

Quando Samuel Souza começou a gravar registros de vídeos que comporiam o documentário *Moras à Luta*, ele pretendia inicialmente investigar as razões que explicavam a falta de vagas na Moradia Estudantil da UNICAMP. Muitos estudantes quando chegavam na Moradia, já com o termo de morador outorgado pelo Serviço de Apoio ao Estudante (SAE), recebiam a lista de casas e seus respectivos lugares vagos. Contudo, eles encontravam inúmeros obstáculos em conseguir preencher as vagas que constavam disponíveis.

As versões para explicar essas dificuldades polarizavam entre dois discursos: a versão da instituição que acusava a recusa dos próprios moradores em receber os ingressantes em casas que no sistema da administração indicavam vagas; ou que era um problema estrutural da universidade, que não conseguia acompanhar através de seus programas de assistência estudantil a crescente demanda por moradia e bolsas para atender a necessidade de estudantes de baixa renda que ingressavam. Essa última visão sobre o problema ainda remetia a um acordo firmado em 1987 entre a reitoria e o movimento denominado Taba, mobilização estudantil que ocupou durante dois anos o Ciclo Básico da UNICAMP e conquistou a criação da Moradia. Esse acordo previa a construção de 1500 vagas no espaço, mas que à época não se cumpriu integralmente os termos prometidos.

Em conversas com outros moradores/estudantes, a respeito da intenção de realizar um documentário, Samuel se deparava com um fato: essa memória do movimento Taba era pouca conhecida, quase invisível à maioria dos estudantes, não só da UNICAMP, mas da própria Moradia. Esse dado reforçava a impressão de que a construção do espaço ocorreu devido a uma iniciativa espontânea por parte da universidade. A partir daí, ele iniciou uma pesquisa em busca de materiais, fotos, vídeos, documentos, que pudessem ser incorporados ao documentário e que expressassem essa memória de luta pela criação do lugar.

O trabalho de investigação de arquivos atravessou o acervo da Rádio e Televisão (RTV/UNICAMP), conversas com antigos moradores e procura no site *You Tube* que pudessem revelar vozes do passado. Samuel colheu materiais de vídeos que mostravam o pronunciamento oficial do acordo de construção da Moradia e o testemunho gravado de um integrante do Taba, que participou da ocupação originária e morou no espaço durante os

primeiros anos de habitação.

Concomitantemente a essa procura por arquivos, ocorria mobilizações estudantis na Moradia em prol da ampliação de vagas. A ocupação da casa H9 e da sede administrativa do local, ambas reprimidas pela polícia militar, representaram formas de reivindicação pela causa. Esses movimentos foram gravados por Samuel, que também registrou os debates que se seguiram às ocupações e à sanção imposta pela instituição a alguns estudantes que participaram dos protestos. Nesse momento, Samuel convidou-me para contribuir com a construção do documentário, ajudando-o tanto na pesquisa de materiais quanto no registro das atividades culturais e o cotidiano do espaço.

Realizar *Moras à Luta* perpassou, portanto, tanto a problemática de dar visibilidade as lutas que ocorriam no presente como a pesquisa de arquivos sobre o passado do lugar. Pesquisando no *You Tube* mais materiais que pudessem ser incorporados ao documentário, o site ainda me revelou que havia propostas semelhantes de documentários de moradias estudantis universitárias que retratavam os aspectos afetivos de morar no espaço e as memórias de fundação. Esse foi o ensejo para iniciar esta pesquisa. A presença no site destacava, além de um desejo de compartilhamento, uma vontade de tornar visível essas memórias que marcaram as origens de criação das moradias estudantis.

Entre essas produções encontradas no *You Tube*, chamou-me atenção um documentário sobre o Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (CRUSP/USP). Observei que esse trabalho abordava a memória de origem do lugar, que também surgiu por uma iniciativa de ocupação estudantil. Através de uma testemunha e de imagens de arquivo provenientes do documentário *A Experiência Cruspiana* (Nilson Couto, 1986), outra produção dedicada ao CRUSP, o documentário *CRUSP: um recorte* busca compreender o passado do lugar, mas para atender a um propósito diferente de *Moras à Luta*: realizar um comparativo de comportamentos e culturas entre gerações do passado e do presente.

O CRUSP originou-se de uma iniciativa de estudantes para ocupação de prédios residenciais na cidade universitária da Universidade de São Paulo no ano de 1963. Esses imóveis foram construídos inicialmente para abrigar atletas que disputariam os Jogos Pan-americanos daquele mesmo ano. Terminado o evento esportivo e perante a recusa da reitoria

em liberar os edifícios, um grupo de estudantes conhecidos como pioneiros decidiu ocupar três andares e criou o Conjunto Residencial da USP (CRUSP). Após o golpe de Estado em 1964, o CRUSP sofreria repressões constantes da ditadura militar até a sua total desocupação em 17 de dezembro de 1968, quatro dias após a decretação do AI-5. O espaço como habitação estudantil somente foi retomado no final da década de 1970.

Diante dessa rica história de luta e resistência política do lugar, e pela maneira criativa que o documentário reconstrói o passado, decidi incorporá-lo à investigação. Dessa forma, a pesquisa trata de dois documentários de moradias estudantis universitárias: *CRUSP: um recorte* (Marcelo Gutierrez, 2005) e *Moras à Luta* (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015). A seleção dessas produções se baseou na identificação com o recorte de pesquisa: a articulação entre testemunho e imagens ou entre as próprias imagens de arquivo, oriundas de distintas fontes e marcadas por diferentes temporalidades, que ressignifica os seus sentidos originais e cria um elo histórico entre esses materiais. Esse trabalho de montagem gera escritas particulares da história do CRUSP e da Moradia Estudantil da UNICAMP.

*CRUSP: um recorte* faz um balanço comparativo das experiências vividas no Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (CRUSP) por moradores, ex-moradores e funcionários que rememoram vivências entre as décadas de 1960, 1980 e anos 2000. Trechos do documentário *A Experiência Cruspiana*, mas que originariamente pertencem ao filme *Universidade em Crise* (Renato Tapajós, 1966), são ressignificados por um relato testemunhal. À medida em que a testemunha descreve sua participação como pioneira, grupo que realizou a primeira ocupação que originou o CRUSP, esses trechos são inseridos à maneira de imagens de cobertura, articulando testemunho e imagens de arquivo. O documentário também faz um retrato contemporâneo do espaço, registrando atividades culturais e lúdicas e depoimentos dos moradores atuais. Desse modo, *CRUSP: um recorte* alterna entre presente e passado, expressando percepções históricas com a intenção de compreender as mudanças culturais que ocorreram no CRUSP ao longo dos anos.

*Moras à Luta* aborda a cobrança de uma dívida histórica derivada do não cumprimento integral de um acordo estabelecido no passado, referente a construção de vagas na Moradia Estudantil da UNICAMP. As imagens de arquivo articuladas pela montagem do documentário relacionam diferentes temporalidades como modo de compreender a origem da Moradia, de

representar uma dívida história e de incentivar uma mobilização. O apelo ao engajamento reflete uma urgência de ações devido às circunstâncias retratadas, como a ocupação do prédio da administração da Moradia e a posterior punição aos estudantes que participaram desse protesto. O documentário retrata também as atividades culturais organizadas pelos próprios moradores, as relações afetivas que possuem com o espaço e como lidam com problemas de segurança do local.

Nessas breves sinopses o que podemos constatar é que esses documentários de moradias estudantis buscam através da montagem de imagens de arquivo reconstruir o passado dos lugares abordados como forma de comparativo histórico de comportamentos e de aspectos culturais entre gerações de moradores ou para estimular engajamento em favor de causas contemporâneas. A reconstrução desse passado pode servir tanto para desconstruir um senso comum de que os espaços foram fundados por iniciativas espontâneas das instituições, como para preservar a memória das lutas e vivências que marcaram os lugares.

Além dos aspectos de linguagem das obras analisadas, destacaremos alguns fatores que contribuem com a proposta de investigação. Entre esses elementos, o papel da moradia estudantil como central para a permanência e vivência universitária dos realizadores dos documentários. É notável o ingresso nos últimos anos de estudantes originários de camadas da população desfavorecida em termos econômicos e sociais no ensino superior, em especial nas universidades públicas, através de programas de ação afirmativa.

Ademais o ingresso, os esforços também eram direcionados à garantia de permanência desse segmento social na universidade durante a realização das atividades acadêmicas. Os documentários analisados ressaltam as moradias como um dos pilares da permanência estudantil. Além de proporcionarem condições para que estudantes possam realizar os cursos universitários, oferecendo abrigo temporário para oriundos de cidades distantes ou que não podem arcar com os custos de aluguéis, as moradias estudantis também são retratadas como lugares marcantes de experiências e aprendizados. Os documentários, assim, compreendem esses lugares em uma dupla dimensão: como provedores de condições materiais e como formadores de laços afetivos e políticos.

Contextos externos à universidade também explicam a realização dessas obras. O avanço tecnológico propiciou o surgimento de novos aparelhos de gravação, como as câmeras digitais, e de inovadoras possibilidades de edição, como softwares específicos que podem ser operados através do computador. A disponibilidade no mercado, o barateamento dos produtos e a facilidade de manuseio permitiram que sujeitos não profissionais da área do audiovisual pudessem ter acesso a equipamentos de gravação e de tratamento de som e imagem.

Esse quadro tecnológico propiciou a propagação de uma cultura audiovisual, que se fez mais abrangente para além das referências televisivas, em especial com a disseminação do uso da internet. Além da possibilidade de envios de conteúdos em serviços de compartilhamento, a internet possibilitou acesso maior a filmes, séries, clipes e outros produtos audiovisuais que antes estavam restritos basicamente ao cinema, ao vídeo e à televisão. Essa cultura traz a possibilidade de pensar outras maneiras de realização, outras indicações ou referências formais, outras possibilidades de linguagem artística.

Outro elemento que contribui com a investigação de *CRUSP: um recorte e Moras à Luta* é a viabilidade do vídeo em constituir-se como arquivo de memória. O vídeo enquanto mídia traz a oportunidade de gravar um determinado acontecimento para ser visualizado posteriormente como recordação. Essa necessidade de registrar um evento em mídia para armazená-lo como fonte de lembranças reflete um processo contemporâneo de preservação de memória por meio das tecnologias disponíveis, que atravessa tanto a escrita e a fotografia quanto às mídias mais recentes, incluindo o vídeo.

Tendo em vista essas considerações, acreditamos aproximar/filiar esses documentários de moradias estudantis a partir da revisão de matrizes de estudo que se debruçam sobre a apropriação do vídeo como meio de engajamento social e a respeito do documentário de memória. A aproximação dos objetos de pesquisa com a prática denominada vídeo comunitário contemporâneo, herdeira de concepções do vídeo popular, ocorre por compartilharem de alguns pressupostos teóricos e práticos em comum. E consideramos de igual forma os documentários analisados condizentes com o termo documentário de memória, na medida em que usam imagens de arquivo e testemunho como recursos audiovisuais para retratar as memórias vinculadas às moradias abordadas.

Para iniciar o primeiro capítulo, propomos revisar o histórico de atuação da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) junto aos movimentos sociais. O ponto chave de compreensão sobre o assunto é o livro *A imagem nas mãos* de Luiz Fernando Santoro, que mostra a experiência de articulação da ABVP com o movimento de vídeo popular durante a década de 1980. Embora lançado em 1989, a obra ainda é uma referência valiosa sobre o uso do vídeo como instrumento de mobilização política pelas camadas populares. A questão principal que nos interessa sobre a atuação da ABVP junto ao vídeo popular é a participação comunitária. O historiador Henrique Luiz Pereira Oliveira (2001) constata que não houve uma efetiva participação das comunidades envolvidas na produção do vídeo popular. Esse anseio somente seria correspondido na segunda metade da década de 1990 com o surgimento do vídeo comunitário.

E para finalizar o capítulo, discorreremos especificamente sobre o vídeo comunitário contemporâneo, prática analisada por Clarisse Alvarenga (2004) que mais se aproxima dos pressupostos dos documentários de moradias estudantis. Essa forma comunitária de realização videográfica surgiu dos anseios que restaram após o encerramento da ABVP como promotora do vídeo popular, em que o ideal de participação efetiva das comunidades de “tomar as imagens nas mãos” pudesse ser concretizado. Esse trabalho de vídeo com agrupamentos periféricos pôde ser realizado através de oficinas de audiovisual, organizadas por ONGs, que proporcionam ensino sobre o manuseio de equipamentos e formação acerca das etapas de produção cinematográfica por meio de encontros com cineastas profissionais.

No segundo capítulo, faremos uma análise de conceitos oriundos do campo da História e de estudos sobre a memória e relacioná-los com o denominado documentário de memória. O historiador Pierre Nora (1993) identifica na contemporaneidade uma obsessão de transformar quaisquer traços, vestígios, documentos e imagens vinculados ao passado em arquivo. Essa compulsão reflete uma cultura de memória, que teve o seu início na década de 1980, tendo como referência principal as memórias em torno do Holocausto. A constatação do sentimento de perda de transmissão de uma memória espontânea enseja o surgimento dos lugares de memória.

A obsessão por arquivar vestígios indexados ao passado está diretamente relacionada ao desenvolvimento das tecnologias da informação e comunicação. Antes restrita ao



gerenciamento das grandes famílias, da igreja católica e do Estado, em épocas anteriores, atualmente a memória pode ser produzida por qualquer indivíduo contando com recursos de registro mais sofisticados, para além da escrita. Aleida Assmann (2011) aponta que essa “democratização” de registro da memória é refletida pela relação que temos com as mídias de memória. Segundo a pesquisadora, materializar a reminiscência viva se tornou imperativo da contemporaneidade, que elegeu como portadores materiais da memória “monumentos, memoriais, museus e arquivos” (ASSMANN, 2011, p.19).

Dentre esses portadores, compreenderemos o documentário fazendo parte desse grupo. A possibilidade do documentário em “guardar” memórias afetivas, no sentido de narrativa, representa uma defesa contra o sentimento de esquecimento. A preservação de memória consiste em uma das vias do documentário como representação do mundo histórico, mobilizada por uma perspectiva do presente. Guy Gauthier (2011) compreende o documentário de memória como uma ação de “mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou das pesquisas de indícios” (p.213). Para uma compreensão mais abrangente desse tipo de documentário, usaremos os estudos realizados por Cássio Tomaim (2016; 2019), que o analisa a partir de pesquisas advindas do âmbito historiográfico e da teoria documentária.

No capítulo 3, desenvolveremos as análises fílmicas de *CRUSP: um recorte e Moras à Luta* separadamente. Considerando que os realizadores foram estudantes/moradores das universidades e moradias aludidas, descreveremos uma breve apresentação das obras através de entrevistas. Observaremos os contextos em que foram produzidas, as motivações dos diretores e como suas vivências nos espaços refletem as produções dos documentários. Marcelo Gutierrez observou uma riqueza de vivências dentro do CRUSP, que o levou a escolher como recorte a abordagem de aspectos comportamentais e culturais no lugar, tanto no presente, como no passado. Samuel Souza e Eduardo Oliveira, além de moradores, também foram Representantes Discentes (RDs) da Moradia, participando de reuniões e assembleias que guiaram a escolha do foco das gravações e orientavam a procura por materiais de arquivo.

Analisaremos especificamente trechos dos documentários correspondentes a imagens que entrelaçam temporalidades através da articulação de planos. As montagens dos

documentários principiam pela ligação entre falas de testemunha e imagens de arquivo que ilustram esses relatos (*CRUSP: um recorte*) e da conjugação de imagens oriundas de arquivo público e de vídeos da internet que criam uma noção de dívida histórica e de uma necessidade de mobilização (*Moras à Luta*). Há um processo que visa não somente contextualizar acontecimentos históricos, mas também escrever a história dessas moradias estudantis.

Para compreendermos os elementos de articulação entre testemunho e/ou materiais de arquivo recorreremos aos estudos de Didi-Huberman (2012; 2013). O historiador traz a noção de imagem arquivo para pensar a conjugação de imagens com textos, depoimentos e outras imagens para expandir o potencial de conhecimento de um determinado acontecimento, e de imagens sobreviventes, como aquelas que são tidas como originárias de um período histórico ou estilístico ultrapassado, mas constituem latências que ressurgem no presente. Esses conceitos serão úteis para compreendermos como as imagens de arquivo dos documentários analisados estabelecem um elo histórico entre elas e como desvirtuam uma concepção de história horizontal, contínua e evolutiva, na medida que a articulação das imagens apresenta uma densidade de temporalidades, observada pelo anacronismo implicado nessa conjugação.

Outra metodologia que nos guiará na análise fílmica refere-se aos estudos da historiadora francesa Sylvie Lindeperg (2010; 2013). Com vistas a restituir as iniciativas das imagens, em atenção aos sinais instáveis que são depositárias, Lindeperg propõe investigar detalhes de imagens de arquivo que não eram perceptíveis no momento da tomada, observando os movimentos conscientes ou inconscientes do sujeito da câmera na gravação de um acontecimento emblemático. Esse método será útil para analisar a imagem de arquivo inicial de *Moras à Luta*, na qual a gravação da leitura do acordo realizada em 1987 permitirá observar os movimentos de câmera significativos no trato com os autores daquela resolução.

E outra contribuição da autora será observar a migração de imagens de um filme para outros posteriores, em que as imagens se tornam arquivo e são ressignificadas a cada reutilização. Tendo em vista que *CRUSP: um recorte* usa imagens provenientes de outro documentário cronologicamente anterior, há um processo de migração que une imagens de referência ao CRUSP. Contudo, a montagem articula imagens que tratam de acontecimentos distintos, desvirtuando os seus sentidos originais. Lindeperg (2010) alerta sobre o risco de descontextualização histórica das imagens, o que poderia resultar em um uso banalizado

dessas formas visuais.

Dessa forma, as teorias e metodologias indicadas contribuem para fundamentar a nossa proposta de análise fílmica. Considerando que o nosso recorte concerne ao uso de imagens de arquivo em determinados trechos pelos documentários abordados, os métodos de análise serão empregados para compreender a relação que vinculam as temporalidades do presente e do passado, as ressignificações de imagens e os sentidos históricos estabelecidos entre elas. Como cada documentário trabalha de maneira particular as imagens incorporadas, utilizaremos métodos específicos de análise. E assim, observaremos escritas distintas, pelas montagens de cada obra, sobre a história das moradias estudantis da USP e da UNICAMP.

## Capítulo 1 - Documentários de moradias estudantis: herança e pressupostos teóricos

Com a proposta inicial de investigar possíveis filiações teóricas e práticas pertinentes ao estudo sobre documentários de moradias estudantis, propomos analisar a relação dos nossos objetos de pesquisa com o vídeo comunitário contemporâneo, em seus princípios de atuação e pressupostos teóricos. Nesse capítulo estamos considerando, além de *CRUSP: um recorte* e *Moras à Luta*, uma gama de documentários surgidos a partir dos anos 2000 e encontrados no *You Tube*<sup>1</sup>. A esse conjunto de produções denominamos, de uma forma geral, documentários de moradias estudantis, pois abordam aspectos comunitários das moradias a partir do olhar dos próprios moradores e usam da linguagem documentária como forma de expressão artística.

Dado que a tecnologia videográfica se constituiu mais acessível do que os procedimentos complexos e custosos da produção cinematográfica, o vídeo pôde ser apropriado com o propósito de realização audiovisual pelas classes sociais desfavorecidas. Para além de um meio de entretenimento, essa apropriação refletiu um sentido de instrumentalização do vídeo como objeto transmissor de informações próprias e favorável às causas populares. Além das questões propriamente políticas, o vídeo viabilizou a possibilidade de autorretrato por comunidades que não possuíam histórico no uso de instrumentos de representação audiovisual.

Considerando que os documentários de moradias estudantis compartilham pressupostos teóricos e práticos em comum com o vídeo comunitário, estabeleceremos aproximações entre essas formas de expressão comunitária. O vídeo comunitário visa proporcionar meios de produção audiovisual a comunidades periféricas através de oficinas de audiovisual. Nesse sentido, é herdeiro de concepções do vídeo popular, prática que se notabilizou no Brasil na década de 1980 como meio de manifestação no âmbito dos

---

<sup>1</sup> Outros exemplos de documentários de moradias estudantis são: *Eu moro na Casa do Estudante da UFRGS* (Ederson Nunes e Karine Endres, 2004); *Casa do Estudante UFPEl 30 anos* (Flavia Guidotti Nathanael Anastácio, 2004); *Residência Universitária da UFBA, Minha casa é de todos...* (Ítalo Gonçalves, 2008); *Dificuldade na Residência Universitária* (Fernando Barros e Washington Oliveira, 2009); *Residência Estudantil: Proposta em Jogo* (Daniel Lemes, 2011); *Um Espaço de Conquistas* (Helder Pinheiro, 2012); *Amoradia* (Eduardo Belleza, 2013) *A Nossa Casa* (Isadora Nogueira dos Santos Muniz, 2015); e *Fora de Sala* (Daíse Maria e Roni Almeida, 2018).

movimentos sociais.

### **O vídeo popular no Brasil**

Compreendendo o vídeo como um poderoso instrumento de comunicação e educação, os movimentos populares realizaram produções com vistas ao fortalecimento de suas ações. As experiências entre vídeo e movimentos populares no Brasil tiveram como principal elo agregador a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). Articuladora de grupos, entidades e Organizações Não Governamentais (ONGs) que trabalhavam com o vídeo, a ABVP se constituiu como principal sistematizadora de trabalho videográfico junto aos movimentos sociais, auxiliando a produção, distribuição e exibição.

Esse objetivo de privilegiar a realização de produção videográfica que refletisse os anseios dos movimentos sociais se inseria no contexto de mobilizações em torno da redemocratização do Brasil. A circulação de informação ainda sob o jugo da censura oficial e a concentração da comunicação restrita a um grupo seletivo de organizações midiáticas impediam uma ampla divulgação de ideias contestatórias sobre o regime militar. Com a pujança dos movimentos sociais desde o final da década de 1970, refletida pelo ciclo das greves operárias que ocorreram na região do ABC paulista, evidenciou-se uma necessidade de livre expressão que impactasse na difusão irrestrita da comunicação de cunho político/social.

A percepção era que o fim da ditadura militar estava próximo e que os movimentos sociais ganhavam vitalidade e força em suas campanhas. A luta contra a carestia, a atuação das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) nas periferias das grandes cidades, as greves organizadas pelos sindicatos de trabalhadores e o crescimento das associações de bairro foram os pilares que impulsionaram as reivindicações de causa popular (SADER, 1988). Essas manifestações culminaram nas grandes mobilizações de 1984 que exigiram a volta das eleições diretas para presidente.

Incentivados por esse clima de intensa efervescência social dos anos 80, houve um aumento expressivo de entidades atuantes nos movimentos sociais que passaram a utilizar equipamentos de produção e exibição de vídeos em atividades de comunicação e educação. O movimento de vídeo popular concretizou-se pela mediação de grupos produtores de vídeo que

contavam com espaço físico, profissionais com formação específica, acervos e publicações (OLIVEIRA, 2001, p. 40).

Contudo, a ABVP passou por diversas mudanças que gradativamente resultou no encerramento de suas atividades. Um impasse permanente entre a atuação como ONG representando os interesses de seus associados e a ação mais geral no sentido de atender as solicitações de diversos grupos sociais prejudicaram a interlocução com seus representados. Em adição a esse quadro, divergências internas sobre o caráter da associação, quanto ao seu papel burocrático centralizador ou como apoiadora dos projetos, evidenciaram um distanciamento com os movimentos sociais. Esse contexto de problemas internos não solucionados e o esgotamento das fontes de financiamento determinaram o encerramento das atividades da entidade em 1995.

### **Sobre a questão da participação comunitária no vídeo popular**

O ponto principal da nossa pesquisa sobre a ABVP refere-se à participação da comunidade na realização dos vídeos, desde a concepção de pré-produção até a exibição do resultado final. Tendo como princípio “tomar as imagens nas mãos”, herança direta do vídeo militante<sup>2</sup>, a ABVP concentrava seus esforços para promover a participação comunitária através da mediação de grupos produtores de vídeo. Essa relação entre produtores e movimentos sociais carecia de parâmetros de atuação envolvendo ambos os lados e foi tema de divergências internas relatadas nos encontros da Associação (OLIVEIRA, 2001, 64).

A questão da participação já estava implícita na definição de movimento popular. A conceptualização em torno do vídeo popular esteve intimamente vinculada às produções videográficas e à ação dos movimentos populares. Santoro (1989) defini movimento popular da seguinte forma:

---

<sup>2</sup> Contemporâneo a ebulição de insurreições sociais e culturais que o mundo presenciou no final dos anos de 1960, o vídeo militante abriu a possibilidade de “tomar pelas próprias mãos” um instrumento tecnológico que pôde servir para fins de contestação política. Criar uma fonte própria de informação consistiu em objetivo por parte de grupos militantes comprometidos com as causas sociais, se contrapondo as representações e informações oriundas dos meios hegemônicos de comunicação e passando a representar o seu próprio mundo.

Todas as formas de mobilização e organização de pessoas das classes populares, direta ou indiretamente vinculadas ao processo produtivo, tanto na cidade como no campo. São movimentos populares as associações de bairro, os clubes das mães, os grupos organizados em função da luta pela terra, e outras formas de luta e organização popular. Faz parte também o movimento sindical, que por sua própria natureza tem um caráter de classe, definido pelas categorias profissionais que dele fazem parte. [...] Agrega-se a essa definição ainda os movimentos de minorias e as comunidades eclesiais de base; enfim, os movimentos de organização, de conscientização e reivindicatórios, em espaços em que o Estado tem dificuldade de controlar ou está completamente ausente. Em seu conjunto, esses movimentos são fragmentados, mas direcionam-se no sentido de buscar uma maior participação política das classes populares em todos os setores da sociedade” (p.59)

O centro de atração de toda a produção gravitava em torno desses movimentos. Qualquer produção que se realizava com base na causa popular, em parceria de interesses ou por participação direta dos grupos sociais, era designada como vídeo popular. E embora houvesse experiências de vídeos que ocorressem fora da articulação realizada pela ABVP, o que comumente se caracterizou como vídeo popular passou pelo investimento de produção, distribuição e exibição por parte dessa entidade.

Como Oliveira (2001) constata em sua pesquisa sobre o acervo da ABVP, não há informações disponíveis sobre o processo de produção dos vídeos e não há meios seguros que meçam a participação da comunidade nessas produções. Ainda aponta que a premissa de participação das comunidades na produção de suas imagens implicava uma tensa relação com os produtores de vídeo. A presença de entidades que atuavam junto aos movimentos, com o propósito de colaboração na produção, ocorria pelo trabalho de um mediador, detentor dos equipamentos de produção e que possuía saber especializado.

A atuação de uma mediação acarretou uma relação ambígua entre os produtores de vídeo e os movimentos sociais, relação essa que não se fez visível nos vídeos populares (OLIVEIRA, 2001, p. 52). A função de mediação exercido pelos produtores, que justificou sua participação junto aos movimentos populares no trabalho videográfico, demandava reflexões sobre os limites de intervenção dos mesmos. Tendo em vista que um dos principais pilares do vídeo popular era criar condições efetivas de participação de membros do movimento social, não somente através do acesso aos equipamentos e aquisição de conhecimento técnico, mas na própria realização, colocava-se o desafio de trazer à tona a voz desses sujeitos.

Em adição a problemáticas desse quadro de participação, a linguagem e os formatos dos programas dos vídeos populares eram questionados, tido como repetitivos e cansativos. Constatava-se uma falta de repertório artístico em termos de criatividade e inventividade por parte dos realizadores dos vídeos. Os cursos de capacitação promovidos pela ABVP, que auxiliava os produtores nos quesitos técnicos de iluminação, edição e fotografia, não foram suficientes para a verificação da efetiva participação das comunidades e a proposição de novas linguagens. E cada vez mais era privilegiado o resultado final do que o processo participativo na realização videográfica.

Nesse sentido, o que ocorreu não foi a exposição da voz desse sujeito comunitário, mas o resultado da interação entre produtores e o “outro” popular. Embora se colocassem como mediadores do acesso aos meios de produção videográfica, essa relação tornava-se conflituosa quanto ao papel que realmente exerciam. A disposição por parte dos produtores de vídeo de servirem aos propósitos dos movimentos populares legitimava sua participação no processo de mediação. Contudo, a ausência de parâmetros que pudessem balizar a medida de seu envolvimento no processo e a raridade de reflexão desse papel nos próprios vídeos, não permitiu verificar a participação efetiva das comunidades no processo de realização e a contribuição mediativa por parte dos produtores.

Algumas perguntas são decisivas diante desse cenário: o movimento popular possuía voz própria no vídeo popular? Quem angariou voz no movimento popular? Henrique Oliveira atesta que os próprios trabalhadores sociais<sup>3</sup> adquiriram voz.

Embora tenha tido como uma das principais bandeiras a proposta de dar voz ao próprio povo, o movimento de vídeo popular correspondeu ao momento em que os próprios trabalhadores sociais adquiriram voz [...] No movimento de vídeo popular foram os trabalhadores sociais que efetivamente tiveram a posse dos meios de produção e puderam colocar nos vídeos a sua reflexão sobre os movimentos sociais e sobre o papel do povo, ainda que muitas vezes se ocultando enquanto agentes desta reflexão, no intuito de serem apenas mediadores para a expressão direta do próprio povo e dos movimentos (OLIVEIRA, 2001, p. 53).

Encontros promovidos pela ABVP questionaram se a realização de vídeos seria com ou para os movimentos sociais, promovendo uma discussão se os produtores prestariam um

---

<sup>3</sup> Henrique Oliveira (2001) recorre ao conceito de “trabalhador social” para designar o propósito de relação que os produtores do vídeo popular tiveram com os sujeitos retratados: “jornalistas, psicólogos de todo tipo, assistentes sociais, educadores, animadores, gente que desenvolve qualquer tipo de trabalho pedagógico ou cultural em comunidades de periferia, em conjuntos habitacionais, etc.” (p. 29, 1986).



serviço ao movimento ou se integrariam para realizar as atividades referentes ao vídeo<sup>4</sup>. Essa tensa relação, que implicava na participação ou não dos movimentos na produção, se tornou mais evidente na medida em que os produtores angariavam mais conhecimento técnico e repertório artístico e passaram a dar mais atenção ao acabamento estético dos vídeos populares. Por outro lado, as lideranças dos movimentos se preocupavam mais com o conteúdo político dos trabalhos. Santoro sublinha uma disputa entre produtores e lideranças:

Em certos casos acirrou a contradição entre realizador e entidade, por estimular o seu crescimento enquanto pessoa dentro de uma visão puramente estética, o que acabou por transformar os inputs políticos do grupo em empecilhos para a realização dos programas que vinham sendo amadurecidos a partir dos cursos (SANTORO, 1989, p. 101).

O que estava posto como problemática, além das questões de aprendizado e autonomia de ambos os lados, era a configuração da relação sujeito e objeto. Na condição de controlador dos meios de produção e possuidor do saber técnico, o mediador tornava-se sujeito de ação, reiterando o papel de objeto (sujeito passivo) dos movimentos populares na proposição dos vídeos. A atuação democrática proposta pelos vídeos populares somente se garantiria com a efetiva participação das comunidades, tanto no processo de concepção quanto o de realização.

Contudo, é salutar notar que o próprio Santoro, no momento em que argumenta sobre os propósitos e as dificuldades vistas nos cursos de capacitação organizados pela ABVP, faz uma distinção do que seria participação das comunidades desde a concepção até a exibição dos vídeos. Ainda que rejeite a ideia de produto final como único objetivo de realização do vídeo, Santoro ainda não visualizava a possibilidade das próprias comunidades “pegando a câmera nas mãos”.

Em resumo, ensina-se a fazer vídeo corretamente, deixando de lado “o que porque fazer vídeo”; privilegia-se apenas o produto final, como se esse fosse o único objetivo de um vídeo, esquecendo-se da participação do público em diferentes fases do processo de concepção, produção e exibição. Aqui não se está falando de uma participação direta, isto é, a comunidade “pegando a câmera nas mãos”, mas sobretudo do intercâmbio constante, da troca, do fluxo de informações e ideias entre

---

<sup>4</sup> Emblemáticas as resoluções do IV Encontro Nacional para essa discussão, mencionando a “necessidade de sensibilização das lideranças” sobre o processo de produção dos vídeos de modo a superar os problemas discutidos. Santoro destaca os seguintes pontos levantados pelo Encontro: a necessidade de buscar outras formas narrativas que não apenas o registro e o documentário, como a ficção, o humor e a sátira; o repúdio por parte do público em relação aos longos discursos e depoimentos; a necessidade de uma melhor qualidade dos vídeos para que as mensagens fossem transmitidas com mais eficácia; a necessidade de integrar as equipes de produção no processo de decisão, de modo que elas não ficassem apenas com a tarefa de executar um vídeo pré-determinado; a importância de se utilizar o audiovisual para construir uma imagem dos grupos populares como atores dos movimentos sociais. (1989, p.99)

o grupo de vídeo e seu público-alvo, para que não haja nunca um distanciamento entre os propósitos comuns, um rompimento de unidade (SANTORO, 1989, p. 101 grifos do autor).

Observando a problemática da participação por outro ponto de vista, Clarisse Alvarenga (2004) recorre a pesquisas<sup>5</sup> que propõem um deslocamento de consideração sobre a questão: ao invés de focar no âmbito da produção, a proposta é de incentivo à participação nos processos de exibição coletiva. Tendo em vista que a recepção das fitas por vezes se fechava nos próprios produtores, colocava-se como necessidade a ampliação do potencial de alcance do vídeo popular. A recepção dos vídeos configuraria uma oportunidade de animação com vistas a debater questões que envolvessem o conteúdo exibido e que repercutissem na comunidade espectadora.

Contudo, essa mudança de orientação não foi aproveitada como princípio de participação pelo movimento de vídeo popular. A ABVP encerrava suas atividades como produtora sem oferecer respostas satisfatórias para essa e outras divergências internas. A questão da participação direta dos grupos sociais na produção de vídeos ainda permaneceria como lacuna, que somente seria preenchida pelas experiências do vídeo comunitário.

### **Vídeo comunitário contemporâneo e documentários de moradias estudantis**

Após o declínio das atividades da ABVP como produtora do vídeo popular, alguns anseios permaneceram acerca de como continuar a mobilizar as comunidades através do trabalho com vídeo. Nesse sentido, surgem na segunda metade dos anos de 1990 e mais fortemente nos anos 2000, a prática de ONGs e coletivos culturais de incentivo à produção de vídeo por comunidades periféricas. Tendo como referência as experiências da ABVP, principalmente no que concerne as discussões sobre a participação efetiva das comunidades na produção dos vídeos, a prática de vídeo comunitário, denominada assim por Alvarenga (2004), viabilizou esse ideal.

---

<sup>5</sup> Alvarenga (2004) cita o trabalho de Josilda Maria Silva Carvalho que analisa três experiências de vídeo popular em Natal. Segundo Alvarenga, ao final da pesquisa, Carvalho sugere que os vídeos, como produto, sejam valorizados como instrumentos de participação do grupo em vez de se restringir somente ao “vídeo processo”, que privilegia o engajamento participativo na produção, desconsiderando a exibição como momento significativo de participação. (CARVALHO, 1995, p. 177 apud. ALVARENGA, 2004, p. 53-54)

Logo nesses primeiros anos da segunda metade da década de 1990, que marca o início da prática do vídeo comunitário, a grande mudança perceptível era a estruturação do trabalho prático balizado em uma participação efetiva dos grupos. Entende-se essa participação efetiva como a decisão de dar a câmera para que as comunidades mesmas se filmassem (ALVARENGA, 2004, p. 63).

Para que pudesse ser efetivada essa participação comunitária foi preciso criar oficinas que oferecessem ensino e prática com os equipamentos de audiovisual. As oficinas basicamente consistem em cursos de formação envolvendo linguagem cinematográfica, etapas do processo de produção desde o roteiro até a edição, e o funcionamento e manejos de aparelhos<sup>6</sup>. Esse tipo de ensino e a reflexão sobre linguagens artísticas proporcionam condições aos participantes<sup>7</sup> de realizar vídeos que expressem diversos aspectos de suas próprias comunidades, embora tal direcionamento não seja exclusivo. Esses cursos representam o ideal de formação para pessoas que não têm histórico de realização audiovisual e uma resposta, não encontrada nas práticas do vídeo popular, acerca da transferência de câmera para as comunidades, concretizando assim a participação direta por meio de acesso e formação.

Afora as oficinas, outros fatores contribuem para a realização audiovisual comunitária. Os avanços tecnológicos em relação ao vídeo e a softwares de edição proporcionam tanto o barateamento de aparelhos de captação e a disponibilidade de programas de tratamento de imagens como a diversidade de equipamentos no mercado. Ainda nesse contexto, houve também a popularização do uso da internet, que possibilita a divulgação em larga escala das produções comunitárias.

O reconhecimento do audiovisual como campo de produção em expansão e os investimentos nessa área propiciaram condições para o surgimento de um número elevado de produções. Nessa conjuntura, as políticas públicas através de editais permitiram financiamentos em projetos do setor (SANTORO, 2010). Essas ações representaram uma

---

<sup>6</sup> A experiência mais conhecida e de maior alcance nesse sentido refere-se ao trabalho das *Oficinas Kinoforum* de realização audiovisual, iniciada em 2001 na cidade de São Paulo. É dividida por dois módulos: o primeiro englobando aulas teóricas e exercícios práticos, focando no final do curso a realização de um curta em que todos os membros do grupo participante se revezam em todas as funções de produção; o segundo focando no desenvolvimento do oficineiro em uma área em específico (roteiro, produção, direção, direção de fotografia, som e edição). Os filmes produzidos nos módulos são exibidos no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, contando com a participação das equipes realizadoras nos dias de exibição dos curtas produzidos.

<sup>7</sup> O público-alvo dessas oficinas são geralmente jovens habitantes de comunidades periféricas.

forma de sustentabilidade para diversos grupos, como, por exemplo, Ponto e Pontões de Cultura, o que permitiu o desenvolvimento da comunicação local e regional, revitalizando “a produção de vídeo junto aos movimentos sociais, tratando de temas do cotidiano regional e local, ainda ausentes nas grandes redes de TV” (SANTORO, 2010, p. 03).

Assim, contextualizando esses fatores, podemos estabelecer aproximações entre documentários de moradias estudantis e o vídeo comunitário contemporâneo. Inicialmente, compreendemos esses documentários dentro da categoria produção comunitária:

Em uma produção de vídeo comunitário, a realização é entendida como uma experiência coletiva a ser vivenciada por um grupo, seja de moradores de um bairro, usuários de uma instituição ou qualquer outro conjunto que reúna sujeitos que compartilham, em certo momento, parcelas de tempo e espaço de modo a manterem entre si relações. (ALVARENGA, 2004, p. 35)

Embora em sua maioria sejam iniciativas individuais e não de grupos ou coletivos estudantis, os documentários de moradias estudantis mobilizam a comunidade dos moradores para que participem das produções, não nas funções de produção propriamente dita, mas contribuindo com as gravações, principalmente através de entrevistas. Os moradores partilham a experiência afetiva de morar no local, expõe seus problemas em relação ao espaço, tanto no nível individual como coletivo, e exprimem visões sobre os assuntos abordados pelos vídeos. Esses aspectos expressam a vivência dos estudantes, impulsionando as realizações dos vídeos e refletindo nas produções as reivindicações políticas e o universo afetivo dos locais retratados.

Em comum a ambas experiências, além das características comunitárias, podemos ressaltar a recepção localizada dos produtos. Considerando que a audiência dos vídeos comunitários é “localizada nas proximidades da realização do filme e que envolve um público bastante próximo dos realizadores” (ALVARENGA, 2004, p. 37), concluímos o mesmo dos documentários de moradias estudantis. Ainda que não tenhamos dados seguros sobre a exibição dos vídeos e o público participante, podemos afirmar que devido ao contexto localizado dos conteúdos propostos pelos documentários e a inexistência de uma articulação centralizadora, as produções são destinadas a circular nas próprias universidades, se limitando a atingir uma audiência universitária.

A oportunidade de circulação dos vídeos pela internet poderia constituir outras alternativas de recepção. A ampliação das possibilidades de difusão dos vídeos superaria o caráter restritivo de recepção e poderia causar um determinado impacto na opinião pública, com vistas, por exemplo, a obter apoio às mobilizações estudantis abordadas. Isso se reflete na predileção pelo formato de curtas, (dentre os documentários de moradias estudantis encontrados, somente *CRUSP: um recorte* e *Moras à Luta* são de média e longa duração, respectivamente), e de linguagens mais elaboradas do que a estética do registro verbal, tornando os documentários mais atraentes para visualização.

No entanto, as diferenças começam pelos processos de realização de cada experiência. Alvarenga (2004) coloca uma condição fundamental que define o vídeo comunitário contemporâneo: “Em geral, essa comunidade do filme é formada por pessoas que não apresentavam anteriormente uma trajetória de contato direto com a produção em vídeo e que trabalham em conjunto com sujeitos que apresentam algum tipo de formação cinematográfica.”(p. 35-36).

No caso dos documentários de moradias estudantis, não há formação específica como condição de realização dos documentários. Algumas produções são motivadas por trabalhos finais de disciplinas realizadas pelos diretores, como *CRUSP: um recorte*, constituindo iniciativas particulares. Os realizadores possuem um certo conhecimento de produção audiovisual, visto na escolha de planos e na montagem que adotam, que lhes permitem experimentar linguagens, mas não no parâmetro profissional observado no cinema.

É importante colocar que Alvarenga não idealiza o vídeo comunitário como uma produção plenamente independente, livre de influências externas. Como se essa condição determinasse uma representação mais naturalista, não subordinada ao “jugo” de um olhar externo<sup>8</sup>. A autora considera que a experiência do vídeo comunitário, que implica uma produção compartilhada entre cineasta formador e comunidade aprendiz, representa “não a supressão do ponto de vista externo, do cineasta ou documentarista, mas a inclusão de outros

---

<sup>8</sup> Tendo em vista a crítica de Jean Claude Bernadet no livro *Cineastas e imagens do povo*, Alvarenga afirma: “não pretendemos aqui considerar o vídeo comunitário como um discurso do povo sobre si mesmo, que se opõe ao discurso dos cineastas sobre o povo. Mas, justamente como um discurso, que, para se livrar das armadilhas recorrentes de certa busca por ancorar a verdade, a representação ou a identidade, constitui-se de forma precária, como um discurso simulante, que falseia, que duvida, e no qual existe certa tendência para a indiscernibilidade entre a voz do cineasta e a do não-cineasta, entre um lado e outro da câmera. (2004, p. 35)

pontos de vista, tornando a realização polifônica, através da multiplicação e intercâmbio de papéis e olhares envolvidos nessa produção.” (ALVARENGA, 2004, p. 36)

Outro ponto levantado pela pesquisadora frisa a independência política dos trabalhos de vídeo comunitário. Alvarenga ressalta que essa característica, considerada positiva, decorre do enfraquecimento de relações com os movimentos sociais, concepção de atuação marcante do vídeo popular: “A atuação dos vídeos comunitários segue ao largo das relações político-partidárias de qualquer natureza”. (2004, p. 64). A autora também considera as iniciativas do vídeo comunitário favorecidas por uma conjuntura de democratização, não somente do Estado, mas da “própria sociedade civil e das práticas culturais da sociedade brasileira” (ALVARENGA, 2004, p. 66), que adota procedimentos empresariais interferindo “fortemente na dinâmica de produção videográfica das comunidades e – porque não? - nos produtos” (ALVARENGA, 2004, p. 66, grifo da autora).

Dentre os trabalhos encontrados no *You Tube*, não há um vínculo de produção com movimentos sociais, que no caso em questão, seria com as entidades representativas do movimento estudantil. Como se tratam de documentários cuja produção é intermitente e dispersa, as iniciativas individuais de cada realizador/morador geralmente motivam a realização dessas produções. Impactados pela observação dos afetos que os moradores possuem com os espaços, compreendendo vivências e convivências, ou pelas reivindicações estudantis, na denúncia de problemas de infraestrutura ou de superlotação direcionadas às instituições universitárias, os realizadores produzem seus documentários de forma autônoma para criação de retratos comunitários de suas próprias moradias estudantis.

Por fim, a intenção com essa aproximação não é pressupor um indicativo de superioridade técnica ou artística de uma experiência sobre outra, tendo em vista que o vídeo comunitário conta com formação dada por sujeitos que detêm conhecimento cinematográfico. E isso também não implica em afirmar que há uma representação comunitária mais “genuína” porque os próprios moradores espontaneamente empreenderam o retrato documentário de suas habitações.

Apontar aspectos de semelhanças e diferenças entre essas produções visa compreender os desdobramentos dos pressupostos de participação na realização do vídeo popular na

contemporaneidade. Não por uma visão de continuidade ou de uma perspectiva de evolução, mas de transformações, mudanças, que nos provocam a compreender como as classes ditas populares nas décadas anteriores, periféricas ou comunitárias na atualidade, utilizam a tecnologia do vídeo para retratar o seu universo afetivo e/ou suas demandas políticas.

No entanto, a análise sobre os documentários de moradias estudantis não pretende reforçar as teses sobre a possibilidade de grupos vulneráveis ou desfavorecidos em termos sociais de “tomar as imagens nas mãos”, para nos remetermos à expressão de Santoro (1989), tanto no seu sentido de produção própria ou compartilhada. Consideramos esse debate sobre a possibilidade de apropriação tecnológica pelo vídeo por comunidades populares/periférica já superado, visto na observação de trabalhos consistentes, por exemplo, sobre as experiências do cinema de periferia<sup>9</sup>. Em outro texto, Alvarenga (2010) critica essa visão nos estudos sobre o audiovisual contemporâneo:

Muito me incomoda ver trabalhos de audiovisual contemporâneos que ainda estão presos à comprovação da possibilidade de comunidades específicas realizarem trabalhos de vídeo ou mesmo em formatos que pouco levam em consideração a necessidade premente da experimentação audiovisual dentro da sociedade (2010, p. 104)

Examinar especificamente os documentários *CRUSP: um recorte* e *Moras à Luta*, portanto, exige observar experimentações formais, como os realizadores se apropriam de linguagens já existentes e criam novas linguagens para representar seus lugares de vivência. No caso do nosso recorte de pesquisa, propomos compreender como mobilizam imagens de arquivo através da montagem para compor uma reconstrução do passado das moradias estudantis retratadas.

Desse modo, pretendemos incluir esses documentários de moradias estudantis no rol de estudos sobre o audiovisual contemporâneo. Não somente pela constatação do uso do vídeo, no nosso caso por um segmento estudantil universitário desfavorecido em termos sociais e econômicos, mas de observar como o trabalho dos realizadores com as memórias das comunidades envolvidas geram novas linguagens, instigando a investigação sobre novos modos de experimentação audiovisual.

---

<sup>9</sup> SILVA, Gustavo Souza da. Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política. 2011. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011; e ZANETTI, Daniela. O cinema da periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social / Daniela Zanetti. - Salvador: EDUFBA, 2015.

## Capítulo 2 - Documentário de memória: arquivo, mídia e dever de memória

Além da filiação com o vídeo comunitário, um outro aspecto relacionado aos documentários *CRUSP: um recorte* e *Moras à Luta* refere-se à intenção de registro de memória. A ideia de registro aqui analisada considera esses filmes como uma espécie de arquivo, no sentido de armazenar a memória, de materializá-la através de um suporte tecnológico, o que garante a oportunidade de acessá-la por meio de visualizações do material. Materializar a memória permite que seja transmitida, não somente aos contemporâneos do período de produção do arquivo, mas principalmente às gerações vindouras. A possibilidade de transmissão assegura que um determinado legado seja perpetuado e representa uma defesa contra o risco de esquecimento.

Isso nos leva a seguinte pergunta: Por que transmitir essas memórias de militância e afetividade com as moradias pelo vídeo e usando a linguagem do documentário? Longe de perscrutar ou comparar com outras formas tecnológicas de registro, que não é o propósito da nossa pesquisa, pretendemos investigar as razões dos nossos objetos em considerar o vídeo como suporte tecnológico de registro de memória acerca das moradias estudantis e o documentário como linguagem audiovisual que constrói uma narrativa sobre o passado pela articulação de imagens e sons.

O vídeo como meio de gravação e reprodução de sons e imagens em movimento é considerado hoje prática comum e conta com recursos de elaboração mais sofisticados se comparado com épocas anteriores. Ainda que a qualidade técnica de produções domésticas não esteja no mesmo padrão de níveis observados nas produções televisivas ou cinematográficas, a alta resolução de câmeras digitais e a manipulação de imagens e sons por softwares de edição atingiram um patamar de excelente qualidade. Em relação à década de 1980 no Brasil, período de ampliação de mercado de aparelhos de vídeo, composto basicamente por videocassetes e câmeras portáteis, ocorreu um grande salto nos quesitos de acessibilidade, de qualidade e maiores possibilidades de difusão das produções videográficas.

Santoro (1989, p. 19) já apontava nesse período dos anos 1980 vantagens econômicas e operacionais ligadas ao uso do vídeo como meio de comunicação. Os aparelhos de gravação e reprodução de som e imagem eletrônico eram chamados de videoteipe, que registrava



conteúdos através de fitas (teipe) magnéticas. Os videoteipes possuíam algumas características e vantagens que explicavam a sua popularização, não somente entre profissionais da área, mas entre o público em geral como a facilidade operacional, baixo custo e independência na produção (SANTORO, 1989, p.19).

O manuseio simplificado dos aparelhos, o barateamento progressivo dos equipamentos no mercado (câmera, fitas e videocassete) e a autonomia na produção foram elementos decisivos para a realização de produções ligadas aos movimentos populares analisadas por Santoro (1989). Esses três aspectos do vídeo permitiam que programas fossem produzidos através de uma estrutura simples, sem depender dos complexos processos de gravação e exibição vistos, por exemplo, no cinema, e que produções mais críticas contornassem a censura imposta pelo Estado, especialmente durante a vigência da ditadura militar no Brasil<sup>10</sup>.

Atualmente, essas facilidades e vantagens no uso do vídeo se multiplicaram. A codificação digital e a internet proporcionaram maiores possibilidades de realização, edição e distribuição dos conteúdos produzidos. A questão de armazenamento em fitas apontada por Santoro (1989, p.20) era vista como uma vantagem pela facilidade de realizar cópias a baixo custo e que poderia servir como arquivo de programas. Todavia, também representava um problema por conta da deterioração do material se armazenado por longos períodos<sup>11</sup>.

Hoje, esse problema de armazenagem é mais facilmente resolvido pela viabilidade de manipulação de arquivos digitais que podem ser gerados, copiados e armazenados no computador. A internet, além da possibilidade de difusão e de trocas em serviços de compartilhamento, também permite que os vídeos sejam hospedados em sites, prontos para serem visualizados.

---

<sup>10</sup> Santoro (1989, p. 66) ressalta o potencial político do vídeo na década de 1980 quando analisa situações que envolveram a organização da 1ª Mostra Brasileira de Vídeo Militante, que se realizaria em 1984 ainda durante o período de governo do ditador João Figueiredo. O evento foi interditado pela Polícia Federal sob alegação de que os filmes não tinham Certificado de Censura. Os participantes do evento notaram que os vídeos programados, que tratavam de temas como a Lei da Segurança Nacional, Comunidade Eclesiais de Base, Central Única dos Trabalhadores, trabalho da mulher, mobilização dos índios na Amazônia, entre outros, representariam um perigo, uma possibilidade de desestabilização para o poder dominante. Por sua imediatividade e atualidade de gravação e exibição, notou-se no vídeo um potencial bastante útil de instrumento de mobilização política.

<sup>11</sup> Em nota de rodapé (nº45) Henrique Luiz Pereira Oliveira (2001) frequentemente constatava instituições que contavam com acervos de vídeos no formato U-Matic que não podiam ser consultados. As casseteras U-Matic encontravam-se danificadas, e a falta de interesse em consertá-las expunha as fitas à deterioração pela falta de movimentação.

Os estudos de Aleida Assmann (2011) sobre as mídias de memória trazem uma importante contribuição para entendermos a relação entre arquivo e vídeo na contemporaneidade. Visto que a memória viva, ou seja, a memória experiencial de testemunhas diminuiu seu potencial de transmissão via oralidade no presente, a pesquisadora constata o papel imprescindível cumprido pelas tecnologias como meios de armazenamento de memória. Arquivo e memória não são sinônimos, mas o primeiro pode ser utilizado como instrumento de construção do segundo. Como sistema de registro, os arquivos cresceram exponencialmente em volume e angariaram uma nova configuração com as chamadas novas mídias, entre elas o vídeo:

Meios materiais de armazenamento, que são empregados como suportes para a memória, são indispensáveis para que o arquivo funcione como armazenador de conhecimento coletivo. [...] Os arquivos são, portanto, altamente dependentes das mídias tecnológicas. A “arquivabilidade” de dados aumentou vertiginosamente com as tecnologias de novos sistemas de registro, tais como fotografia, filme, mídias de áudio e de vídeo. (ASSMANN, 2011, p. 25. grifo da autora)

Esse aumento vertiginoso da “arquivabilidade” de dados é também constatado na sentença de Pierre Nora: “produzir arquivo é o imperativo da época” (NORA, 1993, p. 16). Nora não hesita em afirmar que “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (1993, p. 13) O historiador francês percebe o movimento de aceleração da história. Para além de uma metáfora, essa afirmação reflete a percepção de uma ruptura do presente com o passado. Rompimento que desencadeia uma busca desenfreada por vestígios, restos, rastros do passado, reflexo do sentimento de que a memória se esfacelou no presente. O senso de esmorecimento da memória instiga a problemática de como preservá-la em meios materiais que garantam a sua perpetuação.

O sentimento de ameaça à memória no mundo moderno é evidenciado pela existência de lugares de memória. Conforme Nora: “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história [...]” (1993, p.08). Marcados pela artificialidade de suas celebrações simbólicas e materiais, os lugares de memória “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.” (NORA, 1993, p.13). Por isso, a necessidade constante de vigilância comemorativa para impedir o desaparecimento da memória. Alerta que paira sobre

todas as memórias que não se encontram em lugares de memória.

Seguindo essa perspectiva, Assmann (2011) alega que os suportes de materialização da memória são respostas para o problema contemporâneo de transmissão da tradição. O sentimento de perda da memória experiencial das testemunhas de uma época, com que o passar dos anos tende a desaparecer se não for transmitida, exige que essa memória seja transformada em memória cultural da posteridade. A pesquisadora aponta uma diferença entre memória comunicativa, que é baseada na transmissão oral de lembranças normalmente compartilhada entre três gerações consecutivas, e a memória cultural, que necessita de alguma tecnologia para se perpetuar (ASSMANN, 2011, p.17). Essa última é artificial, produzida, involucrada por meios tecnológicos, que por essa condição resiste ao tempo.

A condição de moradores/estudantes é provisória dentro das universidades, somente o é mediante vínculo institucional, constituindo uma identidade efêmera. Por esse caráter impermanente de elo universitário com o espaço, os portadores da memória viva, que presenciaram ou participaram dos acontecimentos em torno da campanha pela construção das moradias estudantis, tenderam a sair do espaço após o término de seus cursos universitários. Isso gera um vácuo de transmissão de memória, já que “a comunicação entre épocas e gerações interrompe-se quando um dado repositório de conhecimento partilhado se perde” (ASSMANN, 2011, p. 17).

Dessa forma, coloca-se o problema: quem ou o que transmitirá a memória em torno da criação do CRUSP e da Moradia? E sob qual perspectiva? Sem as testemunhas oculares e a interrupção de transmissão oral dos acontecimentos passados, há a preocupação de passar esse legado às futuras gerações de estudantes/moradores. O sentimento de esquecimento é induzido pela visão de que as moradias foram fundadas “naturalmente”, como uma iniciativa espontânea dos órgãos institucionais, apagando no presente a ação de mobilização dos estudantes no passado em toda a sua luta de reivindicação. Tendo em vista que “não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e de políticas” (ASSMANN, 2011, p. 19) o trabalho dos documentários de registrarem as recordações, de reconstruírem o passado, de investigar os seus efeitos no presente, resulta em uma vontade de transmissão de memória.

Para Nora, memória e história não são sinônimos: “Tudo o que é chamado hoje de

memória não é, portanto, memória, mas já história.” (1993, p.14). O autor estabelece uma clara diferença entre memória verdadeira, gestual, habitual, impregnada no corpo e nos saberes reflexos, e a memória transformada em história, ou seja, uma memória vista como um dever, não mais espontânea, voluntária e deliberada, psicológica, individual e subjetiva. E considerando que a história é a representação de um passado reconstruído metodicamente, na contemporaneidade a memória-história é sobretudo arquivística, apoiada no traço, vestígio, registro, e imagem do passado.

Ela [memória arquivística] se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem. O movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética. Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. (NORA, 1993, p. 14, grifo nosso)

Contudo, o arquivo é tratado para além do seu sentido comum. Não apenas como o meio de registro que transforma traço ou vestígio do passado em material de armazenamento, mas como uma reconstrução do passado. O arquivo carrega uma dada interpretação sobre o conteúdo armazenado. Ainda que os contextos culturais, políticos e sociais modelem determinada visão do passado, as tecnologias cumprem um papel co-determinante nessa reconstrução temporal. Como afirma Assmann:

O arquivo não é somente um repositório para documentos do passado, mas também um lugar onde o passado é construído e produzido. Essa construção não depende apenas de interesses sociais, políticos e culturais, mas é essencialmente codeterminada pelos meios de comunicação e pelas técnicas de registro. O arquivo foi criado utilizando-se uma escrita materialmente fixável que codifica informação de modo que ela possa ser lida pelas gerações vindouras. (2011, p. 25-26)

Compreender as mídias como dispositivos armazenadores de memórias também implica observar que os documentários *CRUSP: um recorte* e *Moras à Luta* são processos de recordação guiados pelo ponto de vista dos estudantes/ex-moradores no presente. Recordação que é interferida por distorções e deformações do que foi lembrado, assim como materiais de arquivo que podem sofrer deslocamentos de leitura referente aos seus sentidos originais. Nesse sentido, Assmann diferencia os atos de armazenamento e recordação: “O ato de armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo” (2011, p. 34). A recordação está dessa forma sujeita a deslocamentos provocados pelo momento atual, compondo uma representação histórica a partir da perspectiva do presente.

Esse é o caso do relato de Marisa, entrevistada pelo documentário *CRUSP: um recorte*. Marisa, assistente social do COSEAS, órgão responsável pelo serviço de assistência estudantil da USP na época de realização da produção, ao relatar que o conjunto residencial foi criado inicialmente para abrigar os atletas dos Jogos Pan-americanos de 1963, afirma que a competição não se realizou em virtude de um surto de meningite. Contudo, o evento esportivo ocorreu e após a realização dos Jogos houve a iniciativa do grupo de estudantes conhecidos como pioneiros de ocupar os blocos de prédios, que serviram de abrigo aos atletas, e de transformá-lo em moradia estudantil. Esse erro factual demonstra um deslocamento de memória, pois o surto da doença mencionada atingiu o seu ápice no início da década de 1970, quando o CRUSP estava desocupado, e foi omitido pela ditadura militar<sup>12</sup>.

Essa memória relatada pelas testemunhas, que exprimem a recordação, ou contidas nas imagens de arquivo, correspondem a tipificação de um documentário de memória conforme definido por Guy Gauthier como “[...] um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios” (2011, p.213). Nessa perspectiva, o ato de rememorar o passado pelo documentário de memória atravessa testemunhas e materiais de arquivo, que pela articulação de montagem constituem a narrativa documentária.

Entretanto, essa narrativa empreendida pelos documentários de moradias estudantis não é motivada exclusivamente por um olhar retrospectivo, como se fosse uma descrição audiovisual de acontecimentos passados. Há um dever de memória que o presente possui com o passado. A necessidade de armazenar uma memória do experiencial vivido, assim como extrair todas as potencialidades de significados dos materiais de arquivo (fotos, vídeos e documentos), expõe um desejo de que as lembranças, recordações, não sejam esquecidas, abrigando-as no suporte midiático e dando-lhes um determinado sentido pela linguagem documentária. Dessa forma, o documentário de memória como um lugar de rememoração pretende que a própria temporalidade do presente seja ressignificada quando se volta para o passado.

---

<sup>12</sup> “Meningite, a epidemia que a ditadura não conseguiu esconder”. Revista Ser Médico. Edição 33 - Outubro/Novembro/Dezembro de 2005. Disponível em: <https://www.cremesp.org.br/?siteAcao=Revista&id=216>. Acesso em: 20 de nov. de 2019.

Quando o documentarista se interessa pelo passado, por um tema histórico, não lhe resta muito mais do que vestígios e testemunhas, o que faz deste tipo de cinema uma atividade “artesanal da memória” vocacionada a preservar/ armazenar uma memória experiencial do vivido [...] Antes que os rastros sejam apagados, que as lembranças sejam esquecidas, o documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal. (TOMAIM, 2016, p. 99)

Cabe uma ressalva das diferenças envolvendo os signos efeitos evocados pelo termo documentário de memória aqui analisado. Enquanto que Cássio Tomaim (2016) trabalha com documentário de memória a partir de análise de filmes que expressam sentimentos de trauma e luto no ato de lembrar<sup>13</sup>, assim como Assmann (2011) em seus estudos sobre memória é motivada pela irrupção de trabalhos de diversas matizes sobre o Holocausto<sup>14</sup>, as memórias evocadas pelo nosso objeto de pesquisa possuem uma outra qualidade de afeto.

A recordação de testemunhas é marcada por uma afetividade positiva, expressando sentimentos significativos de formação humana ao redor da experiência de ter habitado os espaços retratados. E a leitura dos materiais de arquivo denota um tom glorioso sobre o passado, enfatizando conquistas e resistências de lutas estudantis, mesmo diante de conjunturas políticas opressoras. Como se os documentários prestassem uma homenagem às lutas e vivências afetivas do passado, às quais creditam a origem dos lugares.

O sentido de homenagem à memória representada pelos documentários de moradias estudantis decorre também de um sentimento de esquecimento ou de invisibilidade das lutas estudantis do passado. Quando nos referimos as questões de visibilidade ou invisibilidade em relação à memória é no sentido de tornar visível, existente, de que as lutas estudantis do passado foram fundamentais para a criação das moradias estudantis, tanto no sentido material quanto simbólico<sup>15</sup>. O reconhecimento de ação dessas mobilizações estudantis passa por muitas vezes pela produção dos próprios estudantes, seja na forma de material escrito,

---

<sup>13</sup> Tomaim (2016) relaciona o conceito de documentário de memória com os filmes *Noite e Neblina* (Alan Resnais, 1955) e *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), ambos tratando das memórias sobre o Holocausto.

<sup>14</sup> Na terceira parte do livro “Espaços de recordação”, Assmann (2011) analisa instalações de artistas contemporâneos como Anselm Kiefer, Sigrid Sigurdsson e do ciclo fotográfico “Evidências”, de Naomi Tereza Salmo, exemplos de trabalhos que se dedicam à memória do Holocausto.

<sup>15</sup> É importante colocar que há moradias retratadas pelos documentários que foram construídas, como a Moradia Estudantil da UNICAMP, por isso seu sentido material, e outras surgiram de movimentos de ocupações de prédios não destinados inicialmente a servir de habitação estudantil, como o CRUSP, dessa maneira expressando um sentido simbólico de criação.

memorial de fotos, de registro de testemunhos por vídeo ou, no nosso caso, por documentários<sup>16</sup>.

Assim, a intenção do documentário de memória é a tentativa de visibilizar através de imagens e sons os acontecimentos que são transmitidos pelas recordações de sujeitos que rememoram suas experiências e pelos materiais de arquivo utilizados pelo documentarista. Por mais que esses recursos possam sofrer distorções ou deformações, próprio ao ato de recordar e que depende também da disponibilidade e da conservação dos arquivos, o trabalho de recordações realizado pelo documentário de memória revela um compromisso ético com o passado, na maneira como zela pelas rememorações e pelos significados construídos. “Trata-se de salvar uma imagem do passado que espera legitimamente ser libertada porque tem uma dívida para com ela” (ROCHLITZ, 2003, p.339, apud TOMAIM, 2016, p. 102).

O afeto que marca o recordar no nosso caso de pesquisa traduz um signo de zelo sobre a memória, positivando-a não somente no sentido de armazenagem, mas também no efeito que pretende repercutir no presente. As recordações são entrelaçadas com o presente, através de comparativos com o passado, verificando mudanças culturais entre contextos históricos, ou como força de sentido positivo que incute um sentimento de continuidade das lutas estudantis de outrora. Zelar pelas memórias das moradias estudantis da USP e da UNICAMP nesse sentido significa um modo de engajamento com o mundo histórico, quando procura valorizar o passado, fazendo-o justiça: “O documentário interpretado aqui sob a chave analítica dos lugares de memória é um filme engajado politicamente com a memória de um determinado acontecimento histórico, e a sua produção é marcada por um dever, o documentarista busca fazer justiça ao passado”. (TOMAIM, 2019, p. 124)

Por isso, a preocupação desses documentários em incorporar essas memórias que é marcada por um dever de memória. Os realizadores reconstroem esses acontecimentos a partir do ponto de vista estudantil, sob uma perspectiva da realidade atual. Nesse sentido, os documentários *CRUSP: um recorte* e *Moras à Luta* cumprem uma dupla função: a de

---

<sup>16</sup> Podemos citar como exemplos desses materiais: o memorial representado por fotos na entrada da Moradia dos Estudantes da Universidade Federal do Maranhão (UFMA); a monografia de Renata Carpanetti intitulada *História da Moradia dos Estudantes da UNICAMP*, o ebook *CRUSP 68 - Memórias, Sonhos e Reflexões*; e o registro em vídeo por Flavio Shimoda do testemunho de Ubaldo Marques, ex-integrante do movimento Taba, sobre o processo de construção da Moradia dos Estudantes da Unicamp e os seus primeiros anos de habitação em *Dinossauro – Memória Pré-histórica da Moradia*.

armazenar memória, através da reconstrução histórica do passado das moradias estudantis, e o reconhecimento dos sujeitos e acontecimentos que provocaram a criação dos espaços abordados, registrando seus depoimentos e incorporando materiais reportados ao passado.



### Capítulo 3 – Imagens sobreviventes e imagens-arquivo do CRUSP e da Moradia

O ingresso de alunos de baixa renda, oriundos de escolas públicas, permitiu a abertura das universidades públicas a camadas da população geralmente excluídas de cursar o ensino superior no Brasil. As políticas de ação afirmativa, incluindo o sistema de cotas, promovem o ingresso de uma maior parcela de estudantes desfavorecidos em termos sociais e econômicos. O acréscimo de pontuação nos vestibulares para candidatos provenientes do sistema público de ensino e as reservas de cotas para negros e indígenas são medidas que visam a democratização de acesso ao nível universitário da educação formal.

Além do acesso, é necessário considerar a permanência como condição imprescindível para realização dos cursos por esse estrato universitário. A assistência estudantil, por meio de bolsas de renda, de restaurantes universitários e da moradia estudantil, contribui decisivamente para que esses estudantes permaneçam e concluam os seus estudos. No nosso caso de pesquisa, a moradia estudantil se constituiu não apenas como provedora material, mas também como espaços de ricas experiências de aprendizado humano para os diretores de *CRUSP: um recorte e Moras à Luta*.

Tendo em vista que consideramos os filmes não apenas como textos, mas também como um conjunto de práticas, iniciativas, atos, de relações mútuas estabelecidas entre esses aspectos (BRENEZ, 2011), abordaremos inicialmente elementos externos das produções analisadas. Tratam-se da trajetória de vida dos realizadores durante a permanência nas universidades aludidas e dos contextos internos dos espaços em que ocorreram as realizações das obras. Através de entrevistas compreenderemos com maior profundidade quais foram os processos, fontes e as motivações para a utilização das imagens de arquivo nesses documentários. E em seguida, empreenderemos as análises fílmicas de *CRUSP: um recorte e Moras à Luta* referente aos aspectos de linguagem das obras.

## **Apresentação das obras: entrevistas com os realizadores**

### **Marcelo Gutierres e a rica experiência humana de vivência no CRUSP**

Em uma reportagem da revista IstoÉ intitulada *Brava Gente*, realizada em 2002, Marcelo Gutierres é um dos destaques da matéria<sup>17</sup>. A reportagem resgata a sua trajetória de vida antes de entrar na universidade: descreve que ele começou trabalhar com 14 anos, e que a mãe vendia biscoitos na porta de um hospital como forma de angariar renda para a família. Para pagar o cursinho preparatório ao vestibular, Marcelo trabalhava como office boy das dez da noite às seis da manhã e depois ia direto para a aula. Não conseguia estudar a tarde por conta do sono e praticamente todo o salário que ganhava era para pagar a mensalidade do curso.

Após mudanças de emprego, inclusive trabalhando na cantina do próprio cursinho onde estudava, Marcelo contou com a ajuda de professores e amigos que se comoveram com a sua história e contribuíram com apoio financeiro para custear as mensalidades. Em 2002, ele foi aprovado no curso de jornalismo na USP, superando uma concorrência de 60 candidatos por vaga.

A entrada no CRUSP ocorreu de maneira burocrática com a entrega de documentação comprovando que era proveniente de família de baixa renda - na época a família pagava aluguel e tinha mais dois irmãos mais novos junto com a mãe -preenchendo os critérios socioeconômicos exigidos pelo COSEAS (Coordenadoria de Saúde e Assistência Social), órgão responsável por avaliar e autorizar a entrada no CRUSP naquele período.

Vivendo o dia-a-dia do conjunto residencial como morador, Marcelo observou um ambiente notável de interações sociais que o motivaram a realizar o documentário. Aproveitando a sua vivência dentro do espaço e a realização do seu trabalho de conclusão de curso (TCC), ele decidiu fazer um filme que refletisse a sua compreensão daquele universo.

---

<sup>17</sup> Brava Gente. Revista *IstoÉ*. São Paulo. 01 de maio de 2002. Disponível em: [https://istoe.com.br/21811\\_BRAVA+GENTE/](https://istoe.com.br/21811_BRAVA+GENTE/). Acesso em: 15 de dez. de 2019.

A ideia de fazer um documentário sobre o CRUSP nasceu da minha observação daquele universo, porque eu fazia parte dele. E a relação social entre os moradores ali vai muito além de um endereço em comum que é o CRUSP. Geralmente o residente de lá é de fora da capital paulista, e isso enriquece demais o ambiente. Você tem gente do estado de São Paulo e de fora do estado de São Paulo e estudantes estrangeiros também lá. Então, esse ambiente tem tudo o que a gente observa no dia-a-dia... tem amizade, tem inimizade, geralmente entre ex-colegas de apartamento, ou um apartamento que tem um pouca mais de movimentação e barulho, e o apartamento vizinho o pessoal estuda mais então acaba tendo um ou outro atrito, que é igual de uma vizinhança. Tem os envolvimento emocionais, os casuais e os duradouros, teve gente que até que se conheceu lá e casou, e depois saiu, foi viver a vida e tal. Tem solidariedade, egoísmo, tem tudo lá. A natureza humana se apresenta lá como em qualquer outro lugar que você possa imaginar. Esses aspectos me motivaram a fazer o filme. E como se trata de um trabalho subjetivo e com poucas pessoas em relação ao número total de moradores, a expressão “um recorte” procura sinalizar justamente essa característica do registro, ou seja, é uma visão que eu considero limitada e recortada, ou seja, ela tem um limite.

E na escolha desse recorte também ocorreu ao diretor tratar da memória passada do lugar. Em conversas com moradores mais antigos, Dênia Cruz, produtora do documentário, conseguiu o contato de Hilda, hoje professora universitária da USP e que fez parte do primeiro grupo de moradores do CRUSP conhecido como pioneiros. Hilda contribuiu como testemunha e se tornou o ponto central de resgate do passado cruspiano no documentário.

Foi minha colega Dênia que encontrou a Hilda, eu me lembro na época que ela me contou que ela ouviu isso no próprio CRUSP. As pessoas ali tinham algumas referências e me parece que ela conseguiu chegar na Hilda com referências de pessoas que moravam no CRUSP. É o que eu tenho como memória. A gente queria ter um pioneiro numa situação como essa para tentar estabelecer similaridades e diferenças de experiências dentro do Crusp com o passar do tempo. Então é um dos motivos de eu ter a Hilda como pessoa que traz a experiência dela.

Além da testemunha, outro recurso vinculado ao passado utilizado foram as imagens de arquivo provenientes do documentário *A Experiência Cruspiana*. Realizado por Nilson Couto em 1986, os focos principais dessa obra são a revisão do passado do lugar na década de 1960 e a vivência contemporânea dos anos 80. Marcelo explica porque usou trechos desse trabalho:

Basicamente é para ilustrar determinadas falas da Hilda, por exemplo, no caso que você citou. E as imagens que tem ali são imagens que eu considero históricas e eu achei importante retomá-las porque aí cria-se uma espécie de diálogo com outro trabalho e também abre possibilidades para as pessoas irem atrás do outro trabalho. Então você amplia digamos assim o leque de opções para repertório.

Afora o resgate do passado, *CRUSP: um recorte* retrata o presente do lugar como um espaço diverso e multicultural. As entrevistas e a exibição de eventos culturais abordam os aspectos comportamentais que Marcelo presenciou no CRUSP “a heterogeneidade do

ambiente [...] juntamente com a aceitação do convívio respeitoso é uma das mais belas memórias que eu guardo da minha experiência como morador do CRUSP”. A diversidade do lugar é evidente quando, por exemplo, são exibidos momentos lúdicos como festas, com cenas de erotização, e rituais religiosos organizados pelo grupo cristão do CRUSP. Através da exibição desses momentos e de trechos de entrevistas, o documentário compõe um retrato de diversas vozes sobre a contemporaneidade do lugar.

Esse discurso fragmentado objetiva uma alternância entre presente e passado. Enquanto alguns personagens como Fabiana, Ricardo, Jarbas, Lu e Elaine realizam depoimentos ou trazem aspectos culturais característicos do lugar, Seu Fernando, porteiro do local, e Hilda se remetem ao passado do CRUSP. As referências de festas, uso de drogas e convivência entre os companheiros de quarto são tematizadas através de fragmentos de entrevistas. Os temas abordados privilegiam os comportamentos e culturas como meio comparativo entre gerações de moradores.

Contudo, um aspecto que foi um fator preponderante de abordagem em *A Experiência Cruspiana*, mas que está ausente em *CRUSP: um recorte* se refere à militância que marcou o lugar. Nos fragmentos de Hilda não há menção ao período da ditadura militar. Por um infortúnio técnico, a parte em que a testemunha aborda o tema da repressão militar no CRUSP se perdeu.

Durante a entrevista a gente abordou sim período de repressão militar no país e na própria USP e em especial, claro, ali no CRUSP. Mas aí entra aquela coisa de quando você tá fazendo um trabalho: a fita desse trecho ela se desmagnetizou e foi uma frustração muito grande assim que a gente pensa “pô eu tô fazendo um trabalho” aí quando você vai assistir aquilo, você fala “meu deus perdi uma parte”. Isso tá dentro de qualquer trabalho de registro audiovisual e um problema técnico, então prejudicou esse tipo de registro, foi isso que aconteceu.

Sem abordar diretamente a militância cruspiana e o enfrentamento à ditadura militar nesse testemunho, *CRUSP: um recorte* destaca o aspecto afetivo de ligação pessoal com o lugar, ressaltado pelo encerramento do documentário no qual alguns entrevistados expõem suas visões afetivas: Hilda enaltece a experiência de morar no CRUSP como importante não só na sua formação, mas em sua vida; Fabiana fala sobre o processo de amadurecimento através de aprendizados que obteve vivendo no lugar.

Por conta de mudanças de residência e de trabalho, Marcelo não teve tempo de circular o filme em mostras ou festivais de cinema ou mesmo exibí-lo no CRUSP. E também porque o

propósito do documentário já tinha sido alcançado, ou seja, uma forma de retribuição à universidade pública:

[...] eu senti que era uma oportunidade de tentar retribuir para universidade pública o que ela havia feito por mim, é uma forma de agradecimento, é isso, o CRUSP, ele foi decisivo na minha formação acadêmica porque me deu a chance de estar muito próximo da minha faculdade e dos meus locais de estágio dentro da própria USP em primeiro lugar, e depois quando comecei a trabalhar fora ali da universidade, dos endereços que eu tinha que ir, e aí tem também aquele rico conviver com os demais moradores e funcionários, isso para mim sempre me marcou.

### **Samuel Souza e a busca pelo passado para explicar o presente da Moradia**

Entre os anos de 2010 a 2015, Samuel Souza, um dos diretores de *Moras à Luta*, se formou em matemática na modalidade licenciatura. Originário de Monte Alto, cidade do interior de São Paulo, Samuel passou por algumas dificuldades de ordem econômica e material antes de ingressar na universidade. E por essa condição, ele possuía os critérios socioeconômicos exigidos pelo Serviço de Apoio ao Estudante (SAE-UNICAMP) para obter a bolsa de moradia estudantil.

Samuel sempre estudou em escola pública. Contudo, por conta do trabalho faltava bastante e não conseguiu concluir o ensino médio pela modalidade regular, tendo que recorrer ao supletivo. Após ser aprovado nessa modalidade de ensino e obter o diploma de conclusão do ensino médio, ele fez cursinho pré-vestibular para se preparar para o vestibular da UNICAMP e de outras universidades.

Passando no vestibular e realizando a matrícula como estudante da UNICAMP, Samuel foi direto ao serviço de assistência social da universidade para solicitar as bolsas de auxílio estudantil. Como o mesmo relata, na ocasião somente possuía 5 reais e um saco de farinha com ovo para se manter. Conseguiu imediatamente as bolsas e foi procurar vaga nas casas da Moradia Estudantil.

A dificuldade de encontrar uma vaga na Moradia representou a razão para Samuel realizar as primeiras gravações em 2010 do que seria posteriormente o documentário *Moras à Luta*. A ideia inicial era registrar algumas entrevistas em que estudantes relatavam as dificuldades de encontrar vagas nas casas:

Tudo começou porque eu queria... porque entrei na Moradia e tive uma certa dificuldade, e depois que eu percebi que nos anos seguintes acontecia a mesma coisa, sempre é muito difícil, tem pessoas que procuram e não encontram, assim aquela luta de sempre. Aí eu fiquei pensando “eu quero registrar isso”, e foi com essa intenção. Quando eu comecei não tinha a ideia de fazer um documentário sobre a Moradia, eu queria registrar aquele momento e fazer um vídeo com aquilo.

Samuel se engajou a favor da ampliação de vagas e foi Representante Discente (RD) da Moradia. A representação discente da moradia estudantil, composto por cinco representantes titulares e cinco suplentes, consistia em defender as demandas dos moradores junto ao Conselho Deliberativo da Moradia, órgão paritário da UNICAMP que decidia questões relacionadas ao lugar. Como RD e participando das reuniões dos moradores, Samuel conheceu mais a fundo os problemas que envolviam o espaço:

Em relação a representante discente, eu lembro que comecei a participar de algumas reuniões que tinha na Moradia, o pessoal discutia os problemas que aconteciam, tanto falta de vagas, a questão da segurança, problemas simples e complexos... aí eu comecei a participar [...] observando o que acontecia nas reuniões isso ajudou a acrescentar bastante no vídeo da Moradia, eu fui compreendendo mais o que estava acontecendo na Moradia. Acho que foi uma experiência interessante e nunca na vida eu participei de qualquer coisa, seja grêmio na escola, nunca participei.... [...] as vezes você conhecendo mais da moradia me permitia escolher melhor pra onde apontar a câmera.

Conhecendo as questões que afligiam os moradores, em especial a da superlotação, Samuel iniciou uma pesquisa sobre arquivos do passado que pudessem explicar o porquê de não haver vagas no local. Essa direção foi tomada ao tomar ciência do acordo firmado em 1987 entre a reitoria e o movimento Taba. Compreender como foi a origem da construção da Moradia poderia leva-lo a um entendimento melhor da falta de vagas no presente.

[...] o que me levou aos arquivos era curiosidade e saber exatamente o que aconteceu quando criou a Moradia porque claramente faltava vaga na Moradia. Porque todo ano tinha essa dificuldade dos alunos que chegaram de procurar vaga. Embora tinha uns problemas bem específicos... assim tinha pessoas na Moradia que tinham condições de estar fora, mas isso era muito raro, era pouco mesmo. Esses casos não interferiam no todo. O que realmente estava acontecendo era falta de vagas na Moradia. E eu queria saber o porquê de faltar vagas. E por isso fui recorrer às memórias para saber o que tinha acontecido lá atrás.

Inicialmente, a pesquisa ocorreu nos arquivos da Rádio e TV UNICAMP. Samuel trabalhou durante um ano no local como bolsista SAE<sup>18</sup> e soube de que naquele local havia um arquivo de vídeo contendo a gravação do momento solene de leitura do acordo sobre a

---

<sup>18</sup> As bolsas de auxílio do Serviço de Apoio ao Estudante (SAE/UNICAMP) oferecem vagas na Moradia Estudantil da UNICAMP, alimentação gratuita no restaurante universitário, uma renda para transporte, e uma renda como forma de contraprestação por algum trabalho desenvolvido na universidade com carga horária de 15 horas semanais.

criação da Moradia. Nesse vídeo, gravado em 1987, o reitor da época, Paulo Renato Souza, lê o acordo estabelecido entre movimento Taba e reitoria para a construção da Moradia Estudantil da UNICAMP.

Alguns acontecimentos que ocorreram dentro da Moradia motivaram Samuel a voltar sua câmera para o presente. Ele acompanhou de perto a mobilização em torno da casa H9<sup>19</sup>, quando passando por cima do Conselho Deliberativo da Moradia, a UNICAMP entrou na justiça comum para a retirada à força de um estudante que ocupava o local. O fato culminou na reintegração de posse da casa realizada pela tropa de choque da polícia militar. Em resposta à invasão da polícia, houve a imediata ocupação estudantil do prédio da sede administrativa do lugar. Samuel registrou alguns momentos dessa ocupação: uma assembleia estudantil decidindo sobre os rumos dessa movimentação até a sua total desintegração realizada novamente pela polícia militar. Como medida de punição, a universidade instaurou uma sindicância que puniu cinco estudantes, acusados de participar do protesto<sup>20</sup>.

Após o declínio da mobilização em torno da ampliação de vagas, em consequência das medidas punitivas adotadas pela universidade, Samuel convidou-me para ajudá-lo a terminar o documentário.

[...] sentia que algo estava faltando no documentário. Mas eu não sabia resolver... e aí quando eu fui atrás de você. Eu lembro que eu chamei você pra me ajudar. Eu não lembro como foi a conversa, mas eu lembro o motivo que eu fui atrás de você foi ajudar nessa questão. Foi aí que explodiu mais, foi aí que enriqueceu mais o documentário... muitas imagens principalmente da parte da vivência da Moradia.

Samuel já tinha uma parte da montagem encaminhada. Contudo, na minha visão<sup>21</sup> estava faltando abordar a vivência dentro da Moradia: as atividades culturais que envolvem a participação dos moradores, a convivência entre estes e os problemas comunitários. Esse tipo de abordagem traria uma perspectiva mais geral do lugar, observando que a luta pela ampliação de vagas atravessava esses aspectos de vivência coletiva e de como os moradores

---

<sup>19</sup> As casas da Moradia dos Estudantes da UNICAMP são classificadas por letra e número como forma de identificação administrativa.

<sup>20</sup> O momento de reintegração de posse pela tropa de choque é registrado pelo documentário. Soldados da polícia com armas de grosso calibre em mãos sobem a escada que dá acesso à casa H9, enquanto Samuel com a câmera de frente para a H9 recua, refletindo o estado de tensão do momento. Mais informações sobre a punição imposta pela UNICAMP: “Unicamp suspende 5 alunos por um semestre por ocupação de prédio”, G1 Globo, Campinas, 21 de fev. de 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2012/02/unicamp-suspende-5-alunos-por-um-semester-por-ocupacao-de-predio.html>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2020.

<sup>21</sup> Nesse momento do relato, coloco-me também como realizador de *Moras à Luta*.

debatem e propõe soluções para questões que afetam a comunidade.

Samuel: Algo que eu acho interessante é porque a gente está na Moradia, óbvio que não são todas, mas tem muitas pessoas que estão na Moradia, mas não sabem o que acontece lá dentro. E mostrar essas atividades que acontecem na Moradia eu acho interessante porque alguém só usa a Moradia só pra dormir, não sabe de nada que acontece na Moradia, eu achei interessante no vídeo pra quem for assistir, mostrar a Moradia como que ela é, sabe..... as atividades que acontecem lá dentro, o forró, a dança, a capoeira... mostrar o quão rica é a Moradia. Porque tirando essa parte, você tira a vivacidade da Moradia... A Moradia é algo muito maior do que você ir lá só pra dormir.

Decidimos então unir o material de registro das lutas com as gravações das atividades culturais organizadas pelos próprios moradores, as relações afetivas que possuem com o espaço e como lidam com os problemas comunitários. A ideia era de realizar um panorama geral sobre a Moradia: o seu universo simbólico/afetivo e as lutas políticas do passado e do presente. Para nós, retratar essas características enriqueciam o debate sobre a assistência estudantil, ressaltavam a produção cultural do espaço e revelavam a convivência e vivência entre os moradores.

Com a montagem agregando os registros dessas atividades estávamos caminhando para finalizar o filme já no ano de 2015. Pesquisando outros materiais decidimos incluir outra imagem de arquivo, dessa vez uma imagem atual. Naquele momento estava acontecendo na UNICAMP eleições para reitor da universidade. Acompanhamos as promessas de campanhas principalmente voltadas para a moradia estudantil.

Dentre essas campanhas, vimos um vídeo gravado pela ADUNICAMP (Associação de Docentes da UNICAMP) em que se realizava uma sabatina com o até então candidato, José Tadeu Jorge, que posteriormente venceu as eleições. Recortamos a parte do vídeo em que se debate a Moradia Estudantil, em que o futuro reitor promete a construção de vagas no local.

Samuel:[...] achei interessante que o próprio candidato a reitor reconhecia a falta de vagas na Moradia, só que quando ele ganhou ficou só na promessa, ele não fez nada. A gente percebe que a própria UNICAMP reconhece isso. Eu lembro que quando eu estava fazendo o vídeo, um ficava jogando pro outro as coisas, você ia no SAE, o SAE jogava pra reitoria. Eu queria saber se faltava vagas na Moradia e eles não falavam de fato. E essa fala eu gostei por ele reconhecer. Só que eu não acreditava que ele ia fazer de fato.

Como não queríamos terminar o documentário com esse vídeo sem ter um horizonte que pudesse apontar alguma esperança, optamos por colocar um trecho do vídeo *Dinossauro – Memória Pré-Histórica da Moradia* em que Ubaldo Marques, participante da Taba, destaca valores de vivência que embasaram o projeto de construção da Moradia e as questões de



convivência entre os moradores nos primeiros anos de habitação do lugar. Essa foi uma forma de se contrapor à promessa do reitor, além do sentido de cobrança de uma promessa não cumprida, mas também de trazer o passado como forma de motivar o presente de lutas.

Samuel: E o Ubaldo, eu gostei da parte final pelo grande amor que ele sentia pela Moradia. Ele se relacionava de uma maneira bem diferente. Na Moradia mesmo, muitos vê mais como um dormitório ali, não enxerga, não aproveita o que a Moradia tem para oferecer. Ubaldo, nesse aspecto, via a Moradia de uma maneira bem diferente. Não só como dormitório. E também porque volta lá pro passado, começa com o passado e volta praticamente quase com o início da Moradia. Ficou uma coisa quase como circular. E esse vídeo do Ubaldo é de 90 e pouco. Por isso que achei interessante.

Com essa imagem de arquivo finalizamos e lançamos o documentário em 2015. Exibimos dentro da Moradia para os moradores como forma de retomar as discussões sobre a falta de vagas e motivar as lutas pela causa. Para além da Moradia, também realizamos exposições dentro da UNICAMP, através principalmente dos Centros Acadêmicos como maneira de difundir a pauta. Contudo, a exibição do documentário se expandiu no ano seguinte, em 2016, com a greve estudantil que ocupou a reitoria da UNICAMP<sup>22</sup>. Um dos pontos dessa greve foi a ampliação de vagas na Moradia. Durante essa mobilização, fizemos exposições em praticamente no campus inteiro, inclusive na parte externa da reitoria ocupada. Além da universidade, o documentário foi selecionado para exibição na Mostra Luta (2016) e no festival ECOCINE (2015).

Eduardo: acho que a circulação do filme, a recepção do filme dentro da UNICAMP foi até positiva. Passou em alguns centros acadêmicos, passou no comando de greve, na ocupação da reitoria em 2016. Um dos pontos da greve foi a construção de mais vagas na Moradia, como elemento de reflexão passou dentro da Moradia, no Cinemoras, no CV3... como elemento de reflexão acho que foi interessante. Acho que ele teve esse impacto positivo de principalmente aquele documento gravado em vídeo, do reitor falando das 1500 vagas de 1987, e o reitor de 2015 garantindo isso, acho que a galera foi mais impactada por isso e pela própria construção do filme.

Após as exposições na Moradia e no campus durante esse período de luta, disponibilizamos o documentário no *You Tube* a fim de propiciar fácil acesso ao filme. À medida em que os anos passam e o problema da falta de vagas se mantém, propomos de colocar o documentário disponível para exibição de qualquer interessado em debater o tema. Idealizamos o filme como um legado que possa ser passado para as futuras gerações de moradores, como um elemento de reflexão para quem está entrando na Moradia.

---

<sup>22</sup> Estudantes desocupam reitoria da UNICAMP após 59 dias de protesto. G1 Globo, Campinas, 07 de jul. de 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2016/07/estudantes-desocupam-reitoria-da-unicamp-apos-59-dias-de-protesto.html>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2020.

Samuel: [...] esse documentário acho algo bem interessante quando os alunos estão chegando dentro da Moradia... seria interessante passar ele para os alunos que estão chegando começar a refletir a respeito, sabe. Fazer um movimento que eles possam assistir. Enxergar essa questão da falta de vagas. Assim, o documentário pode levar as pessoas a uma reflexão.

A realização do documentário constituiu uma experiência marcante para a nossa trajetória universitária. Não somente pela proposta de contribuição em uma causa política em que acreditávamos, mas também por ser um reflexo da nossa vivência dentro da Moradia. Um recurso da assistência estudantil que garantiu a nossa permanência dentro da universidade. Mas, para além disso, um ambiente cheio de experiências positivas, de aprendizados de como viver com o diferente, de como compartilhar um espaço coletivo, de como representar politicamente os moradores e de participar das atividades culturais propiciadas pelo lugar. Samuel conclui a entrevista falando da relação entre fazer o documentário e a sua vivência na Moradia:

E acho que fazer o documentário... tem coisas na Moradia que eu não enxergava, principalmente em relação as atividades. Eu passei a olhar as plantações que tinha de uma forma diferente, várias coisas que antes eu não via, mesmo passando em frente, eu passei a ver de uma maneira diferente com o documentário. O documentário acabou agregando muito a minha vida em relação à Moradia. A Moradia foi um ambiente bem rico, eu gostava muito. Eu gostava de fazer bolo, quando tinha muitas pessoas fazendo aniversário, nossa.... eu acredito que fiz no total mais de 50 bolos, recheados. E é um lugar que vou sentir bastante falta.... e que eu aprendi muito.

## *CRUSP: um recorte*

### **Introdução**

*CRUSP: um recorte* é um documentário que retrata as vivências e aspectos culturais do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (CRUSP). Composto basicamente por entrevistas/depoimentos e imagens de arquivo, o documentário se propõe a mostrar o presente contemporâneo do espaço fazendo um comparativo histórico com as vivências de décadas anteriores. Tendo como principal fonte de arquivo *A Experiência Cruspiana*, outro documentário que aborda o CRUSP, mas abrangendo as décadas de 1960 e 1980, *CRUSP: um recorte* compara vivências de gerações, estabelece um vínculo temporal entre imagens distintas e mostra como o CRUSP é um espaço múltiplo de memórias afetivas e de diferentes culturas e vivências.

O objetivo de análise sobre esse documentário é investigar o uso de imagens de arquivo pertencentes originariamente a documentários anteriores que envolvem o CRUSP, cujos trechos são inseridos durante o relato de uma testemunha dos acontecimentos evocados. Os fragmentos de outros filmes utilizados por *CRUSP um recorte* são ressignificados de acordo com os sentidos proferidos pela testemunha. Através de recortes de entrevistas, tanto dos moradores atuais quanto de ex-moradores e trabalhadores do local, o documentário estabelece diferenciações e aproximações entre épocas e gerações, colocando em perspectiva as mudanças culturais pelas quais passou o lugar.

Analisaremos especificamente trechos do documentário que correspondam a memória que introduz o entrelaçamento entre presente/testemunho e passado/materiais de arquivo. A montagem do documentário articula falas de entrevistas que remetem ao passado e imagens de arquivo que ilustram esses relatos. Dessa forma, há um processo de construção histórica sobre o passado e o presente do CRUSP, que visa não somente contextualizar os períodos históricos aludidos em torno do lugar, mas de construir uma memória audiovisual sobre essa moradia estudantil.

### Testemunho e a estética dos fragmentos

Para se reportar ao passado por meio da memória dos entrevistados, em específico a origem e os primeiros anos de habitação do CRUSP na década de 1960, o documentário recorre à Hilda, uma moradora dos primeiros grupos de habitantes do lugar. Hilda fez parte dos “pioneiros”, grupo de estudantes que invadiu e ocupou blocos de prédios, transformando-os em moradia estudantil. O seu relato inicial abarca como soube desse grupo, a experiência de ter participado da invasão e a organização da ocupação pelos estudantes no espaço. Na medida em que ela testemunha, alguns materiais de arquivo, como fotos e trechos de filmes, são exibidos como apoio ao seu relato.



Figura 1: Screenshot de Hilda - testemunha participante do grupo “Os pioneiros”

Fonte: *CRUSP: um recorte* (Marcelo Gutierrez, 2005)

Antes de analisarmos a conjugação entre testemunho e imagens de arquivo, cabe compreender como Hilda se enquadra na categoria testemunha e como seu testemunho se insere na narrativa proposta por *CRUSP: um recorte*. Inicialmente, consideramos testemunho dos acontecimentos expostos pelo documentário nos termos propostos por Paul Ricoeur (2007). Para o historiador, o testemunho não apenas atende às operações epistemológicas do campo da História, mas também tem utilidade em diversas áreas, desde processos judiciais até a vida cotidiana. Não se presta somente como constitutivo de arquivos, mas pode ser expressado como representação do passado por narrativas, artifícios retóricos, colação em imagens, etc. Dessa forma, é necessário compreender o testemunho com o seu “potencial de empregos múltiplos” (RICOUER, 2007, p. 170).

Através desse estudo, compreenderemos a função de testemunha desempenhada por Hilda em *CRUSP: um recorte*. Assinalamos três operações de testemunho destacadas pelo

historiador: 1) No testemunho há uma articulação entre a afirmação de um acontecimento passado dado como factual, através de um relato verbal de uma cena vivida expresso por uma narração, e uma confiabilidade presumida, ou seja, “a autenticação de uma declaração pela experiência de seu autor (RICOEUR, 2007, p. 172); 2) A autodesignação do sujeito como testemunha ocorre por três características: utiliza a primeira pessoa do singular, conjuga o verbo no pretérito e faz referência ao local do acontecimento. Essa é “a fórmula típica do testemunho: eu estava lá” (RICOEUR, 2007, p. 172); 3) A autodesignação provoca uma situação dialogal na medida que o testemunho é expressado a alguém. É na presença do outro que a testemunha alega ter vivenciado uma cena de interesse, como autora, observadora ou vítima dos acontecimentos, mas assumi no presente a posição de um terceiro quando testemunha. O relato testemunhal, assim, demanda um sentido de confiança na medida em que a testemunha “não se limita a dizer: ‘Eu estava lá’, ela acrescenta: ‘Acredite em mim’” (RICOEUR, 2007, p. 173).

Hilda se coloca como narradora de sua própria experiência: conjuga o verbo no pretérito na primeira pessoa do singular e faz menção ao CRUSP como espaço habitado no passado (autodesignação da testemunha). A testemunha narra acontecimentos na base da credibilidade prévia de que ela “estava lá” e, presumidamente, possui autoridade para falar sobre o assunto. Ela se dirige a alguém fora de campo (que presumimos ser o diretor do documentário) e não olha diretamente para a câmera, o que permite criar uma situação de diálogo no próprio momento da cena.

A crença no testemunho de Hilda ocorre pela alegação da experiência que viveu no espaço. Seu corpo, gestos de mãos e voz transmitem, além de informações sobre o período de vivência no CRUSP, afetos que marcaram a sua vida universitária. A narração testemunhal evoca os acontecimentos passados, marcados por situações de tensão, triunfo e momentos lúdicos, mas expressada por um tom de fala comedido: não há expressões de sentimentos de traumas ou sofrimentos, nem tão pouco demonstrações efusivas de alegrias.

Nesse sentido, reviver as experiências passadas segue a tonalidade da lembrança vivenciada no presente. Ao mesmo tempo que transforma a lembrança em comunicação, a narração coloca a experiência na temporalidade do momento do recordar, e não do acontecimento em si, como afirma Sarlo (2007):

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. (p. 24-25)

O testemunho de Hilda está inserido dentro de um grande número de fragmentos de entrevistas presentes em *CRUSP: um recorte*. O documentário é composto majoritariamente por entrevistas de moradores atuais do lugar. Contudo, são entrevistas fragmentadas, cujos trechos são retomados de acordo com a lógica argumentativa operada pela montagem que se baseia em temas como, por exemplo, lado lúdico do local, drogas, convivência, etc. Essa justaposição de discursos corresponde aos pressupostos de uma estética televisiva, caracterizada pela interrupção do discurso contínuo de um personagem do documentário e que permeia o audiovisual comunitário quando se refere ao passado.

É preciso ressaltar que, dentro de um contexto contemporâneo do audiovisual e da comunicação comunitária, percebemos que os documentários têm recorrido aos testemunhos dos personagens sociais para recompor, a partir de fragmentos de memórias, uma imagem do passado. Esse movimento de recorte dos discursos é o que caracteriza uma estética da interrupção, devedora da estética televisiva, em que a narrativa é pautada pela intercalação e/ou justaposição de fragmentos de testemunhos dos personagens sociais. O resultado é que a memória fica subordinada ao corte, a mais um enquadramento na sua evocação. (MOMBELLI e TOMAIM, 2014, p. 12)

Essa estética do fragmento é notada em *CRUSP: um recorte* quando apresenta diversos trechos de entrevistas que são originários de uma entrevista maior, porém recortada. A narrativa se apoia de sobremaneira nos recortes das entrevistas para compor um sistema de vozes diversas, em que o enunciador desaparece enquanto criador desse todo discursivo. Desse modo, “o fragmento deixa-se ver pelo observador tal como é, e não como um fruto de uma ação do sujeito” (CALABRESE, 1987, p. 88 apud MOMBELLI e TOMAIM, 2014, p. 10).

Conforme essa perspectiva, a apropriação do testemunho no documentário sobre o CRUSP serve ao propósito de uma narrativa, que constitui um fragmento de um todo, compondo uma voz uníssona, apesar de multifacetada, sobre o passado do lugar. Isso é mais evidente quando o discurso testemunhal de Hilda é o único presente para abordar o período dos pioneiros e os primeiros anos de habitação, sem outros testemunhos para contestação ou

reforço. E a seleção dos trechos exibidos correspondam a escolhas que elaboram uma visão, tanto do passado como do presente, tanto de quem rememora quanto de quem seleciona o recorte para construir a narrativa documentária.

Assim, o testemunho de Hilda, dividido em trechos, credenciado e acreditado por sua experiência como participante dos “pioneiros” do CRUSP é a fonte do passado de *CRUSP: um recorte* para tratar da fundação da moradia estudantil da USP e dos anos iniciais de ocupação. O relato de Hilda ancora através da montagem o ponto central de comparação com o presente e enseja a exibição de imagens de arquivo como forma de ilustração ao seu relato. Por meio da montagem, a narrativa une “pedaços” para constituir uma visão sobre o passado do CRUSP.

### **Imagens sobreviventes do CRUSP: a iniciativa de ocupação e a resistência contra a ditadura militar**

À medida em que Hilda fala, alguns materiais de arquivo, como fotos e trechos de filmes são inseridos como apoio ao seu testemunho, na maneira de imagens de cobertura<sup>23</sup>. Dentre as imagens de arquivo em movimento que aparecem durante a fala da testemunha, há a inserção de três trechos oriundos de *A Experiência Cruspiana* (Nilson Couto, 1986)<sup>24</sup>, mas que suas imagens originais pertencem ao documentário *Universidade em Crise* (Renato Tapajós, 1966), que também foram apropriadas pelo primeiro. A primeira inserção dessas imagens é proveniente de um corte que segue a lógica de um *raccord* de mãos: a câmera foca nas mãos de Hilda para logo em seguida o corte trazer a imagem de mãos levantadas de estudantes reunidas em assembleia na década de 1960.

---

<sup>23</sup> Compreendemos imagens de cobertura como “uma imagem que “cobre” – ilustrando, provando, evidenciando – uma fala, uma música ou sons ambientes [...] Quando um dos moradores fala em mutirão na favela, vemos uma imagem de pessoas carregando sacos de cimento; [...] quando um personagem fala da dificuldade de “segurar” os filhos em casa depois dos nove anos, vemos um plano de uma criança brincando. Essas são imagens de cobertura que servem também para disfarçar os cortes na fala dos personagens, simulando uma continuidade onde ela não há.” (LINS, 2004, p. 69)

<sup>24</sup> *A Experiência Cruspiana*, de Nilson Couto, realizado em 1986, aborda o passado histórico e a contemporaneidade do CRUSP. O realizador recorre a entrevistas, materiais de arquivos e locução *over* a fim de retratar a história desse conjunto residencial estudantil, desde a sua fundação até a década de 1980. O documentário busca construir uma memória sobre o lugar, destacando o passado de luta estudantil, e retratar a atualidade das vivências subjetivas e convivências culturais. Não vamos tratar da apropriação pelo documentário de Nilson Couto de trechos de *Universidade em Crise*, pois conforma praticamente os mesmos sentidos observados em *CRUSP: um recorte*, com exceção de que a testemunha no presente, e não o locutor *over*, produz esses significados.



Figura 2 – *Raccord* de mãos entre planos  
 Screenshots do *CRUSP: um recorte* (Marcelo Gutierrez, 2005)

Esse trecho em específico de *Universidade em Crise* se refere a uma assembleia estudantil realizada em 1965 na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL-USP). Os estudantes estavam reunidos para deliberar a proposta de continuação da greve estudantil em resposta à invasão militar que pôs fim à greve do fogão no CRUSP, movimento organizado pelos moradores contra a elevação do preço cobrados pelas refeições e pelo alojamento. O documentário foi encomendado pelo grêmio da faculdade para acompanhar essa movimentação, observando como os estudantes reagiram a esse ataque.

No entanto, essas imagens adquirem novas significações em *CRUSP: um recorte*. Quando são inseridas as imagens da assembleia de 1965, a voz *over* de Hilda relata a formação do grupo dos pioneiros e a decisão para a invasão dos prédios que se tornariam o CRUSP. A transição entre os planos de movimento de mãos de Hilda, expressando pausadamente como foi o processo de invasão e ocupação dos prédios, e dos estudantes, em sua maioria mulheres, erguendo os braços se posicionando favoráveis à continuação da greve estudantil, produz um significado de concordância com a ação dos pioneiros<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Em um depoimento escrito para um blog que se transformou posteriormente no ebook *CRUSP 68 Memórias, Sonhos e Reflexões*, Maria Elisa Quissak Pereira Martins, que também fez parte dos pioneiros, descreve: “Os prédios do CRUSP tinham sido usados para os jogos Pan-Americanos e estavam fechados. Houve um movimento de estudantes pela ocupação para moradia, o que era a finalidade original. Um grupo “invadiu” a Reitoria, da maneira mais ordeira e pacífica. Lembro-me de apenas termos ficado lá, sentados nos sofás e no chão da ante-sala do reitor, até conseguir um contato com ele. Então foi autorizada a ocupação de três andares de um dos prédios: um para meninas e dois para rapazes. Fizeram-nos ver que estávamos assumindo uma enorme responsabilidade, que do nosso comportamento dependiam as ocupações posteriores, exortaram-nos a agir com a máxima seriedade. Então fomos para lá: moças no terceiro andar, rapazes no quinto e sexto. O quarto seria a zona proibida, o que, até onde eu soube, foi respeitado “(CRUSP 68..., 2008).



As outras duas imagens pertencentes ao documentário *Universidade em Crise* remetem a circunstâncias que envolvem diretamente a greve do fogão, quando ocorre um mutirão para oferecer almoço aos estudantes<sup>26</sup>. As imagens que fazem referência a esses episódios aparecem em dois momentos distintos do depoimento: no momento em que Hilda comenta sobre a abertura de ingresso de pessoas de fora da universidade no CRUSP e quando tece considerações sobre o caráter arrojado dos pioneiros que, segundo ela, explica o sucesso obtido na vida em geral por quem fazia parte do grupo.



Figura 3 – Fila de estudantes para o mutirão de almoço

*Screenshot* do documentário CRUSP: um recorte (Marcelo Gutierrez, 2005)

Hilda fala sobre a primeira leva dos pioneiros, que consistia em cerca de 100 estudantes, mas com o passar dos anos esse número se estendeu para 2000 estudantes morando no local. Quando houve a abertura para pessoas sem vínculo com a universidade morarem no lugar, Hilda conclui que “aí começou a entrar muita gente”. Nesse momento, há a inserção da imagem da fila do almoço comunitário, mostrando estudantes com pratos nas mãos, esperando para serem servidos.

O documentário torna as lembranças da testemunha em relatos imagéticos, a propósito de serem imagens de cobertura do testemunho. Como espectadores, observamos essa informação da quantidade de pessoas entrando no CRUSP através da imagem da fila de estudantes. Novamente, há uma ressignificação de imagens, utilizando um trecho de um filme

---

<sup>26</sup> Sobre esses acontecimentos, Maria Elisa continua: “O número de moradores já era grande, mais de um prédio estavam ocupados. Houve um aumento de preços no restaurante, que os cruspianos acharam excessivo, e resolvemos fazer um boicote para tentar reverter o aumento. Conseguimos um fogão velho e alguns panelões usados, fomos atrás de doações de alimentos e passamos nós mesmos a preparar as refeições. Havia turnos de trabalho e divisão de tarefas. Nunca lavei tanta alface na minha vida!” (CRUSP 68..., 2008)

em que não são mostradas informações sobre o seu contexto original.

Essa representação da memória em imagem de cobertura continua em outro momento do testemunho. Quando considera que o CRUSP foi um formador de pessoas que obtiveram sucesso na vida, Hilda atribui essa característica à convivência proporcionada pelo lugar entre pessoas de diferentes culturas e localizações. Durante essa fala, é inserida uma imagem de um repórter com um microfone tentando entrevistar pessoas almoçando no pátio do CRUSP. Essa imagem ainda se refere ao almoço proporcionado pelo mutirão organizado pelos estudantes, ressignificadas como um agrupamento de pessoas que representariam os pioneiros pelo testemunho de Hilda.



Figura 4 – Repórter entrevistando estudantes durante o mutirão  
 Screenshot do documentário *CRUSP: um recorte* (Marcelo Gutierrez, 2005)

Em *Universidade em crise* essa imagem é ilustrativa de uma voz *over* de um estudante relatando a situação que se estabeleceu com a invasão dos militares no restaurante universitário. Enquanto descreve sobre como o foi processo de mobilização estudantil contra o aumento dos preços das refeições e dos alojamentos, a ocupação da cozinha do CRUSP e da repressão militar<sup>27</sup>, imagens do mutirão de alimentação e fotos da invasão policial são exibidas. Há uma contextualização por parte desse documentário acerca do problema que originou a greve estudantil de 1965.

Esse nó de temporalidades é pertinente ao que Didi-Huberman (2013) denominará de

---

<sup>27</sup> Maria Elisa relata: “Mas uma noite, durante o boicote ao restaurante, alguém de “sentinela” no alto de um prédio começou a gritar: Invasão! Invasão! Ouvindo os gritos descí imediatamente para o Centro Cultural, correndo em direção à entrada, para encontrar uma baioneta voltada para a minha barriga. Em volta dos prédios, 2 ou 3 “brucutus” e soldados armados até os dentes. Impossibilitados de entrar, ficamos por ali a noite toda, até que de manhãzinha a tropa de choque se retirou por entre alas de cruspianos que aplaudiam os “vencedores” carregando os troféus da batalha: os panelões amassados e o velho fogão.” (CRUSP 68...., 2008)

imagens sobreviventes. Tendo como base de argumento as reflexões do historiador da arte, Aby Warburg<sup>28</sup>, Didi-Huberman concebe as imagens sobreviventes como imagens originárias de periodizações históricas e estilísticas consideradas ultrapassadas, como “fantasmas” de conflitos e tensões findas do passado, mas que representam latências com potencial de manifestação no presente. Nesse sentido, há uma imbricação de temporalidades, que desvirtuam o paradigma de etapas históricas fixas, compreendendo as imagens como “uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos.*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 39, tradução nossa).

O anacronismo permite observar essa sobrevivência das imagens por meio de platicidade, fraturas, intervalos, tensões e memórias deslocadas na composição dos tempos que carrega. Essa forma de compreender as imagens se choca com modelos de história baseados em uma cronologia horizontal, de caráter positivista, e busca empreender uma arqueologia crítica na observação de uma montagem de tempos heterogêneos, atenta aos anacronismos implicados.

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza. Impõe um paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69)

A greve estudantil de 1965 não alcançou os seus objetivos e três anos mais tarde os moradores do CRUSP sofreriam uma dura derrota com a desocupação forçada dos prédios e a prisão de centenas de estudantes pelas forças de repressão militar. Tendo em vista que o movimento estudantil foi considerado o “único foco de resistência manifesta ao regime

---

<sup>28</sup> Em entrevista ao site do jornal português Público, Didi-Huberman lista três grandes lições de Warburg: “[...] em primeiro lugar, ele mudou o modelo de espaço da história da arte. Ele mostra, por exemplo, que para compreender o Renascimento florentino é preciso fazer apelo a fontes que vão muito longe no espaço, nomeadamente a astrologia árabe. Sem os árabes, não se compreende o Renascimento. Este modelo diz-nos, portanto, que as imagens são operadores de migração, *Wanderung*. Hoje é muito importante fazer o elogio da migração, saber que as imagens são feitas para atravessar fronteiras. Em segundo lugar, ele forneceu um novo modelo temporal a partir da *Nachleben*, da sobrevivência, que faz com que aquilo que julgávamos que era de uma determinada época e tinha desaparecido reapareça seleccionado e reactivado por outra época. Nada é obsoleto e o esquema habitual da história da arte, de um conformismo total (veja-se a sua última versão: modernismo, anti-modernismo, pós-modernismo), não funciona, como mostra Warburg. É como se disséssemos: “A minha infância acabou, chegou ao fim e por isso não vamos mais falar nela”. Ora, durante toda a nossa vida, as coisas da nossa infância vão reaparecer e somos crianças até ao fim da nossa vida. É o que se passa na cultura, na história das imagens, segundo Warburg. O seu terceiro conceito fundamental é o de *pathoformel*, fórmula de pathos, que Warburg mostra, de uma maneira extraordinária, que opera com uma enorme força nas imagens.” Disponível em <https://www.publico.pt/2014/04/11/culturaipsilon/noticia/sentir-o-tempo-e-ver-a-historia-nas-imagens-332932> Acesso em 14 de mar. de 2020.

militar” (SAVIANI, 2000, p. 22 apud GARRIDO, 2012, p. 30), a expulsão dos moradores e a morte de militantes como José Arantes e Lauriberto Reis, que se engajaram na luta armada e eram moradores do conjunto residencial<sup>29</sup>, fazem com que as imagens remetidas ao CRUSP carreguem também memórias da resistência estudantil contra a ditadura.

Essas imagens atestam a representatividade do CRUSP como ponto de referência marcante contra o regime militar. A partir do conjunto residencial foram organizadas assembleias que mobilizaram congressos e passeatas em apoio ao enfrentamento ao autoritarismo vigente. A participação do CRUSP nessa conjuntura política é frisada pelas recordações de Carlos Eduardo Baldijão e Márcia Furquim de Almeida, ex-moradores, no ebook *CRUSP 68 - Memórias, Sonhos e Reflexões*:

Embora a atividade política no CRUSP tenha sido sempre intensa, foi por ocasião da invasão, pela repressão da ditadura, da Faculdade de Filosofia, na rua Maria Antônia, em 1.968, que o CRUSP passou a ser o centro político do movimento estudantil. O CRUSP já era cenário de grandes assembleias da universidade e do movimento estudantil. As grandes passeatas de setembro de 1.966, a famosa “setembrada” que reuniu milhares de estudantes no enfrentamento da repressão, foram organizadas em assembleias realizadas no CRUSP. O movimento estudantil não se amedrontava. Foi a partir do CRUSP que se organizou o Congresso da UNE em Ibiúna. Foi a fase de massas do Congresso. É claro que a repressão infiltrava seus espias no movimento estudantil e muitos deles foram identificados e denunciados. Com o recrudescimento da repressão e da resistência do movimento estudantil, o CRUSP tornou-se uma cidadela da resistência. (CRUSP 68....., 2008)

Considerando essa história de resistência política do lugar, a ressignificação de trechos provenientes de documentários mais antigos motiva a verificação da historicidade dessas imagens e suas reutilizações em novos contextos de produção. Sylvie Lindeperg (2010) trabalha com dois momentos que constituem a gravação das imagens e seus usos posteriores: a da tomada e posteriormente a retomada em filmes documentários, o que demanda analisar a história de suas migrações. A migração das imagens de documentário a outro, seus usos e reinterpretções, coloca em perspectiva a questão da produção de sentidos e da relação com o acontecimento originário.

O testemunho de Hilda sobre as suas vivências no CRUSP é imbricado com as imagens de arquivo portadoras de memórias sobre o lugar. As lembranças, para além do relato verbal, ganham materialidade em imagens e ressignificam os trechos do filme anterior. A montagem que liga os planos do testemunho de Hilda, as recordações sobre os pioneiros, da

---

<sup>29</sup> Informação dada por Rafael de Falco (ex-morador do CRUSP) em entrevista para *A Experiência Cruspiana* e reforçada pela narração *over* desse documentário.

imagem da assembleia estudantil e da campanha autônoma de alimentação em 1965, ressignificam imagens que não seguem uma linha de sentido entrelaçado com as situações às quais remetem originariamente. Lindeperg (2010) assinala que essa desvinculação do sentido das imagens com o acontecimento registrado pela tomada provoca o risco de perda de referencial histórico:

A narrativa se cria também na relação de uma imagem à outra, na maneira que uma tem de invocar a outra para construir uma outra coisa que não está mais em ligação com o evento. A montagem pode também gerar uma perda da qualidade histórica da imagem no sentido que conhecíamos, ou seja, a relação com a tomada que o *raccord* aniquila em uma elipse temporal, por exemplo.” (p. 343)

Por outro lado, a ressignificação de trechos pertencentes a outros filmes atende aos propósitos de uma narrativa documentária. A montagem de *CRUSP: um recorte* é ciente de que se tratam de imagens históricas e que são indexadas à revisão do passado do CRUSP, retiradas de *A Experiência Cruspiana*. No entanto, a inserção dessas imagens durante a fala de Hilda na maneira de cobertura ao relato, além de transformar a recordação em imagem, cria um elo histórico entre o testemunho e esses trechos, ainda que de forma anacrônica. Sobre essa relação entre historicidade da imagem e sua função narrativa, Comolli (2010) coloca:

[...] cada plano de cinema é composto por duas faces. Uma delas, oriunda da análise histórica: a imagem foi produzida a tal momento, em tais condições, com tal propósito. Todos esses elementos podem ser encontrados, reconstituídos e analisados [...]. A outra face diz respeito à função narrativa ou imaginária do filme: a montagem, os planos que se invocam uns aos outros, a cadeia de planos subentendidos em um plano, etc. Os dois aspectos mantêm-se indissociáveis: eles intervêm ao mesmo tempo [...] (2010, p. 343).

Assim, quando se retomam imagens sobre o CRUSP, deve-se considerar tanto o valor histórico de suas imagens como a função narrativa que as utiliza. Esses materiais de arquivo ressignificados em décadas posteriores representam “sobrevivências” de conflitos que não se apaziguam no presente. O relato testemunhal sobre a invasão e a ocupação que instituíram o conjunto residencial, e as imagens de resistência à ditadura militar, referem-se a acontecimentos que marcaram o lugar. As imagens do passado do CRUSP tendem a tratar da iniciativa dos pioneiros e da repressão que os estudantes sofreram e permanecem como memórias vinculadas ao local.

Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o

elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.32, grifos do autor, tradução nossa)

## *Moras à Luta*

### **Introdução**

Após a apresentação do espaço da Moradia Estudantil da Unicamp à maneira de videoclipe, o documentário *Moras à Luta* apresenta uma imagem de arquivo que contém uma entrevista e um momento emblemático, ambos registrados em 1987: uma com um representante do DCE (Diretório Central dos Estudantes), diretamente entrevistado por uma repórter; e outra com o reitor da UNICAMP da época lendo o acordo de construção da moradia firmado entre o movimento estudantil e a reitoria. O acordo previa a construção da moradia em duas fases: a primeira fase compreendendo a construção de 1000 vagas; e a fase posterior, 500 vagas completando o quadro restante.

Esse acordo é fruto de uma mobilização estudantil denominada Taba que em março de 1986 ocupou o espaço do ciclo básico da Unicamp. A ocupação foi a forma encontrada pelo movimento para pressionar a reitoria da época a construir a moradia estudantil (CARPANETTI, 2010). Esse período é marcado pelos altos índices de inflação, pela recente redemocratização no país e pela crise do mercado imobiliário. No cenário universitário, as lutas pela moradia acompanharam as discussões pelo avanço da assistência estudantil universitária e pela exigência de atender a faixa de alunos de baixa renda e oriundos de lugares distantes da universidade (GARRIDO, 2012).

Na UNICAMP especificamente, havia um histórico de luta por moradia estudantil anterior ao Taba. Em seu trabalho sobre a história do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UNICAMP (1974-982), Mateus Pereira (2006) identifica em 1979 campanhas pela moradia estudantil dentro da universidade. Nesse ano, houve a formação de uma comissão pró-moradia pelos estudantes do DCE que visava “esforços para melhorar as condições de aluguel de casas para repúblicas estudantis, ao mesmo tempo em que promovia ações de pressão sobre a reitoria para a construção de moradia própria” (PEREIRA, 2006, p. 163).

Não houve uma resposta institucional às reivindicações e como medida de pressão os estudantes acamparam em frente ao restaurante universitário. Diante desse protesto, o reitor da época prometeu uma solução para o problema. Contudo, a reitoria voltou atrás da decisão

logo após o encerramento do acampamento. Uma outra tentativa de reivindicação por moradia estudantil na universidade ocorreu em 1980, quando estudantes ocuparam um barracão do Instituto de Física, porém não lograram o êxito esperado. Somente 6 anos depois, com a ocupação iniciada em 5 de março de 1986 da área do Ciclo Básico pelo movimento Taba, que ocorreu a conquista do acordo de construção da Moradia Estudantil da UNICAMP. A ocupação durou 2 anos e somente houve a desocupação do local em “[...] em dezembro de 1988, após assinatura do acordo que deu origem à moradia estudantil, inaugurada em 1990” (PEREIRA, 2006, p.165).

Saberemos mais adiante no documentário que a segunda fase do acordo não foi cumprida e que isso representará no presente das gravações um detonador de reivindicações estudantis em prol da ampliação de vagas na Moradia. Contudo, ainda que o documentário não trate especificamente do movimento Taba e toda a sua lide de reivindicação até a conquista do acordo estabelecido com a reitoria, o cerne de *Moras à Luta* é a ampliação de vagas no local, tendo como ponto de partida a memória sobre esse trato não cumprido integralmente. O documentário parte da memória para compreender a situação atual do espaço, em especial o problema de lotação, e acompanha as mobilizações estudantis em prol da causa.

### **A conquista estudantil e o acordo de construção da Moradia**

A imagem de arquivo que introduz a memória de criação da Moradia dos Estudantes da UNICAMP é composta por dois momentos: uma entrevista direcionada e o registro de um momento solene. Ainda que sejam momentos separados por um corte, ambos tratam do mesmo assunto, ocorrem no mesmo espaço e atravessam o mesmo propósito de gravação. *Moras à Luta* introduz essa imagem não somente como marco de criação da Moradia, mas como documento que será resgatado para cobrar uma dívida no presente, mostrando que a construção do lugar é resultado de um acordo entre reitoria e movimento estudantil.

Algumas características mostram que se trata de uma imagem de arquivo. O uso de *fade in* pela montagem para introduzir a imagem já expressa um destaque especial pelo documentário. A legenda indicando a data 15/12/1987 localiza temporalmente em que momento foi gerada. Além da data do ocorrido, a legenda também identifica o sujeito



entrevistado “Takeo Gushiken – DCE/UNICAMP”, informação relevante visto que a repórter/entrevistadora indica que o processo de luta que originou o projeto da moradia dos estudantes foi gerado por um acordo entre DCE e reitoria.

A repórter faz uma pergunta a Takeo sobre uma negociação (essa negociação), que foi firmado entre DCE e reitoria, e que houve um processo de luta, pedindo para ele relatar como foi esse processo. Takeo contextualiza: menciona na resposta o agravamento de uma crise imobiliária em Campinas em fins de 1985 e junto a isso os próprios estudantes que participavam do DCE ficaram sem casa. Tendo em vista esse contexto, Takeo relata que houve a articulação de um plano de mobilização para reivindicar a moradia estudantil, aproveitando também o momento político de troca de reitor da UNICAMP.

Após a entrevista, há o corte para o momento da leitura do acordo de construção da Moradia Estudantil da UNICAMP pelo reitor da época referida, Paulo Renato, também identificado por legenda. Essa leitura corresponde à negociação mencionada pela repórter na cena anterior. Os sujeitos filmados estão no mesmo local em que Takeo concedeu a entrevista (O Ciclo Básico da UNICAMP), mas em outra parte do espaço. O reitor segura o documento do acordo e começa a leitura de maneira oficial. Dois microfones rapidamente se estendem em sua direção: um que presumimos ser carregado pela repórter que entrevistou Takeo, visto que o braço está localizado logo à frente da câmera, como na imagem anterior; e outro por um sujeito, que ao contrário dos outros presentes em segundo plano na imagem, indica ser estudante.



Figura 5 - Leitura do acordo que prevê a construção da Moradia Estudantil da UNICAMP  
Screenshot do documentário *Moras à Luta* (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015)

A câmera não permanecerá fixa. Dentro de uma sequência sem cortes, ela se movimenta para enquadrar alguns detalhes desse momento. Primeiro, ela se movimenta para

baixo visualizando o documento em que se baseia a leitura do reitor. Ainda que não possamos ver o conteúdo desse documento, pela distância em que está a câmera e pela nitidez da imagem, esse movimento visibiliza a materialidade do ato ao mostrar o acordo registrado em papel. O segundo movimento refere-se às aproximações da câmera com vistas a visualizar detalhes. Dentre o emaranhado de corpos e fios de microfones, no plano médio, a câmera se aproxima da camiseta do estudante, que pela vestimenta branca se destaca no meio dos presentes.

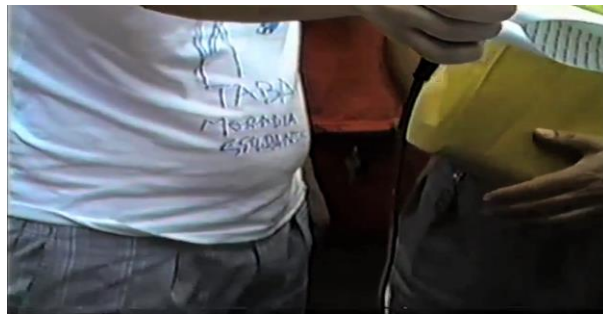


Figura 6 - Camisa com a inscrição “Taba – Moradia Estudantil”

*Screenshot do documentário Moras à Luta (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015)*

Esse movimento de aproximação nos revelará enquanto espectadores as inscrições na camiseta do jovem, que não nos eram legíveis: TABA MORADIA ESTUDANTIL. E após essa aproximação, a câmera volta para o documento acompanhando o movimento do reitor ao deixá-lo na mesa. Há um segundo movimento de aproximação, aproveitando que o papel está sobre a mesa. Dessa vez o documento se torna legível: conseguimos visualizar o logo da UNICAMP no canto inferior esquerdo e as palavras em letras maiúsculas “TERMO DE ACORDO, QUE ENTRE SE CELEBRAM, A UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS E O CORPO DISCENTE DA MESMA UNIVERSIDADE”.

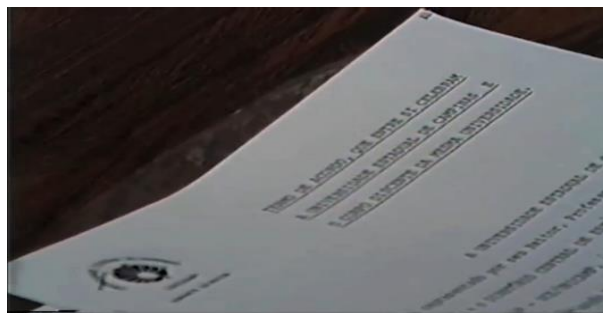


Figura 7 - O documento do acordo para a construção da Moradia Estudantil

*Screenshot do documentário Moras à Luta (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015)*

Essas aproximações e movimentos de câmera são acompanhados pela voz do reitor, que está lendo o documento continuamente. A câmera faz um último movimento, subindo e voltando em primeiro plano ao reitor quando ele fala sobre as etapas de construção da Moradia:

Numa primeira etapa, mediante o aluguel das casas, garantindo o mínimo de 62 vagas, e imediatamente a segunda etapa com a construção da moradia definitiva, com até 1500 vagas até o final da minha gestão. Nesta construção, nós temos garantido 1000 vagas até o final do ano que vem. Daremos início ao prédio... aos prédios ainda no mês de janeiro, e completaremos as 500 vagas durante o ano de 1989, provavelmente julho de 1989.

A análise aqui desenvolvida privilegia esse momento como gerador de significações decorrentes de movimentos e técnicas usadas pelo sujeito da câmera durante a gravação do evento. Sylvie Lindeperg (2010) chama a atenção para a singularidade da tomada. As imagens geradas expõem o que escapou ao olhar do sujeito da câmera na gravação de uma determinada circunstância, observando elementos discretos encontrados nos planos.

Não se pode trabalhar com a “retomada” dessas imagens e da utilização delas sem interrogar esse momento único que é a “tomada”. Ou seja, o que é irredutível no olhar do fotógrafo ou do diretor de fotografia [...], mas, também o que resiste, às vezes, na imagem e que se revela com o passar do tempo e de suas reutilizações” (2010, p. 319, grifos da autora)

O movimento de aproximação da câmera na camiseta do estudante, permitindo ler as inscrições referente ao Taba, estabelece uma ligação com o documento do acordo e com a própria fala do reitor. A câmera em plano sequência une, de forma inconsciente ou consciente, os autores daquele acordo: a presença deles de maneira física, mostrando o reitor e o participante do Taba; e a presença simbólica, a camiseta e o papel do acordo, nesse momento de leitura oficial que firma o que foi acordado entre as partes.

A tomada desse momento, portanto, além de registrar a leitura oficial do acordo de criação da Moradia Estudantil da UNICAMP, nos releva signos que se revestem de significados mais visíveis no presente. A ocorrência do evento no Ciclo Básico, local que foi ocupado pelo Taba para reivindicar a construção do lugar, e a sequência de relações feitas pelos movimentos de câmera conferem novas interpretações a propósito da revisão dessa imagem.

Na imagem, a gravação do acontecimento pode preceder a compreensão e pode haver elementos não escolhidos que ficam a espera daquele que saberá desvendá-los e interpretá-los. Em função do contexto histórico, da memória, mas também da nova atenção dada ao retorno para a imagem, nós voltamos, de repente, o olhar para

alguma coisa que jazia na imagem e que não havia chegado até nós”. (LINDEPERG, 2010, p. 336)

Essa imagem isoladamente poderia ser considerada como um registro de conquista histórica por parte do movimento estudantil com a criação da Moradia formalizada através de um documento. No entanto, a apropriação dessa imagem de arquivo no documentário não se refere apenas a uma ilustração histórica de como ocorreu a fundação da Moradia, mas implicará o sentido de dívida quando a narrativa documentária expor que um dos termos do acordo não foi cumprido, denunciado pelas lutas estudantis do presente. O “devir” da história mostrado pelo documentário transformará essa imagem em documento de reivindicação pelo cumprimento integral do acordo na contemporaneidade. Sobre essa relação de temporalidades que temos com as imagens de arquivo, Lindeperg afirma:

[...] nossa relação com essas imagens aparece estruturalmente regida por uma temporalidade dupla. Ela é feita de um incessante vai-e-vem entre seu valor indicial e sua força espectral. A primeira temporalidade nos obriga a voltar no tempo até o ponto de origem do registro da imagem, a documentar esse momento singular, a historicizá-lo [...] A segunda temporalidade leva em conta o tempo irremediavelmente decorrido, sua espessura, sua estratificação, que tornam essas imagens para nós radicalmente outras. (2013, p. 30)

Essa relação será mais evidente com a articulação de planos operados pela montagem. No plano seguinte à leitura do acordo, a montagem usa novamente um *fade in* dessa vez para apresentar uma imagem do presente das gravações. Vemos uma pessoa, que pela legenda é um “Morador que não quer se identificar”<sup>30</sup>, concedendo entrevista em algum ponto do Ciclo Básico da UNICAMP, o mesmo lugar da imagem anterior, contudo, distantes temporalmente. Além da legenda de identificação, ou não identificação do entrevistado, não há outras informações na imagem sobre o período de realização da entrevista.



<sup>30</sup> O desejo de não-identificação por parte desse morador decorre de que ele se sentia ameaçado de perseguição política e que poderia sofrer retaliações por parte dos órgãos de comando da UNICAMP. A entrevista foi realizada em 2012, ano que cinco estudantes que participaram da ocupação da sede administrativa da Moradia, sofreram o processo de sindicância e foram punidos com a suspensão de vínculo institucional por um semestre. Por sua participação na ocupação, o entrevistado temia que essa punição fosse aplicada a ele também.

Figura 8 - Entrevista com morador atual no Ciclo Básico da UNICAMP  
*Screenshot* do documentário *Moras à Luta* (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015)

No entanto, indicações são visíveis de que se trata de imagens contemporâneas. A imagem é mais nítida que a anterior, principalmente em relação à profundidade de campo. O som é mais limpo, sem abafos, gravado por lapela. Os estudantes que circulam embaixo no local vestem trajés mais contemporâneos e o próprio entrevistado possui feições mais características do período presente, embora uma meia sombra cubra o seu rosto.

Ele presta um depoimento que envolve brevemente o histórico de luta do movimento Taba e sua relação pessoal com a Moradia. O morador relata que a Moradia é uma conquista histórica, devida a dois anos de luta, através de uma ocupação (Taba) que ocorreu naquele lugar, o Ciclo Básico. Traz o histórico de auto-gestão feito por alunos na administração do local e aborda o tema da construção das casas. Nesse momento são inseridas imagens de arquivo do trabalho de construção da Moradia: trabalhadores colocando cimento em um terreno, depositando tijolos, caminhões movendo blocos e a configuração das casas levantadas, enquanto ouvimos a voz *over* do morador relatando a importância política e afetiva do espaço.

Há através dessa relação de montagem uma conjugação entre temporalidades do passado e do presente. Em comum há o compartilhamento do espaço físico emblemático: ambos são gravados no Ciclo Básico (CB/UNICAMP), que tratam do acordo de criação da Moradia (1987) e a rememoração de sua conquista histórica (2015). Nesse sentido, ocorre uma elipse temporal que mostra que a Moradia foi construída, não somente atestada pela fala do entrevistado, mas principalmente pelas imagens de construção física do lugar. Sobre essa relação entre imagens que conferem uma legibilidade, e que por consequência um valor de conhecimento, Didi-Huberman coloca:

[...] a legibilidade dessas imagens – e, por conseguinte, o seu eventual papel num conhecimento do processo em questão – só pode ser construída quando estas estabelecem ressonâncias ou diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos. O valor de conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens. (2012a, p. 155)

O plano de partida narrativo é a imagem sobre o acordo de criação da moradia estudantil, evidenciando que ocorreu um processo de luta, as partes que estabeleceram o acordo e os termos da criação do espaço. *Moras à Luta* nesse momento traz a memória sobre esse acordo e as imagens da construção. Ao se remeter ao passado, o documentário estabelecerá uma relação com o presente quando exhibe as lutas estudantis pela ampliação de vagas na Moradia.

### **A falta de vagas na Moradia**

Contudo, o documentário revelará que somente foi concretizada a primeira etapa desse acordo: a construção de 1000 vagas. A segunda etapa, a previsão de construção das outras 500 vagas, não foi realizada. A montagem construirá a percepção de que não ocorreu a concretização dessa etapa através das lutas estudantis gravadas no presente e pelas falas dos entrevistados. Para analisar como o documentário constrói em termos narrativos a dívida das 500 vagas no presente e sua relação com a memória do acordo, é necessário compreender como trata esse problema.

Essa pendência e a luta travada pela ampliação decorrem da exposição de falas de atuais moradores e por calouros procurando vagas na Moradia. Essa questão é reafirmada em sequências de falas de diferentes moradores. As dificuldades encontradas são expressas tanto na recusa/seleção de calouros pelos moradores das casas procuradas, onde constariam vagas na lista dada pela administração do lugar, quanto pela versão dos militantes<sup>31</sup>, que observam um problema estrutural de não atendimento de demanda pela própria universidade.

*Moras à Luta* também apresenta o contraponto aos discursos militantes não somente através das falas de calouros que tiveram seus ingressos nas casas recusados por outros moradores, mas também pelas entrevistas com as assistentes sociais. Elas relatam os critérios para a seleção de novos estudantes/moradores, o perfil de renda de aluno contemplado pelas

---

<sup>31</sup> Exemplos dessas falas podem ser vistos na entrevista de Biroška, ex-RD da Moradia, que historiciza o processo seletivo da Moradia, que anteriormente era organizado pelos próprios moradores, e aponta falhas e incongruências no processo seletivo do SAE (Serviço de Apoio ao Estudante), órgão responsável pela seleção de novos ingressantes/moradores. Biroška contesta o procedimento realizado pelo SAE de conferir status de deferido, mas não contemplado: o que significa que o aluno está em condições de obter uma bolsa-moradia de acordo com os critérios socioeconômicos estabelecidos pelo serviço, mas que não é contemplado pela falta de vagas no local.

bolsas de auxílio estudantil, e os problemas decorrentes das discussões do Conselho Deliberativo da Moradia<sup>32</sup>.

E de igual forma reafirmam a versão de que os próprios moradores já estabelecidos recusam vagas, que constam não ocupadas no sistema administrativo da Moradia, aos calouros. Segundo as assistentes, isso ocasionaria um aumento expressivo de estudantes recorrendo a imóveis alugados, por meios de bolsas externas<sup>33</sup> dadas pelo SAE, mesmo estando em condições de ingressar no programa de moradia estudantil.

Esse acirramento de discursos entre as versões sobre as razões da falta de vagas na Moradia é construído pela montagem como o momento culminante de lutas estudantis em favor da causa: a ocupação da casa H9 e a reintegração de posse pela polícia militar; e a ocupação da sede administrativa da Moradia<sup>34</sup>. O documentário cobre esse período de manifestações: a repressão da polícia militar na desocupação da casa e a ocupação do prédio da sede administrativa da Moradia e sua reintegração novamente realizada pela polícia.

Durante a ocupação da administração, com o mote político pela ampliação de vagas na Moradia, há entrevistas e cartazes que aludem à memória do acordo pela construção do local.

---

<sup>32</sup> O Conselho Deliberativo da Moradia é o único órgão paritário de deliberação da UNICAMP, composto por representantes discentes e representantes institucionais, que decidem através de reuniões periódicas sobre solicitações e demandas em geral referente ao lugar. Nessa entrevista em específico, as assistentes sociais falam da última reunião do ano em que é reservada para deliberar sobre casos de alunos que foram indeferidos no processo seletivo do SAE, que ocorre em agosto/setembro de cada ano, mas que solicitaram recurso com vistas a rever o indeferimento. Elas reclamam que alunos que conseguem reverter essa situação, por conta da atuação dos representantes discentes, não atendem o perfil socioeconômico do SAE e com isso ocupam o espaço destinado a ingressantes que atenderiam essa condição.

<sup>33</sup> A modalidade bolsa externa é uma quantia em dinheiro oferecida pelo SAE para que o estudante contemplado possa alugar uma moradia paga. Mediante a firmação de um contrato com o representante/proprietário do local concede-se a bolsa. Contudo, a quantia é insuficiente para pagar integralmente os aluguéis dos imóveis do distrito de Barão Geraldo, região onde fica localizada a UNICAMP e Moradia, e sofre críticas por parte da militância estudantil: ao invés de construir uma nova moradia ou preencher as 500 vagas faltantes no local, como foi originalmente pensada a estrutura de comportamento, há o gasto de dinheiro público com aluguéis particulares, incentivando ainda mais a especulação imobiliária da região.

<sup>34</sup> Uma mobilização foi seguida pela outra: a ocupação da casa H9 ocorreu devido a entrada na Justiça Comum pela UNICAMP exigindo a retirada à força de um estudante que segundo a universidade ocupava ilegalmente à casa H9. Esse estudante era morador irregular, sem o termo concedido pelo SAE, e se encontrava vivendo sozinho no local. Contudo, pela versão do próprio morador ele estava pleiteando junto ao Serviço a regularização de sua situação de morador oficial e segunda a versão dos representantes discentes do lugar, esse caso não passou pelo Conselho Deliberativo da Moradia, órgão que deveria em primeira instância julgar e deliberar sobre esse tipo de caso. Após a reintegração de posse realizada pela tropa de choque da polícia militar, houve uma assembleia extraordinário no mesmo momento que decidiu pela ocupação da sede administrativa.

Em uma das entrevistas realizadas logo após a reintegração da sede administrativa, uma das líderes do movimento Novos Tabanos<sup>35</sup>, Cristiane, rememora junto à imprensa o acordo de 1987 como justificativa pela reivindicação de mais vagas no local. Ela relata com detalhes os termos do acordo e frisa que caso não fossem cumpridos, os estudantes teriam direito a ocupar uma área semelhante as proporções do tamanho do Ciclo Básico.

Essa rememoração é chave para compreender a vinculação entre a falta de vagas e o acordo não cumprido. Os cartazes expostos nas paredes da sede administrativa durante a ocupação, com a menção às 1500 vagas, fazem referência às vagas prometidas no passado. E a fala da estudante deixa explícito a ciência do acordo, inclusive recordando uma cláusula de quebra dos termos, com a previsão da possibilidade de uma nova ocupação. É nesse momento que se torna mais evidente a incorporação da memória das lutas do passado no presente, incluindo a atualização do número de 3000 vagas para a demanda atual.

A ocupação gerou punições por parte da UNICAMP sobre cinco estudantes, suspendendo-os por um semestre. O documentário tematiza essa questão mostrando protestos estudantis em frente à reitoria, performances, entrevistas com professores, autoridades públicas e militantes da causa denunciando o caráter autoritário da universidade na condução desse processo. Após depoimentos sobre o assunto, surge uma legenda em fundo preto que descreve o processo de sindicância e a punição sofridas pelos estudantes em 2012.

Há uma legenda seguinte em que aparece a frase: “Estamos no início de 2015 e continuamos lutando por mais vagas na Moradia”. O documentário retoma a questão da falta de vagas na Moradia. Contudo, dessa vez não acompanhada por lutas no presente. Após o declínio da mobilização pela ampliação de vagas, por conta da consequente desmobilização gerada pela sanção aos estudantes que participaram da ocupação, *Moras à Luta* propõe colocar o novo marco de recomeço da luta em 2015, ano de lançamento do documentário e três anos após os acontecimentos de 2012.

---

<sup>35</sup> O movimento Novos Tabanos, uma clara alusão ao movimento Taba dos anos 80, foi formado como organização de alguns moradores que estavam diretamente engajados na luta pela ampliação de vagas na Moradia.



### Retomar o passado para mobilizar o presente

Essa retomada da questão, ou propriamente da luta, sem uma ação de fato mobilizando o mote da falta de vagas é reforçada no documentário pelas imagens seguintes. As entrevistas das assistentes sociais e do Pró-reitor de Graduação, reafirmando a posição de que não há falta de vagas na Moradia, exibidas logo em seguida das legendas, representam razões para incentivar uma nova mobilização. O documentário intenciona cumprir um papel militante: o pronome pessoal “nós” implícito na palavra “continuamos” e a retomada do problema parece confiar nas imagens um exercício de militância para com a causa.

Todavia, o ponto crucial que deixa claro a intenção de mobilização por parte do documentário são as duas sequências finais. Através de duas imagens de arquivo, *Moras à Luta* procura alavancar a luta que foi interrompida em 2012. Não há mais imagens próprias, mas a apropriação de imagens outras, ambas retiradas da internet.



Figura 9 – Sabatina com o candidato a reitor da UNICAMP, José Tadeu Jorge.  
Screenshot do documentário *Moras à Luta* (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015)

Vemos na primeira imagem de arquivo uma sabatina realizada com o candidato à reitor da UNICAMP, José Tadeu Jorge, sendo sabatinado por três entrevistadores, que são representantes da ADUNICAMP (Associação dos Docentes), STU (Sindicato dos Trabalhadores da UNICAMP) e DCE/UNICAMP (Diretório dos Estudantes). Duas câmeras são usadas para as gravações: uma posicionada diagonalmente em relação ao reitor e outra oposta a essa, mostrando em diagonal os entrevistadores.

Através da legenda de identificação “José Tadeu Jorge – Reitor da UNICAMP (2013-2017)”, sabemos que o candidato se tornou reitor posteriormente. A seleção do trecho dessa

sabatina privilegiou o momento de discussão sobre a moradia estudantil levantada pela representante dos estudantes. Por essa razão, a montagem selecionou uma promessa de campanha do até então candidato referente à Moradia:

Nós estamos propondo que o número de vagas na Moradia seja aprovado. O projeto original da Moradia aqui em Campinas, chegava a prever a possibilidade de que ali naquele espaço físico pudesse estar 1500 pessoas, 1500 estudantes, e por isso nós acreditamos que é possível ampliar ali esse número.

Enquanto ele fala, a câmera muda de posição e enquadra a reação da representante do DCE, para voltar a enquadrar o candidato. Ao término da fala, há novamente uma mudança de câmera, dessa vez para que a estudante faça uma arguição:

Então é assim... eu queria saber, diante desse cenário, o senhor falou da prioridade da moradia estudantil.... Eu queria saber se... se vai ser de fato uma prioridade ou se esse descaso que a gente vem vivenciando vai permanecer?

*Moras à Luta* não exhibe a réplica do candidato. Logo em seguida surge a legenda em fundo negro “Tá chegando a hora. O que deve acontecer agora. Ubaldo Marques”. Ouvimos uma voz *over*, identificada pela legenda como “Ubaldo Marques – Movimento Taba”, enquanto uma câmera na mão percorre os corredores entre casas da Moradia. Ubaldo discursa sobre a questão de convivência entre os moradores, ressaltando a importância da convivência no espaço:

Mas você é obrigado a construir uma convivência. Inventar essa convivência e fazer seus acordos. Manter individualidades sem perde de vista que você está numa comunidade. A Moradia não foi construída em apartamentos, predinhos, foi construída em casas para justamente você ter esse espaço de negociação. Se as pessoas se fecham em casa, a Moradia não vai ser curtida do jeito que ela deve. Mas acho que tá chegando a hora, o que deve acontecer agora, as pessoas saberem que há coisas além do tijolo quebrado, da telha quebrada, da torneira que não fecha.

O período de rememoração de Ubaldo é o começo dos anos 1990, primeiros anos de habitação do local. Especificamente nesse trecho, o militante do Taba respondia às reclamações sobre a infraestrutura do lugar como telhas quebradas e torneiras que não fechavam adequadamente. No entanto, Ubaldo colocava questões que via como mais importantes, ressaltando que era um espaço de convivência e que era necessário por parte dos moradores que aproveitassem o lugar de forma comunitária, estabelecendo relações de sociabilidade e não se restringindo ao espaço privativo da casa.

A gravação desse depoimento é originária de um trecho do vídeo *Dinossauro-*

*Memória Pré-histórica da Moradia*<sup>36</sup>, gravado em VHS por Flávio Shimoda e disponibilizado no *You Tube*, para evocar essa testemunha participante do Taba. A voz *over* de Ubaldo Marques é conjugada com imagens interiores da Moradia, relatando como foi o processo de construção do espaço e a experiência dos primeiros anos de habitação. Shimoda adota a estética da câmera na mão, que flui entre os corredores e blocos da Moradia enquanto ouvimos a voz de Ubaldo contando como a Moradia foi construída e sua visão política sobre a experiência de morar no espaço.

O documentário se recusa a confiar novamente em um discurso institucional, dessa vez o do reitor de 2015, e direciona o testemunho de um participante das lutas do passado para estimular os estudantes/moradores à vivência do espaço. Os trechos desses discursos trazem elementos de reflexão para os próprios moradores, visando incentivá-los a cobrar a promessa de campanha do atual reitor e a observar os valores que embasam a convivência comunitária.

Esse modo de trabalhar com imagens já existentes se relaciona com a definição de imagem-arquivo elaborada pelo historiador da arte Didi-Huberman (2012). Para o autor, a imagem de arquivo é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem. Fotografias ou imagens em movimento observadas isoladamente trazem poucos significados em comparação com a possibilidade de exploração de uma gama de sentidos extraída da relação com outros elementos, pensados como outras imagens, temporalidades e textos. Embora possam ser elementos de diferentes origens, espécies e significados, marcados pela heterogeneidade e pelo anacronismo, essa junção define para Didi- Huberman o trabalho de montagem:

Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem. (HUBERMAN, 2012b, p. 210)

Dessa forma, Didi-Huberman acredita que a montagem cumpre um papel de juntar, organizar, de fazer entender a inter-relação entre imagens heterogêneas. Através dessa inter-relação de imagens, palavras e textos surge a possibilidade de enriquecer um conhecimento

---

36 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DaCDTMAjImE&t=454s>. Acesso em: 20 jul. 2019.

sobre a própria realidade. Nesse sentido, é necessário posicionar as imagens para o constante diálogo, com a intenção de provocar o pensamento crítico e extrair delas novas informações e novos saberes. A montagem nesse processo dialógico é profícua, pois organiza os materiais, que isolados não teriam os seus potenciais de significação explorados de forma mais ampla.

No entanto, montar não significa realizar uma “verdade”. Articular imagens dentro de uma montagem pressupõe ligações e rupturas, nexos que podem ser questionados e diferenciações que podem ser notadas. A montagem, nesse sentido, não se presta a contar uma história total, dentro de uma única visão imagética. E tampouco se dissolve em um emaranhado de histórias dispares, que não possuem relação nenhuma entre elas. Como afirma Didi-Huberman: “É por isso que a montagem nunca é “assimilação” indistinta, fusão ou destruição dos elementos que a constituem [...] é dar a entender outra coisa ao mostrar, acerca dessa imagem, a diferença e a ligação com o que ocasionalmente a cerca” (2012a, p. 183).

A relação de ligações e diferenças gera um elo histórico entre as imagens de arquivo, proporcionando uma escrita da história da Moradia Estudantil da UNICAMP. Por mais que se tratem de imagens heterogêneas, possuidoras de temporalidades distintas e provenientes de fontes diversas, há uma articulação pela montagem que estabelece um sentido histórico entre elas, em que presente e passado são retomados para escrever a história de origem do lugar e ressignificar o presente. É nesse sentido que “a imagem adquire uma legibilidade que decorre diretamente das escolhas de montagem: ela funda-se numa “aproximação dos incomensuráveis”, mas não deixa de produzir um autêntico “fraseado da história””(2012, p. 177, grifos do autor)

## Considerações Finais

O propósito maior desse trabalho consistiu em suscitar reflexões sobre como a montagem de imagens de arquivo usadas pelos documentários *CRUSP: um recorte* e *Moras à Luta* cria um elo histórico e gera escritas particulares da história do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo e da Moradia Estudantil da UNICAMP, respectivamente. As origens dessas moradias decorrem de lutas estudantis localizadas no passado, dos pioneiros e do movimento Taba, que expressadas por testemunho e/ou exibidas por imagem de arquivo, correspondem a diferentes propósitos no presente: como meio de comparação entre épocas e gerações, no caso do CRUSP, e como reivindicação de uma dívida histórica, em se tratando da Moradia.

Em época de culto à memória, no sentido de salvaguardá-la em lugares e mídias de memória, houve pesquisas de arquivos, contando com auxílio de outros moradores para encontrar as testemunhas ou as fontes das imagens, que proporcionaram averiguar materiais portadores de memórias sobre o CRUSP e a Moradia. Através da montagem, essas imagens propiciariam a possibilidade de gerar novos significados a partir da perspectiva do presente: ressignificando-as através de um testemunho ou reivindicando-as como documentos de uma dívida histórica.

Além do trabalho de análise fílmica e de estudo teórico sobre os objetos de investigação, a pesquisa trouxe outros desafios. O primeiro grande desafio foi me colocar como pesquisador de *Moras à Luta*. Na medida em que desempenhei a função de realizador junto com Samuel Souza nesse documentário, algumas questões que me inquietavam na realização da produção teriam que ser distintas das perguntas e anseios que teria como pesquisador. Terminada a graduação, e com o projeto de pesquisa aprovado em programas de pós-graduação tanto da UNICAMP quanto da UFSCAR, decidi ir para São Carlos, dentre outras questões pessoais e acadêmicas, pela razão de ser um lugar em que eu estaria totalmente fora do contexto da Moradia. Esse passo foi importante para me colocar de fato externamente ao que me proporia pesquisar, rompendo os laços institucionais com a Moradia/UNICAMP e de certa forma observando de “fora” o objeto de pesquisa.

Além disso, outro afastamento que precisei realizar diz respeito ao meu papel militante e a minha ligação afetiva com o espaço. O longo período de vivência no local, e a minha participação política durante a vida universitária, sendo coordenador de DCE e Representante Discente da Moradia, e mesmo após o fim desses mandatos ainda acompanhava os debates e as discussões em torno da pauta da ampliação de vagas, não poderiam comprometer o andamento da investigação e os resultados obtidos. O desenvolvimento da escrita muitas vezes passou pelo engajamento militante, em que eu tentei ao máximo corrigir com uma linguagem mais sóbria e conectada com as observações, críticas e conclusões que lançava à pesquisa.

O segundo grande desafio foi encontrar um recorte específico de pesquisa. Tendo em vista a quantidade de documentários de moradias estudantis encontrados no *You Tube*, e fascinado pelas propostas desses trabalhos, mesmo com a pesquisa em andamento, ainda me debatia sobre o que de fato queria pesquisar. Iniciei com a questão da autorrepresentação por conta que a grande maioria desses trabalhos foi realizada pelos próprios moradores no trato com suas comunidades. Contudo, essa empresa carecia de uma definição mais precisa e de um conhecimento mínimo sobre esse campo de estudo, o qual eu não tinha.

Após assistir *CRUSP: um recorte*, de participar de eventos científicos da área, de observar as considerações do exame de qualificação e de examinar os estudos sobre a imagem de Didi-Huberman e sobre imagens de arquivo de Sylvie Lidenperg, decidi pelo recorte sobre o uso das imagens de arquivo pela montagem dos dois documentários. Diminuí o escopo de pesquisa para duas produções por algumas razões: por ter pouco tempo para desenvolver a tese, após a qualificação, e por se tratarem de moradias com um histórico de lutas estudantis. E também por abordarem universidades estaduais do estado de São Paulo, em que teria maior possibilidade de conhecimento e oportunidades de averiguação caso precisasse me deslocar para as bibliotecas a procura de materiais.

Estabelecido o recorte, além do aporte teórico, outros métodos foram necessários para averiguar com mais profundidade as análises dos documentários. Visto que a realização das produções é intimamente ligada às vivências dos realizadores nas moradias estudantis, através de entrevistas compreendemos quais foram as motivações para as produções dos filmes e a relação com a busca pelo passado dos lugares abordados. Observamos como as pesquisas

envolvendo as fontes das imagens de arquivo encontradas foram motivadas pelo desejo de compreender o passado com vistas a estabelecer paralelos com o presente das gravações.

Contudo, houve uma diferença entre os processos de entrevistas com os realizadores que limitou ou expandiu a compreensão do uso dos arquivos nos documentários. A proximidade do realizador Samuel com o pesquisador e a forma em que ocorreu a entrevista, por videoconferência, e pelo próprio pesquisador ser um dos realizadores do documentário, contribuíram com uma pesquisa mais aprofundada de *Moras à Luta*, contando com bastante elementos de investigação que permitiu expandir o conhecimento da obra desde a linguagem empregada até o contexto extra-fílmico em que foi produzida.

Já a compreensão de *CRUSP: um recorte* esteve comprometida pelo modo em que ocorreu a entrevista com o diretor, realizada por gravações de áudio recortadas em decorrência da indisponibilidade de tempo por parte do realizador, e também por haver pouco material bibliográfico disponível sobre a história do CRUSP. Outro fator que prejudicou um entendimento mais abrangente da obra foi a longa diferença de tempo entre a realização da entrevista (2019) e o lançamento do documentário (2005), abarcando um período de quase 15 anos, em que as recordações do diretor sobre a produção se tornam cada vez mais inacessíveis.

Por meio das entrevistas e análises fílmicas podemos notar também a diferença entre os propósitos de um trabalho de abordagem cultural e outro mais voltado à militância política. A hipótese inicial era que ambos eram produções dedicadas a militância estudantil com vistas a valorização política do espaço, por tratarem das memórias de lutas políticas que envolveram a criação das moradias retratadas. Nesse sentido, *Moras à Luta* recorre as imagens de arquivo para, além de denunciar uma pendência histórica proveniente da não concretização das vagas prevista no acordo de 1987, mobilizar os moradores a continuarem lutando pela pauta da ampliação de vagas no presente.

Todavia, *CRUSP: um recorte* destoa dessa linha ao focar em algo até então inédito nos documentários sobre o CRUSP: os afetos de vivência dos pioneiros com o conjunto residencial, que cria uma conexão com os depoimentos encontrados no ebook *CRUSP 68 – Memórias, Sonhos e Reflexões*. Os outros dois documentários de referência à história do

CRUSP, *Universidade em Crise* e *A Experiência Cruspiana*, focam em momentos de convulsão política: no caso do primeiro, registrando o momento de tentativa de resistência à repressão militar, e no segundo, quando da revisão sobre o passado do conjunto residencial. Ainda que o documentário de Nilson Couto apresente alguns aspectos afetivos quando trata dos anos de 1980 do lugar, é *CRUSP: um recorte* que através do testemunho de Hilda destaca vivências mais afetivas do que propriamente militantes dos pioneiros, embora esses aspectos possam ser considerados indiciossíveis.

Os diferenciais de abordagem desses filmes puderam ser compreendidos através de metodologias específicas de análise. Encontramos nos estudos do historiador da arte Didi-Huberman conceitos que nos ajudaram a compreender a legibilidade decorrente da conjugação entre testemunho e imagens de arquivo e da conjugação entre as últimas. Uma imagem isoladamente nos diz pouco sobre um determinado acontecimento. Entretanto, conjugando-a com textos, depoimentos e outras imagens traz uma gama de significados que podem ser explorados para compreender uma dada situação. Esse processo Didi-Huberman denomina de imagem-arquivo, imagens que são articuladas com outras formas de expressão heterogêneas e possibilitam apreender, no nosso caso de pesquisa, um conhecimento histórico.

Esse termo pôde ser melhor compreendido pela articulação das duas imagens de arquivo iniciais de *Moras à Luta*. A primeira imagem mostra a leitura do acordo promovido entre reitoria e movimento Taba para a construção da Moradia Estudantil da UNICAMP. O arquivo datado de 1987 mostra a presença dos autores que estabeleceram o acordo, o reitor e o estudante com a camiseta do Taba, e os termos a serem cumpridos para a concretização da construção. Na segunda imagem, gravada no mesmo local da anterior, mas situada nos anos de 2010, observa-se pelo testemunho de um morador e pelas imagens de cobertura desse relato que a construção ocorreu e relata-se a experiência afetiva e de formação política proporcionada pela vivência no local.

Cria-se entre essas imagens um elo histórico através de uma elipse temporal: uma imagem do passado seguida por uma imagem contemporânea, destacando o processo histórico de origem de criação da Moradia e a concretização do acordo de construção. Não somente dispõe o que será a abordagem do documentário, mostrado pelo testemunho do morador atual



que atravessa afetos e considerações políticas, aspectos que serão frisados mais adiante no filme, como a imagem de arquivo inicial ultrapassa a condição de ilustração histórica de origem do lugar. Na medida em que o documentário exhibe as lutas por ampliação de vagas no presente, registrando as mobilizações e protestos estudantis em prol da causa, o arquivo do acordo de construção adquire um status de documento de reivindicação, representando as ações expostas como uma cobrança de uma dívida histórica.

Status de documento de cobrança também será significado na articulação entre as duas imagens de arquivo que encerram o filme. Expondo trecho de uma sabatina em que o candidato, posteriormente eleito reitor, José Tadeu Jorge, afirma que pretende expandir o número de vagas dentro da Moradia, fazendo referência à quantidade que foi prometida no acordo de construção do passado, *Moras à Luta* coloca em perspectiva novamente a possibilidade de cobrança de uma promessa institucional. Contudo, além de expor esse trecho como mais um elemento favorável a pauta da ampliação de vagas, o documentário termina com uma imagem de arquivo de um testemunho gravado nos anos de 1990, oriundo de um ex-militante do Taba. Ubaldo Marques frisa os valores comunitários que embasaram a construção de casas no projeto de construção da Moradia e chama a atenção dos seus contemporâneos para superarem aspectos superficiais de infraestrutura do local e viverem de forma comunitária o espaço.

Outro conceito de Didi-Huberman (2013) que nos auxiliou com a pesquisa refere-se ao termo imagens sobreviventes. Através dos estudos de Aby Warburg, Didi Huberman compreende as imagens sobreviventes como aquelas que possuem uma gama de temporalidades, interpretando obras artísticas através do anacronismo e complexificando periodizações restritivas de história. A ideia da sobrevivência das imagens prevê diferenciais de temporalidades, em que traços artísticos oriundos de periodizações e estilo tido como ultrapassados por uma concepção histórica, retornam à vida em objetos artísticos posteriores. O anacronismo, nesse sentido, se torna um método de análise para verificação de uma montagem de tempos heterogêneos.

Tendo em vista a apropriação de imagens em referência ao CRUSP provenientes de outros documentários cronologicamente anteriores, *Universidade em Crise* (1965) e *A Experiência Crusiana* (1986), *CRUSP: um recorte* (2005) ressignifica essas imagens através

de uma testemunha participante dos acontecimentos evocados. Hilda, que fez parte dos pioneiros em 1963, testemunha sobre a sua participação como pioneira e a experiência de ter morado no CRUSP. Na medida em que ela relata, surgem imagens de cobertura oriundas de *A Experiência Cruspiana*, mas que são originariamente de *Universidade em Crise*.

Essas imagens do documentário de Renato Tapajós, migrando para outros documentários ao longo do tempo, representam as imagens sobreviventes do CRUSP. Enquanto Tapajós filma os depoimentos e assembleias dos estudantes concernentes à invasão militar na cozinha do conjunto residencial em 1965, os acontecimentos reportados por *CRUSP: um recorte* dizem respeito à invasão e à ocupação realizadas pelos pioneiros. Há uma montagem de temporalidades entre imagens que envolvem o conjunto residencial, ressignificadas por uma leitura anacrônica de acontecimentos.

Como método de análise sobre a incorporação de imagens de arquivo utilizamos as reflexões da historiadora Sylvie Lindeperg. A análise fílmica sobre a imagem de arquivo inicial de *Moras à Luta* se atenta aos movimentos de câmera que une em único plano sequência os autores do acordo de construção da Moradia, tanto a presença física como a simbólica. Esses elementos mínimos são notados conforme novas leituras do arquivo incorporado, observando como os atores estabeleceram um acordo que posteriormente não foi cumprido integralmente, representando no presente das gravações uma dívida denunciada pelas lutas estudantis contemporâneas.

Outra reflexão proveniente de Lindeperg diz respeito as migrações das imagens em outros filmes. Incorporar imagens originariamente pertencentes a outros documentário que se referem ao CRUSP impele verificar as ressignificações decorrentes desse processo em *CRUSP: um recorte*. Segundo a autora, corre-se o risco de banalização do uso recorrente dessas imagens quando não é contextualizado o período histórico de produção da tomada original.

Não há uma contextualização das imagens de arquivo originais que serviram como imagens de cobertura para o testemunho de Hilda. No entanto, essa utilização é criativa, servindo aos propósitos da narrativa, na medida que une imagens e testemunho, mas relacionando acontecimentos distintos. Compreendemos a recordação da testemunha através

de uma memória transformada em imagem, de um relato imagético, que une ações distintas, o dos pioneiros em 1963 com a greve estudantil de 1965, para se reportar ao passado do conjunto residencial. De acordo com esse processo, ocorre uma imbricação entre a origem de criação do CRUSP e as tentativas de resistência diante da repressão pela ditadura militar, estabelecendo um elo histórico entre essas imagens e o testemunho.

A utilização da metodologia das teorias sobre a montagem e a utilização das imagens de arquivo permitiu nas análises fílmicas observar os usos de um repertório audiovisual. A apropriação das imagens de *A Experiência Cruspiana* por *CRUSP: um recorte* revelou uma continuidade de propostas em épocas distintas no retrato desse conjunto residencial. Isso não significa a realização de uma franquia de filmes sobre o lugar produzida de forma consciente. Porém, essas produções constituem exemplos e bases, que além de representarem materiais de conhecimento sobre a história do lugar, podem ser aproveitados em futuros trabalhos audiovisuais, propondo novas abordagens e experimentações estéticas sobre a memória do CRUSP.

Antes do lançamento de *Moras à Luta*, também já havia trabalhos audiovisuais que consagravam diversas abordagens sobre a Moradia. Podemos citar como exemplos que formam um repertório audiovisual sobre o lugar os documentários *Moradia* (Eduardo Belleza, 2013), que aborda o cotidiano da Moradia e suas atividades culturais, e *Moradia Estudantil da UNICAMP: Um Espaço de Conquistas* (Helder Pinheiro, 2012), que também trata da memória de fundação do local, mas dentro de um panorama geral, que atravessa temas como assistência estudantil, as considerações afetivas e informações de infraestrutura do lugar. Todos esses materiais estão disponíveis na internet, mais especificamente no site *You Tube*, e compõem um conjunto de materiais audiovisuais quando se pesquisa a Moradia Estudantil da UNICAMP no site.

O próprio vídeo *Dinossauro – Memória Pré Histórica da Moradia* (Flávio Shimoda), em que *Moras à Luta* se aproveita de trechos para servirem de imagem de arquivo, também faz parte desse repertório, assim como representa um material sobre o passado do lugar, que se encontra fora dos arquivos oficiais. Ter esses materiais disponíveis representa, portanto, a possibilidade de acessar uma espécie de acervo, constituído por arquivos de diferentes épocas e vivências da Moradia, ainda que desorganizado e dispostos por *links*.

E ainda recordar através desses documentários/arquivos de memória as iniciativas de ocupação pelas mobilizações estudantis que originaram a criação das moradias estudantis da USP e da UNICAMP representa a transmissão de um legado de lutas. Descontrói uma visão de que essas moradias surgiram de forma espontânea, partindo de iniciativas das instituições, o que apagaria no presente a história das lutas empreendidas pelos estudantes do passado. Desse modo, ressaltar as ações dos pioneiros e do movimento Taba como determinantes para a fundação do CRUSP e da Moradia Estudantil da UNICAMP visa transmitir uma herança de lutas estudantis para preservar uma memória, reconhecendo as ações que contribuíram com as criações dos lugares.

Outro aspecto destacado nos documentários estudados refere-se a forma de representação comunitária que promove o relato de sua própria história, resgatando as memórias e reconstruindo o passado que envolve as habitações. A apropriação das imagens de arquivo reflete não só uma experimentação artística, vista no trato com imagens oriundas de fontes diversas, mas também um gesto de se apropriar do passado das moradias estudantis como forma de compreender o presente. Visto que o passado não constitui um dado acabado na medida em que é atualizado no presente, a apropriação é uma maneira de compreender a história das moradias estudantis como um movimento contínuo em constante transformação.

Nesse sentido, esta investigação pode contribuir com os estudos sobre comunidades que retratam as suas histórias através do audiovisual. Tendo em vista a vigência de uma cultura audiovisual, não somente de consumo, mas também de produção de conteúdo, cada vez mais nota-se a presença, especialmente localizada na internet, de produções autônomas empreendidas por comunidades historicamente desprovidas de meios de representatividade com vistas ao seu autorretrato. Com a facilidade de manuseio de aparelhos tecnológicos e a possibilidade de difusão do conteúdo produzido, em sites de compartilhamento de vídeos e nas redes sociais, é notada uma prática herdeira do vídeo popular e que é vista atualmente nas produções do vídeo comunitário e do cinema periférico.

Dessa forma, nosso trabalho aqui desenvolvido inaugura uma área de estudo sobre documentários de moradias estudantis, visto que é a primeira pesquisa que trata dessas produções. Tendo como contemporâneo a prática do vídeo comunitário, que visou concretizar

o ideal do vídeo popular de participação efetiva das comunidades ao passar a câmera para que elas mesmas se filmassem, os documentários de moradias estudantis constituem iniciativas espontâneas dos moradores dos lugares que mobilizam suas comunidades, principalmente através de entrevistas, para contribuírem com as produções. Ao contrário da metodologia de formação do vídeo comunitário, esses documentários prescindem de preparação prévia para serem realizados, objetivando retratar aspectos diversos relacionados ao cotidiano, ao universo simbólico e afetivo dos lugares e às reivindicações políticas dos moradores.

Além dos nossos objetos de pesquisa, observamos outros documentários que tratam da memória de fundação de moradias estudantis. Podemos citar as obras *Casa do Estudante UFPel - 30 anos* (Flavia Guidotti e Natanael Anastácio, 2004) e *Residência Estudantil UFSC* (Daniel Lemes, 2011) que também tratam da origem de criação de moradias estudantis. O primeiro aborda a história da Casa do Estudante da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Em 1974, estudantes que já participavam do programa de moradia estudantil da UFPel quando voltaram de férias se depararam com a notícia de que não tinham mais suas casas alugadas pela universidade. Ocuparam o terceiro, quarto e quinto andares de um prédio na cidade de Pelotas que se encontrava vazio. Mesmo em plena ditadura militar, esse fato gerou toda uma mobilização pela legalização da moradia estudantil. E o prédio inicialmente ocupado, depois de 30 anos, continua alugado. Composto exclusivamente por depoimentos, o vídeo aborda as memórias de ex-moradores e traz a concepção de morar na Casa pelos moradores atuais, visando um encontro entre passado e presente com vistas ao engajamento na luta pelo patrimônio próprio.

*Residência Estudantil: Proposta em Jogo* trata da Moradia dos Estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A ideia de moradia estudantil da UFSC surgiu da experiência da Casa da Estudante Universitária (CEU), casa feminina fundada na década de 1960, localizada no centro de Florianópolis, que ocupava o antigo prédio de Filosofia da universidade. No início da década de 1980, estudantes realizaram mobilizações com a intenção de reivindicar a construção da moradia estudantil. E em 1984 a instituição cria um edital de seleção de projeto de moradia e em 1985 inicia-se a construção do projeto vencedor. Contudo, somente em 1994 foi inaugurada a moradia. O documentário traça um panorama dos problemas atuais da Moradia Estudantil da UFSC, a compreensão da moradia como política de assistência estudantil, as relações afetivas com o espaço, o histórico e a

memória de luta estudantil e as mobilizações atuais em favor da causa.

Em adição, dentre os documentários de moradias estudantis de uma maneira ampla também é notada uma vontade de autorrepresentação. Considerando os vídeos disponibilizados no *You Tube*, realizados pelos próprios moradores e usando da linguagem documentária, observamos a necessidade do retrato do cotidiano dos lugares, da experiência de convivência com os demais moradores, entre problemas e aprendizados, e da elaboração dos afetos subjetivos em relação as vivências nos espaços. A abundância de depoimentos reflete uma predileção pela entrevista como meio de expressão, em que a interação com os entrevistadores, que são geralmente moradores dos espaços abordados, cumpre um papel imprescindível no retrato comunitário.

Assim, acreditamos que os documentários de moradias estudantis possam ser objetos de pesquisas futuras, podendo envolver desde a continuidade dos estudos sobre documentário de memória até a questão da autorrepresentação. Ainda que seja uma produção intermitente, datadas entre os anos 2000 e de 2010, oriunda de diversas regiões e espalhadas pela internet, há uma quantidade considerável de documentários que podem ser agrupados e analisados de acordo com esses temas de pesquisa sugeridos.

## Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Clarisse. “Refazendo caminhos do audiovisual comunitário contemporâneo”. In: LEONEL, J; MENDONÇA, R. (Org.). *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 87-106.

\_\_\_\_\_. *Vídeo e experimentação social: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil (Dissertação de Mestrado)* Campinas: IA/Unicamp/PPG em Mídias, 2004.

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BRENEZ, Nicole. *Political cinema today: the new exigences – For a Republic of the imagens*. Melbourne, 28 septembre 2011.

CARPANETTI, Renata Ragazzo. *A moradia vive!: História da Moradia Estudantil da UNICAMP (1985-2001)*. Orientação de José Luís Sanfelice. Campinas, SP: [s.n.], 2010. 46f. (Monografia) Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000771838&opt=4>. Acesso em: 20 jan. 2020.

CRUSP 68 - Memórias, Sonhos e Reflexões. Coletânea documental de ex-cruspianos. Fonte digital. Novembro 19, 2008. Disponível em: <https://crusp68.org.br/sites/default/files/LivroTeotonio.pdf>. Acesso em: 19 de nov. de 2019.

GARRIDO, Edleusa Nery. *Moradia estudantil e formação do (a) estudante universitário (a)*. 2012. 269 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/250939>. Acesso em: 20 jan. 2020.

GAUTHIER, G. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

HUBERMAN, Georges Didi. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Tradução Oscar Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

\_\_\_\_\_. “Imagem-montagem ou imagem”. In: *Imagens apesar de tudo*. KKYM: Lisboa, 2012 (a).

\_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. In: *Pós*. v. 2, n. 4: Nov. 2012 (b). In: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>. Acesso em: 08 set. 2019.

\_\_\_\_\_. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2013.

LINDEPERG, S; COMOLLI, J.L. “Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg”. In: *Catálogo do Forumdoc.bh.2010*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/FAFICH UFMG, 2010.

LINDEPERG, S. “O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944”. In: Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 26, número 51, 0-34, janeiro-julho de 2013.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2004.

MOMBELLI, N. F.; TOMAIM, C. S. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF. Vol.8 - nº2 - dezembro 2014.

NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In. Projeto História, São Paulo, n.10, p.7-29, 1993.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995). São Paulo, Programa de estudos Pós-Graduados em História, PUC-SP, Tese de Doutorado, 2001.

PEREIRA, Mateus Camargo. Tecendo a manhã: História do Diretorio Central dos Estudantes da Unicamp (1974/1982). 2006. 2v. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253012>. Acesso em: 1 mar. 2020.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Unicamp, 2007.

SANTORO, Luiz Fernando. Vídeo e movimentos sociais - 25 anos depois. In: LEONEL, Juliana; MENDONÇA, Ricardo Fabrino (Orgs.). Audiovisual comunitário e educação: história, processos e produtos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção Comunicação e Mobilização Social).

\_\_\_\_\_. A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil. São Paulo, Summus Editorial, 1989.

SADER, Eder. Quando novos personagens entram em cena: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo, SP; Belo Horizonte, MG: Companhia das Letras: Editora da UFMG, 2007.

TOMAIM, C. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 43, n. 45, p. 96-114, 22 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. Documentário, história e memória. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 46, n. 51, 31 jan. 2019.



## **APÊNDICES**

## Entrevista – Marcelo Gutierres

**Modo de entrevista:** Por questões de indisponibilidade de tempo e pela distância de localização dos envolvidos, a entrevista com Marcelo Gutierres, diretor de *CRUSP: um recorte*, ocorreu por meio de envio de áudios pelo aplicativo *Whatsapp*. Como entrevistador, formulei uma série de questões e enviei para Marcelo, que me respondeu por trechos de áudio através desse aplicativo. As respostas foram enviadas no dia 13 de dezembro de 2019, com pedidos de complemento de resposta no dia 20 de dezembro de 2019.

**Como seu ingresso na USP/ECA? Você foi aluno de escola pública? E por que escolheu jornalismo como carreira?**

Eu venho de uma família muito pobre, fiz o ensino básico em escolas públicas, e contei com ajuda financeira de amigos inclusive para estudar. Dois deles pagaram parte das mensalidades de um cursinho que eu fiz, o Anglo em Santo André. Lá eu estudei durante cinco anos por meio de bolsa da prefeitura da cidade. A escolha do jornalismo veio muito em função das conversas com professores de lá, e os programas de orientação vocacional. Ingressei na USP aos 27 anos de idade, relativamente tarde considerando algumas realidades brasileiras.

Antes eu tentei a carreira de jogador de futebol, mas duas cirurgias no joelho decretaram o fim desse sonho. Eu trabalhei como contínuo, office boy, em um banco e caixa em outro, antes de buscar uma universidade. Não tinha a menor ideia do que era isso. Um amigo me orientou a respeito do que era um cursinho, como é que se fazia pra entrar no ensino superior. E lá fui eu. Eu contei com a ajuda de professores, muita gente. Eu costumo dizer que eu sou uma construção coletiva. E devo muito a todos aqueles que acreditaram em mim.

**Como foi seu ingresso no CRUSP? Se eu não me engano, você foi morador do CRUSP, correto? Como foi o seu ingresso nessa moradia estudantil? Primeiras experiências, dificuldades, o processo seletivo no COSEAS...**

O meu ingresso foi relativamente burocrático porque assim era o período que eu

estudava lá. Hoje eu não sei como é. Eu passei pela entrega da documentação, que provavam a necessidade financeira de residir lá. A baixa renda da família, no caso a gente pagava aluguel, as despesas com meus outros dois irmãos, que eu sou o mais velho, de três filhos. Depois teve a entrevista com a assistente social e por fim a procura pelo apartamento.

Como eu entrei lá com uma idade considerada avançada, eu procurei aproveitar ao máximo as oportunidades que a universidade me oferecia. Então me dediquei única e exclusivamente a estudar, a estudar, a estudar... e isso na prática como que é que acontecia: eu já tinha o meu rol de disciplinas obrigatórias para fazer, e eu pegava muita optativa em outras unidades da USP como a FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), eu peguei aula de Geografia, Ciência Política, História, na Letras, enfim... quase todos os departamentos eu fui. Eu não recordo em qual eu não fui. Também peguei aula na Economia...e por aí vai. Então eu estudava o tempo inteiro lá.

Eu ingressei com nota pra ficar estudando de manhã, mas optei pela noite para poder trabalhar, e eu trabalhava e no período que me sobrava, eu estava fazendo optativa. Então trabalhava à tarde, das 13:00 às 19:00, que eram 6 horas no estágio que eu fazia lá dentro, já dentro do jornalismo. E de manhã pegava optativa das 08:00 às 12:00, saía correndo, ia almoçar, voltava do trabalho e ia pra faculdade. Então aproveitei o máximo que eu pude ali e durante as férias eu pegava todo o programa do semestre seguinte, e invés de ler os textos, eu lia os livros, relativos aos textos sugeridos pelos professores. Então já chegava para o semestre já sabendo basicamente o conteúdo e já tirava as dúvidas. E eu prestava atenção nas aulas. E tudo que era prático, eu já tentava praticar antes.

**Como que ocorreu a iniciativa de realizar o documentário *CRUSP: um recorte*? Quais foram as motivações? E por que esse subtítulo “um recorte”?**

A ideia de fazer documentário sobre o CRUSP nasceu da minha observação daquele universo, porque eu fazia parte dele. E a relação social entre os moradores ali vai muito além de um endereço em comum que é o CRUSP. Geralmente o residente de lá é de fora da capital paulista, e isso enriquece demais o ambiente. Você tem gente do estado de São Paulo e de fora do estado de São Paulo e estudantes estrangeiros também lá. Então, esse ambiente ele tem tudo o que a gente observa no dia a dia... tem amizade, tem inimizade, geralmente entre ex-

colegas de apartamento, ou um apartamento que tem um pouca mais de movimentação e barulho, e o apartamento vizinho o pessoal estuda mais então acaba tendo um ou outro atrito, que é igual de uma vizinhança.

Tem os envolvimento emocionais, os casuais e os duradouros, teve gente que até que se conheceu lá e casou, e depois saiu, foi viver a vida e tal. Tem solidariedade, egoísmo, tem tudo lá. A natureza humana se apresenta lá como em qualquer outro lugar que a gente possa imaginar. Esses aspectos me motivaram a fazer o filme. E como se trata de um trabalho subjetivo e com poucas pessoas em relação ao número total de moradores, a expressão “um recorte” procura sinalizar justamente essa característica do registro, ou seja, é uma visão que eu considero limitada e recortada, ou seja, ela tem um limite. Você ouve determinadas pessoas que se dispuseram a falar.

### **Como ocorreu a escolha de tratar da memória do CRUSP?**

Falar de algo retratando memória é você tentar de alguma maneira estabelecer um caminho de... porque a visão de uma pessoa começa de um jeito, transita entre experiências, e se forma a partir disso. Então retratar a memória é você tentar percorrer o caminho que aquela pessoa já percorreu para que nós entendamos... nós, quem? Quem assiste, quem está fazendo, como é que a pessoa elabora a visão dela. Não é só fazer lá o registro puro e simples. E tem outro componente de deixar esse trabalho até ser contestado. Ele não tem o objetivo de dizer “está aqui, é isso”.

**E por que você escolheu a *Experiência Cruspiana* como material de arquivo? Por que usar especificamente a *Experiência Cruspiana* em comparação com o presente?**

Basicamente é para ilustrar determinadas falas da Hilda, por exemplo, no caso que você citou. E as imagens que tem ali são imagens que eu considero históricas e eu achei importante retomá-las porque aí cria-se uma espécie de diálogo com outro trabalho e também abre possibilidades para as pessoas irem atrás do outro trabalho. Então você amplia digamos assim o leque de opções para repertório.

**Você pensa que *CRUSP: um recorte* é uma continuidade de *A Experiência***

### *Cruspiana?*

Não. Não creio que seja uma continuidade de *A Experiência Cruspiana*. Eu vejo que a maior diferença é o enfoque. Entendo que o trabalho do Nilson tem um caráter de registro histórico. E esse que foi feito, *CRUSP: um recorte*, mostra mais os aspectos comportamentais de alguns moradores e sua relação com a administração e os funcionários do local. E como é que eles se fazem presentes naquele espaço, naquele ambiente e tentar mostrar um pouquinho o que é a rotina.

**Uma curiosidade: em determinado momento, Marisa, assistente social do COSEAS, quando vai falar sobre a origem do serviço relata que os Jogos Pan Americanos de 1963 não ocorreram devido a um surto de meningite. Contudo, esse evento esportivo aconteceu normalmente. Houve a preocupação em verificar as informações prestadas pelos entrevistados/testemunhas? Ou somente registrar o relato?**

A ideia foi somente registrar o relato. Eu não quis me colocar na figura de alguém que corrige o entrevistado e sim de mostrar que falar baseado pela memória, ou se apoiando nela, pode trazer justamente essa imprecisão e que todo relato subjetivo contém imprecisões. Porque a palavra documentário ela traz também um peso de credibilidade.

**Como você chegou na Hilda, testemunha e participante do grupo dos pioneiros? Por que a escolha de uma testemunha ocular dos primeiros anos de habitação para tratar da memória do CRUSP? E por que não foi tematizada a ditadura militar com ela, visto que o CRUSP sofreu forte repressão militar no período?**

Foi minha colega Dênia que encontrou a Hilda. Eu me lembro na época que ela me contou que ela ouviu isso no próprio CRUSP. As pessoas ali tinham algumas referências e me parece que ela conseguiu chegar na Hilda com referências de pessoas que moravam no CRUSP. É o que eu tenho como memória. A gente queria ter um pioneiro numa situação como essa para tentar estabelecer similaridades e diferenças de experiências dentro do CRUSP com o passar do tempo. Então é um dos motivos de eu ter a Hilda como pessoa que traz a experiência dela.

Durante a entrevista a gente abordou o período de repressão militar no país e na própria USP e, em especial, claro, ali no CRUSP. Mas aí entra aquela coisa de quando você está fazendo um trabalho: a fita desse trecho, ela se desmagnetizou. E foi uma frustração muito grande assim que a gente pensa “pô, eu tô fazendo um trabalho aí quando você vai assistir aquilo, falando meu deus, perdi uma parte”. Isso está dentro de qualquer trabalho de registro audiovisual, e um problema técnico, então prejudicou esse tipo de registro.

**De que maneira ocorreu a circulação do documentário? Houve tentativa de inscrição em festivais, mostras de vídeo/cinema? Ocorreu exibição no campus universitária e/ou na própria moradia estudantil? Se sim, como foram essas experiências de exibição?**

Eu não tive qualquer motivação para inscrevê-lo em festivais ou mostras de cinema, porque considero que o objetivo já tinha sido alcançado, ou seja, era minha forma de dizer muito obrigado à USP. É esse o ponto, entendeu. É o tipo do material que eu fiz com esse sentimento muito pessoal de gratidão a tudo que a USP me ofereceu. Então, eu queria deixar alguma coisa. E eu considero que isso foi, o documentário foi, a maneira concreta de dizer muito obrigado, além de tentar ser um excelente aluno ali dentro, respeitar toda a estrutura da universidade, por aí vai.

**Como você se sentiu sendo um morador realizando um documentário do seu próprio espaço de convivência e vivência? E qual foi a importância desse espaço na sua formação acadêmica?**

Eu senti que era uma oportunidade de tentar retribuir para universidade pública o que ela havia feito por mim. É uma forma de agradecimento, é isso. O CRUSP, ele foi decisivo na minha formação acadêmica, porque me deu a chance de estar muito próximo da minha faculdade, e dos meus locais de estágio dentro da própria USP, em primeiro lugar, e depois quando comecei a trabalhar fora ali da universidade, dos endereços que eu tinha que ir.

E tem também aquele rico convívio com os demais moradores e funcionários. Isso para mim sempre me marcou. É impressionante você poder ouvir uma pessoa que tá morando no mesmo lugar que você, que você acha que tem a mesma realidade que a sua, e não é nada

daquilo. Eu cheguei a conversar com gente que era órfã, que entrou lá. Então falava: “nossa, depois eu vou sair daqui não sei para onde eu vou, já estou pensando em alugar uma quitinete”. Essas coisas, sabe. Então você falava: “meu pai como a coisa é difícil aqui”. E eu digo para você: sem a moradia universitária, provavelmente eu teria entrado na universidade, mas não teria concluído o curso. Isso é fato. Por quê? Porque você precisa sim de um local para descansar e o CRUSP oferece isso, você precisa de um local para estudar e a grana que eu ia gastar para me locomover, que na época era muito, não tinha essa integração toda que hoje tem nos transportes públicos, era inviável. Minha família não tinha.

Então, o CRUSP, ele foi decisivo na minha formação acadêmica, porque me deu essa chance de estar próximo da faculdade, próximo dos meus estágios lá dentro, e depois dos endereços de trabalho que eu tive, e sem ele eu não teria concluído o curso. E tem um detalhe: tem muito aluno que entra, passa no vestibular, e por não conseguir moradia... porque o custo de vida no entorno ali é alto, você vai montar uma república, essa coisa toda, é uma grana, velho. Então tem gente que desiste do curso e isso é muito triste.

## Entrevista – Samuel Souza

**Modo de entrevista:** Por questões de distância de localização entre os envolvidos, a entrevista com Samuel Souza ocorreu por videoconferência. Como sou diretor do documentário *Moras à Luta* junto com Samuel, em algumas passagens, além de entrevistador, posicione-me também como realizador. A entrevista foi realizada no dia 13 de dezembro de 2019.

**Como seu ingresso na UNICAMP? Você foi aluno de escola pública? E por que escolheu matemática como carreira? Conte-nos um pouco qual foi sua trajetória de vida antes de ingressar na UNICAMP.**

Fui aluno da escola pública a vida toda, e o motivo de escolher matemática foi o sonho de ajudar alunos, que eram talentosos, mas que ficavam perdidos, e um exemplo claro eram meus amigos aqui da minha cidade. Vários deles que estudaram comigo eram talentosos, não só em matemática, tinham alunos de humanas, que você via assim, e foram talentos que ficaram, não foram para a universidade. Eles poderiam chegar na universidade, mas não foram por falta de oportunidade. A minha cidade que é pequena, longe dos grandes centros, na época não tinha cursinho fácil. Você não achava cursinho pra você fazer, comunitário, que não pagasse nada.

Então, eram vários talentos que eram perdidos, e o motivo que me levou a fazer matemática foi esse: tentar ajudar esses alunos, encontrar esse tipo de aluno e uma tentativa de leva-los para a universidade. Porque a grande maioria dos professores não comentavam com a gente sobre a universidade, dava aula lá, normal, mas essa parte específica eles... acho que até eles, eles viam algo impossível para nós, pela realidade que a gente vivia, o ensino era realmente bastante fraco, então a gente não era incentivado a isso. Então foi isso que me levou a fazer matemática.

**E você também teve uma trajetória de trabalho durante a adolescência? Você trabalhava e ia pra escola?**

Sim. Acho que a primeira experiência que eu tentei e que não deu muito certo foi



quando eu tinha nove anos, e fui tentar vender sorvete. Não deu muito certo porque quando eu cheguei lá, a moça viu que eu era muito pequeno pra empurrar o carrinho. Só que eu sabia fazer as contar e meu amigo era mais velho, só que ele não sabia fazer as contas. Também ela ficou com medo porque eu tinha 9 anos, mas eu era muito magrinho... dava impressão que eu tinha menos ainda. Com 11 anos, não eu me lembro se com 10 ou 11 anos, eu já comecei a vender sorvete. Foi o período que trabalhei dos 10 aos 15, aos 15 eu trabalhei no supermercado como empacoteiro, e nessa época eu fui registrado, e mais à frente eu trabalhei nas empresas daqui. A empresa Fujini, registrado aqui, trabalhei dois anos aqui. E lá eu era registrado, ganhava meio salário na época. Só trabalhava meio período, estudava de manhã e entrava a tarde.

Na verdade assim... terminar a escola eu nunca terminei... eu comecei o segundo ano do ensino médio, parei. Depois eu voltei naquele supletivo... foi na verdade naquele do SESI, a moça falou se eu quisesse fazer as provas, eu poderia. Eu fui lá fazer as provas e tinha que tirar metade. Eram trintas questões que tinha que assinalar, tinha que acertar metade em todas matérias. Como eu acertei mais da metade em todas, eu peguei o diploma. Mas eu só fiz até o primeiro ano do ensino médio. Antes de entrar na UNICAMP eu fiz cursinho, senão não conseguiria entrar.

**Como foi seu ingresso na Moradia dos Estudantes da UNICAMP? Primeiras experiências, dificuldades, o processo seletivo do SAE (Serviço de Apoio ao Estudante).**

Quando eu fui pra Campinas, eu tinha um amigo que morava lá e ele é daqui de Monte Alto. Até ele me convenceu a ficar na UNICAMP. Eu estava na dúvida tanto que fiz a matrícula na UNICAMP e na UFSCar. E quando eu fui pra UNICAMP eu fui com o pai dele de caminhão. Eu fui com o pai dele, e ele falou “você pode ficar na minha casa, que é na Moradia”. Então, meio que quando eu fui, eu já tinha casa para ficar. E eu lembro que quando cheguei a ir, eu fui com nada... com o dinheiro eu fui com 5 reais só.

E quando eu cheguei uma das primeiras coisas que procurei foi a assistente social. Se eu não me engano era uma sexta-feira. Eu falei pra ela, eu até expliquei: estou com 5 reais aqui, com saco de farinha, até o ovo eu levei dentro do saco de farinha, que não poderia quebrar. E não tenho condições de manter aqui e então preciso da bolsa alimentação. Alguma

coisa assim. Ela observou que realmente eu precisava muito, até pela situação de levar um saco de farinha, ovo dentro, ninguém ia inventar essa história. Na época eu não percebi, ela não falou diretamente: a bolsa que eu ganhei com ela ficou para o ano todo. Acho que renovou, não sei, mas nunca parou. Era isso durante a semana, e durante o final de semana eu mantive com isso que levei, o bolo, e eu não lembro o restante como eu fiz, nos finais de semana seguinte. O início foi assim.

E a casa dele (do amigo que o recebeu) já tinha sete pessoas morando. Só que quando eu cheguei, eles estavam de férias ainda. Então nesse período eu aproveitei para ir procurando casa. E foi quando observei a dificuldade de encontrar uma casa. Eu procurei, procurei.... até que acabei encontrando o Werner (morador da Moradia, que está presente em vários momentos do documentário), que me ajudou, foi me levando nas casas. Acabei encontrando a casa que eu fiquei quase o meu período todo, que foi a E3 (as casas das moradias são classificadas por letras conjugadas com números).

Então, nesse primeiro contato, eu percebi as dificuldades de encontrar uma casa. Eu fiquei pensando “eu que estou precisando, porque assim, dependendo da pessoa, ela começa a procurar e ela não acha, ela pode acabar desistindo”. E tem casos que a pessoa vai procurar casa e não acha, acaba se desmotivando, e até as vezes desistindo da faculdade. Eu ouvi histórias desse tipo. Mas no meu caso como eu não tinha pra onde ir.... Só que eu achei estranho o esquema como que era. Com a ajuda do Werner, acabei encontrando a E3, deu certo ficar lá. Só que esse contato que tive, dessa dificuldade de encontrar casa, e vendo o pessoal passando por isso, me chamou atenção, mas não tinha muita noção ainda. No ano seguinte, que eu vi que era mesma coisa, eu tive a ideia de pegar a câmera e saí filmando.

**Eu queria que você comentasse como era o seu envolvimento com cinema? Você já tinha uma câmera? Porque você comprou essa câmera? Como foi esse processo de começar a gravar?**

Eu sempre gostei de assistir, mas nunca pensei em fazer cinema. Desde criança eu gostava muito. Minha família é religiosa e nunca teve televisão. Talvez por esse fato, a televisão era muito atrativa, pelo fato de não poder assistir. E eu tinha um amigo que o pai dele tinha um bar onde tinha televisão, mas eu gostava de assistir, mas não podia assistir lá

porque o pai dele não deixava e era perigoso, mas sempre que eu tinha uma oportunidade de assistir, eu assistia. Em um ano eu assistia uns dez filmes e lutando para assistir desenho, então eu acho que isso levou a gostar bastante de assistir filme. Qualquer tipo de filme.

Quando eu fui pra UNICAMP, com a bolsa que eu consegui, acabei comprando essa câmera, essa câmera pequena. Juntei dinheiro um tempo, fui no primeiro ano já. Ai o primeiro filme que fiz, foi aqui em Monte Alto mesmo, com meus sobrinhos daqui. E assim qualquer coisa envolvendo cinema, eu participava. E eu lembro que teve uma oficina que eu participei, mas minhas participações foram em Campinas, em Monte Alto não tem nada disso.

Então, meu envolvimento foi pelo fato de eu gostar de assistir e também pelo fato de mostrar coisas que passavam despercebidas, por exemplo, o documentário da Moradia. Se eu for trabalhar com cinema, eu queria estar envolvido mais com projeto social, que tenha alguma ligação social. Tem esse documentário da Moradia, eu lembro de um vídeo que eu fiz com os sem terra (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra – MST), e eu pensei: se eu fosse fazer cinema é com essa área mais social.

**Como que ocorreu a iniciativa de realizar o documentário *Moras à Luta*? Quais foram as motivações? Qual era a intenção inicial para realizar esse documentário?**

Tudo começou porque entrei na Moradia e tive uma certa dificuldade, e depois que eu percebi que nos anos seguintes acontecia a mesma coisa, sempre é muito difícil, tem pessoas que procuram e não encontra, assim aquela luta de sempre. Eu fiquei pensando “eu quero registrar isso” e foi com essa intenção. Quando eu comecei não tinha a ideia de fazer um documentário sobre a moradia, eu queria registrar aquele momento e fazer um vídeo com aquilo. Era só isso. O vídeo poderia ter cinco, dez ou quinze minutos. Não importava muito. Eu só queria filmar aquilo e registrar essa dificuldade de achar vaga na Moradia.

E à medida que eu fui registrando, foi acontecendo várias coisas que foi me deixando curioso. Que eu queria entender por que é tão difícil conseguir vaga, por que falta vaga, e fui procurando pesquisar mais a respeito. E foi acontecendo uns eventos que não esperava, que não fazia ideia, teve a ocupação na H9, e fui registrar esses eventos e foi se tornando documentário. Não teve um planejamento inicial do que eu ia fazer. Foi meio acontecendo. A

ideia inicial era “tem essa dificuldade de achar vagas, eu quero saber, eu quero registrar esse momento” e conforme fui registrando, fui ficando curioso, querendo saber mais, fui pesquisando, e fui entendendo um pouco mais a respeito.

**Você foi Representante Discente da Moradia. Por que você foi RD e como foi essa experiência? Isso influenciou para a realização do documentário?**

Em relação à representação discente, eu lembro que comecei a participar de algumas reuniões que tinha na Moradia, o pessoal discutia os problemas que aconteciam, tanto falta de vagas, a questão da segurança, problemas simples e complexos. Eu comecei a participar, depois eu fui convidado por alguém, eu sou bem mais tímido.... eu sou bem na minha, então alguém me convidou pra participar e entrei como suplente e nunca cheguei a atuar diretamente.

Observando o que acontecia nas reuniões, isso ajudou a acrescentar bastante no vídeo da Moradia. Eu fui compreendendo mais o que estava acontecendo na Moradia. Acho que foi uma experiência interessante e nunca na vida eu participei de qualquer coisa, seja grêmio na escola, nunca participei. Eu sou mais assim do tipo Olimpíadas de Matemática. Eu vou lá, levo um projeto e entro em contato a prefeitura. Não na parte política, mas gosto mais de ficar fazendo as coisas. Foi até surpresa porque meu estilo é estar mais em campo, e não no lado político.

**Eu achei interessante você falar que você participou das reuniões dos moradores e isso acrescentou no documentário. De que forma isso acrescentou no documentário?**

O fato de eu participar das reuniões eu conseguia entender um pouco melhor o que acontecia na Moradia. Tanto em questão de segurança, eu via de vez em quando os roubos aqui e roubos ali, mas eu não tinha a noção mais ampla. A câmera, eu poderia apontar tanto pra um lado como para o outro. Às vezes, você conhecendo mais da moradia me permitia escolher melhor pra onde apontar a câmera. Como eu achei interessante e comecei a gostar das reuniões, achava legal que uma das reuniões estivesse presente no vídeo. Algumas reuniões entraram no vídeo do que acontecia na Moradia.

Eduardo: Essas reuniões foi a questão do Bruno, a gente filmou uma entrevista com o Bruno antes, falando dos roubos de bicicletas, dos furtos, e depois a gente filmou uma assembleia. As condições de gravação totalmente inapropriadas, tinha muita criança, naquele dia, pisando em pedra e tal, o som não ficou muito legal porque só tinha o som da câmera. Mas foi legal porque a gente pegou essa parte e o mesmo Bruno que tinha filmado antes, ele participou da assembleia. E então pegou a gravação dele com a gente, e depois a gravação dele da assembleia porque ele estava defendendo o uso de câmera e catraca, coisa que a assembleia depois discordou dessa ideia. A gente filmou como a assembleia discute as próprias questões da Moradia: questão de segurança, e essa coisa toda.

**Como ocorreu a escolha de tratar da memória de fundação da Moradia? Como foi o processo de pesquisa de matérias de arquivo para tratar desse assunto?**

O que eu lembro a respeito, o que me levou aos arquivos era curiosidade e saber exatamente o que aconteceu quando foi criada a Moradia. Porque claramente faltava vaga na Moradia. Porque todo ano tinha essa dificuldade dos alunos que chegaram de procurar vaga. Embora tinha uns problemas bem específicos: tinha pessoas na Moradia que tinham condições de estar fora, mas isso era muito raro, era pouco mesmo. Esses casos não interferiam no todo. O que realmente estava acontecendo era falta de vagas na Moradia. E eu queria saber o porquê de faltar vagas.

E por isso fui recorrer às memórias para saber o que tinha acontecido lá atrás. E lá atrás descobri os arquivos e o Paulo Renato prometendo 1500 vagas, isso naquela época. Se isso naquela época era 1500 vagas, hoje, na época do vídeo pós-2010 com certeza a quantidade de vaga era bem superior a isso que deveria ter. Então, vendo esses arquivos e vendo esses documentos, acho que deu mais força pro vídeo e eu passei a entender melhor porque naquela época era 1500 vagas, hoje talvez teria que ser 3000 para suprir a demanda. E sem falar que agora com a política de colocar mais alunos de escola pública na universidade pública, e na Unicamp está acontecendo isso, a Moradia se torna assunto para ser discutido mais forte. Ainda mais porque agora vai ter muito mais pessoas precisando de Moradia, essas três mil vagas nem seria suficiente, precisaria ter mais. E com o tempo a Moradia vai enfrentar um problema sério porque está entrando muito aluno de escola pública que precisa. Não vai ter condições de pagar.

Vendo esses documentos, eu conseguia entender melhor através das memórias, e para os espectadores que assistiam, viam que realmente essa dificuldade dos alunos em procurar. E às vezes por estar faltando vaga, criando atrito entre os próprios moradores, coisas pequenas, mas não reflete o que está acontecendo que é a falta de vagas. E a faculdade pode até jogar morador contra morador. Eu acho que encontrei na RTV/UNICAMP a parte filmada, eles cederam os documentos, então foi o que me levou aos arquivos, à memória, e conhecer um pouco como a Moradia iniciou e por que tinha tanto atrito no presente.

**De que forma você soube da localização do arquivo da leitura do acordo de construção na RTV/UNICAMP? Como foi o processo de localizar o arquivo lá, pedir autorização para usá-lo?**

É que eu trabalhei lá durante um ano. Como eu trabalhei lá, eu já sabia com quem conversar, pra quem pedir. É uma coisa que na RTV é algo público, você pode chegar lá e pedir cópias. Eles não vão negar as cópias pra você dos arquivos que eles têm. Eu vi se eles tinham as filmagens sobre a moradia na época que começou tudo. A moça do arquivo já tem uma noção, ela foi lá e procurou, gravou esses arquivos em CD, e me entregou. Ela combinou uma data para ir lá buscar. E como era algo muito antigo, ela tinha um prazo para procurar. Mesmo sendo algo ruim para reitoria porque afirma as 1500 vagas. Mas a RTV nessa parte eu acredito que não é algo que eles esconderiam. Tanto é que não escondeu, eles encontraram e entregaram.

**Falando mais de uma imagem de arquivo: Como você soube do vídeo “Dinossauro – Memória Pré-histórica da Moradia”? Alguma indicação ou pesquisa mesmo? Por que utilizar no final do documentário um trecho desse vídeo?**

A razão foi a mesma que me levou à RTV/UNICAMP. Eu queria saber como surgiu a Moradia. O do porquê de não ter feito as 1500 vagas. E você quer ver algum documento, vídeo, da época. Eu fiquei sabendo que algum morador, não lembro quem foi, que me falou “ó, existe um vídeo da Moradia, feito há muito tempo que está no *You Tube*”. Eu encontrei no *You Tube* esse vídeo. Eu o baixei. Porque eu lembro que eu estava pesquisando e eu queria saber a respeito do passado.

**E como que foi essa coisa de conversar com os moradores a respeito de procurar coisas pra incluir no documentário? Você começou a conversar com eles ou nas reuniões do projeto você falou do projeto do documentário? E se essas pessoas que você procurou já tinham conhecimento, eram representantes discentes, ou lutavam pela Moradia, como que foi isso?**

Inicialmente a minha preocupação era mais filmar do que saber o que seria. Tanto que o documentário quase se encerrou antes da ocupação (da sede administrativa), teve a ocupação e na ocupação eu lancei o vídeo e quase parei por ali. Só que aquele vídeo que lancei da ocupação não era o que eu queria. Eu queria saber por que essa dificuldade de encontrar vaga. E à medida que eu fui tendo essa curiosidade, eu comecei a procurar pessoas.

E eu estava filmando muito o presente que eu não conseguia entender mesmo assim, estava faltando alguma coisa. Eu estava filmando as pessoas e vi que tinha muita briga. Os moradores contra moradores. Eu percebia que a questão não era aquilo, a questão era maior do que aquilo. Aquilo era reflexo da falta de vagas. Então quando isso ficou forte na minha cabeça foi que eu tentava entender o passado. Para eu entender o passado, eu teria que procurar sobre ele.

**Em *Moras à Luta* eu senti que a preocupação principal era contribuir com a luta pela ampliação de vagas, mas também mostrar o cotidiano, o interior das casas, as atividades culturais, momentos de convivência entre os moradores. Por que mostrar a luta em si, a ocupação, a casa H9, e por que incluir isso também?**

Essa parte também, várias dessas filmagens, você já estava junto comigo. Algo que eu acho interessante é porque a gente tá na Moradia, óbvio que não são todas, mas tem muitas pessoas que estão na Moradia, mas não sabem o que acontece lá dentro. E mostrar essas atividades que acontecem na Moradia eu acho interessante. Porque alguém que só usa a Moradia para dormir, não sabe de nada que acontece na Moradia. Eu achei interessante no vídeo para quem for assistir, mostrar a Moradia como que ela é: as atividades que acontecem lá dentro, o forró, a dança, a capoeira... mostrar a quão rica é a Moradia. Porque tirando essa parte, você tira a vivacidade da Moradia.

A Moradia é algo muito maior do que você ir lá só para dormir. Grande parte dos meus amigos que eu tinha, tinha esse lado sabe. Sabe nada do que acontece lá dentro, usa mais como dormitório. Isso que me levou a acrescentar essas imagens e acho que é uma das coisas que eu mais gosto do vídeo em si, que é da Moradia. Mostrando as atividades culturais, mostrando o pessoal costurando, mostrando as plantações que alguns moradores cultivam ali, futebol.... então, a moradia é um lugar bacana.

E o pessoal de fora as vezes tem um preconceito grande com a Moradia. O pessoal mesmo da UNICAMP, quando fala de Moradia pensa que ali só vive drogado, não tem um estereótipo? Eu me lembro de uma menina da física, que ela tinha imagem bem.... eu estava na fila do Bandeirão (Restaurante Universitário), fiquei só ouvindo... a imagem que ela tinha da Moradia era quase igual você assistindo televisão e ver alguém falar do Rio de Janeiro, aquele pessoal sensacionalista que só mostra morte. E você pensa que se você for para o Rio você será assaltado no primeiro dia. E ela falava da Moradia de um jeito bem estereotipado, talvez a imagem que passaram para ela, falava que só tinha traficante lá... ela com certeza tinha um medo tremendo de entrar ali. Mostrar essas atividades foi uma das coisas que mais gostei do vídeo.

**O filme termina com imagens de arquivo. Ele usa imagens de arquivo para contrapor duas coisas. Por que colocar junto essas imagens de arquivo: a da sabatina do Tadeu e do vídeo do Ubaldo? O que você achou desse final do filme?**

A fala do reitor, achei interessante que o próprio candidato a reitor reconhecia a falta de vagas na Moradia. Só que quando ele ganhou, ficou só na promessa, ele não fez nada. A gente percebe que a própria UNICAMP reconhece isso. Eu lembro que quando eu estava fazendo o vídeo, um ficava jogando para o outro as coisas, você ia no SAE, o SAE jogava para reitoria. Eu queria saber se faltava vagas na Moradia e eles não falavam de fato. E essa fala eu gostei por ele reconhecer. Só que eu não acreditava que ele ia fazer de fato.

E o Ubaldo eu gostei da parte final pelo grande amor que ele sentia pela Moradia. Ele se relacionava de uma maneira bem diferente. Na moradia mesmo, muitos vê mais como um dormitório ali, não enxerga, não aproveita o que a Moradia tem para oferecer. Ubaldo, nesse



aspecto, via a Moradia de uma maneira bem diferente. Não só como dormitório. E também porque volta lá para o passado, começa com o passado e volta praticamente, quase com o início da Moradia. Ficou uma coisa quase como circular. E esse vídeo do Ubaldo é de 90 e pouco. Por isso que achei interessante.

**Como você se sentiu sendo um morador realizando um documentário do seu próprio espaço de convivência e vivência? E se você sentiu que o documentário contribuiu para a luta pela ampliação de vagas?**

Então, quando comecei, eu queria registrar mais aquele momento. Porque na época eu gostava do João Moreira Sales, porque nas entrevistas dele falando sobre documentário, ele falava que se está acontecendo algo, vai lá e filma. Só pra registrar, não importa se vai ter material pra fazer alguma coisa, se não vai ter material. Não tem aquele maracatu, no início do documentário? Acho que eu estava chegando e fui ver o que era aquilo. E peguei a câmera e fui filmar. E chegou num ponto qualquer coisa que acontecia, eu pensava que poderia entrar no documentário e eu registrava. E também para guardar.

Eu acho que o documentário não sei se diretamente contribuiu para luta pela ampliação de vagas. Eu não tenho dimensão do alcance que ele teve dentro da Moradia. Seria interessante passar para os alunos que estão chegando começarem a refletir a respeito. Fazer um movimento que eles possam assistir. Enxergar essa questão da falta de vagas. Assim, o documentário pode levar as pessoas a uma reflexão. Só que eu não sei o tamanho, o poder que ele teve, ou o poder que ele tem, porque eu não sei o quanto ele chega nas pessoas. Eu não sei se as pessoas sabem que existe esse documentário. Mas um ponto que ele pode trazer é a reflexão, a partir disso pode levar a discussão, principalmente para os mais novos.

EDUARDO: Eu acho que... completando a sua resposta, acho que a circulação do filme, a recepção do filme dentro da UNICAMP foi até positiva. Passou em alguns centros acadêmicos, passou no comando de greve, na ocupação da reitoria em 2016. Um dos motes da greve foi a construção de mais vagas na Moradia, como elemento de reflexão passou dentro da Moradia, no Cinemoras, no CV3... como elemento de reflexão acho que foi interessante. Acho que ele teve esse impacto positivo de principalmente aquele documento gravado em vídeo, do reitor falando das 1500 vagas de 1987, e o reitor de 2015 garantindo isso, acho que

a galera foi mais impactada por isso e pela própria construção do filme. Acho que foi isso.

**O documentário foi lançado em 2015. Se a gente considerar que ele teve início de gravação em 2010, ele demorou 5 anos pra ser produzido. Por que você acha que ele demorou tanto para ser produzido?**

No início não tinha uma preocupação do momento de terminar, fui colhendo material. Mas chegou um ponto que eu via o material que eu tinha e vi que estava faltando algo. Quando você perceber no bolo que está faltando aquela cereja. Sentia que algo estava faltando no documentário. Mas eu não sabia resolver. E nesse momento que eu fui atrás de você. Eu lembro que eu chamei você pra me ajudar. Eu não lembro como foi a conversa, mas eu lembro o motivo que eu fui atrás de você foi ajudar nessa questão. Foi aí que explodiu mais, que enriqueceu mais o documentário. Muitas imagens principalmente da parte da vivência da Moradia. O documentário mudou bastante quando você entrou nele.

EDUARDO: Eu achei interessante porque demorou porque sua intenção inicial não era fazer um documentário, era gravar algumas coisas, um registro. Mas os próprios acontecimentos da Moradia fizeram que a gente colhesse mais material, e principalmente se a gente pegar 2011 e 2012, que foram anos vitais por conta da H9, da ocupação e da punição dos estudantes, até 2012 tinha muito material. Mas até por conta do próprio declínio do movimento da moradia, essa punição representou uma derrota na verdade, uma derrota política. E em 2012, eu lembro que era fã do Eduardo Coutinho, acho que por isso que a gente começou a conversar, e depois de 2012 a gente viu que precisava colocar mais coisa, as atividades, as questões mais de vivência. Em 2013 e 2014 que a gente foi colocando essas coisas. Filmando banda peruana tocando ao ar livre, dança do ventre, forró, essas coisas...

**Qual foi a importância da Moradia pra sua formação... não só acadêmica, humana... o que a Moradia representou na sua passagem pela UNICAMP?**

Tem uma parte da Moradia que acho que ajudou muito a minha formação foi a parte da convivência. Tanto a convivência exterior, mas principalmente a convivência dentro da casa, porque você vai morar em uma casa com 4 pessoas completamente diferentes entre si, e você lidar com isso. Acho que eu aprendi muito convivendo com as pessoas. E ainda mais na

casa que eu morava era muito fácil ter atrito porque tinha uma pessoa que era muito organizada, louça lavada, tinha outro que era totalmente desorganizado, com roupa jogada pra tudo quanto é lado. Sujava o prato e não lavava, e depois não tinha mais prato porque aquela pessoa usou o prato e não lavou. Essas coisas pequenas você aprendendo muito a conviver. Eu lembro um amigo, o Vitor, da Biologia, que falava assim que “depois que você passa pela Moradia, você aguenta qualquer casamento”. Cada casa é diferente uma da outra, mas na Marli dava uma sensação que o ambiente tinha menos atrito, bem mais tranquilo.

E a convivência externa foi mais tranquilo, foi uma coisa bem interessante. Principalmente na Moradia tinham pessoas bem diferentes. Você conhece essas pessoas, você conhece a cultura delas, era bem interessante. Tinha uns estrangeiros da América do Sul, África, conheci a comida que eles comem. Foi bem interessante. Só que essa convivência era diferente, era bem mais harmoniosa.

E acho que fazer o documentário.... tem coisas na Moradia que eu não enxergava, principalmente em relação as atividades. Eu passei a olhar as plantações que tinha de uma forma diferente, várias coisas que antes eu não via, mesmo passando em frente, eu passei a ver de uma maneira diferente com o documentário. O documentário acabou agregando muito a minha vida em relação à Moradia. A Moradia foi um ambiente bem rico, eu gostava muito. Eu gostava de fazer bolo, quando tinha muitas pessoas fazendo aniversário. Nossa! Eu acredito que fiz no total mais de 50 bolos, recheados. E é um lugar que vou sentir bastante falta e que eu aprendi muito.

**Como você viu a contribuição dos moradores, que eram os nossos amigos, grande parte deles, pessoas que a gente tinha intimidade. Você citou a Marli, posso citar o Jorge, Osmar, Biroška.... várias pessoas maravilhosas que participaram do documentário. De que forma os moradores contribuíram para a realização do documentário?**

Ah, em relação aos moradores assim, sempre que precisava, eles estavam de braços abertos. Qualquer coisa que precisasse, o pessoal da Marli, que pudesse ajudar, tudo o que estivesse no alcance deles, eles ajudavam. Essa parte, que os moradores assim que a gente conhecia, tanto que a gente não conhecia, eles eram bem abertos. Eles davam dicas, ofereciam

alguma coisa, então assim... acredito que nunca teve alguma coisa que atrapalhou, sempre agregou. E inclusive, várias imagens só deram certo porque eles estavam ajudando nisso.

EDUARDO: É legal porque além das entrevistas, grande parte abriu a casa, a gente filmou as casas....

SAMUEL: Eles não se importavam, deixavam livre, foi bem tranquilo. Não tinha um impedimento, alguma coisa. Até quando falava da falta de vaga, era meio que polêmico algumas coisas, e mesmo que alguns moradores tivessem opiniões divergentes se pudessem contribuir, contribuía. Só chegava lá, conversava, explicava, então essa parte dos moradores foi bem rico.

**Quais foram as referências cinematográficas, de diretores, cineastas, para a realização do filme? Alguns planos a gente decidiu fazer baseado no trabalho do Eduardo Coutinho...**

SAMUEL: É um documentarista que eu gosto muito, aquele *Edifício Master* e o *Cabra Marcado para Morrer*. Nesse documentário eu fiquei impressionado. E o *Edifício Master* eu achei muito bacana a forma como ele consegue extrair das pessoas, a mensagem que ele consegue extrair das pessoas, da forma que ele faz, é fantástico.

EDUARDO: A gente filmou as casas, pelo menos o plano frontal das casas, com as janelas abertas, foi baseado no *Edifício Master*, porque tem algumas cenas do *Edifício Master*, além das entrevistas com as pessoas, que o Coutinho só filma a sala, a cozinha, e a gente filmou as salas, principalmente as pessoas agindo, pedia para pessoas agirem naturalmente e a gente filmava.

SAMUEL: Uma coisa que tinha lembrado, mas acabei esquecendo. Teve a minha graduação na UNICAMP, mas eu sinto... até estranho falar para uma pessoa... pra mim, eu tenho a sensação que o documentário foi mais importante que a minha graduação. Eu gostei tanto de fazer isso, talvez por eu gostar de cinema, eu não sei... pra mim é algo que eu fiz e gostei muito de ter feito. Em relação à graduação, foi mais importante.

EDUARDO: Por quê?

SAMUEL: Tem o fato de eu gostar de cinema e também pelo fato de eu estar fazendo algo que tinha sentido pra mim. Vamos supor que eu fosse fazer um filme que não tivesse uma ligação muito forte com a questão social. Eu já não colocaria uma importância tão grande assim. Mas o fato de talvez de alguma forma contribuir. Eu queria pensar que ele poderia mudar alguma coisa, contribuir com alguma reflexão para as pessoas, que as pessoas pudessem assistir na Moradia, por exemplo, poder ver a Moradia de uma forma diferente. Eu considero isso muito importante.

Um exemplo disso, aqui em Monte Alto, quando terminei a UNICAMP teve um concurso, que se eu fosse, eu ia ganhar por volta de R\$ 5.000 mais ou menos. Só que eu tinha um sonho de realizar um projeto aqui em Monte Alto, que era as Olimpíadas Brasileiras de Matemática (OBMEP), e eu vim pra cá. Eu falei para os alunos que eu não ia ficar o tempo todo com eles, ia ficar um certo tempo, e esse ano eu encerrei com eles. Eu comecei em 2016 e tinha plano pra ficar 3 anos. Só que no ano passado.... sabe quando você não consegue largar? Você quer ficar mais? Essa decisão que eu tomei, jamais eu voltaria atrás. E teve semana que eu dando aulas pra eles, eram 30 horas só em relação ao projeto. E era algo que eu tinha um sonho fazer, que não arrependo de nada. Talvez se eu fosse pra outro lugar, financeiramente talvez estaria com uma casa, um carro, mas se eu pudesse voltar pro passado, com certeza eu tomaria a decisão mesmo sabe. Até as pessoas daqui, da cidade, não entende muito esse trabalho, por que eu faço esse trabalho sem ganhar dinheiro e nem nada.

Só que é algo que eu gosto, principalmente, óbvio tem que ter um motivo, a minha ideia é de plantar uma sementinha de que existe uma universidade chamada USP, uma universidade chamada UNICAMP, e eles chegar nessa universidade. Hoje eu vejo que os alunos que eu estou ensinando aqui, a grande maioria deles, embora alguns alunos sejam do oitavo ano, nono ano, alguns já estão no ensino médio, eu tenho certeza que vai chegar na universidade. Então isso me deixa feliz. Sabe quando você se sente satisfeito? O projeto que eu desenvolvi aqui eu gostei muito, foi algo muito importante na minha vida pelo fato de que é algo que eu gosto de fazer.

## **ANEXO**

## Ficha Técnica

Documentários de moradias estudantis universitárias  
(Disponíveis na plataforma de compartilhamento de vídeos *You Tube*)

Apresentados em ordem cronológica:

1) Título do Filme: Eu moro na Casa do Estudante da UFRGS

Nome do Diretor: Ederson Nunes e Karine Endres

Entrevistas: Karine Endres

Produção: Karine Endres

Montagem: Ederson Nunes

Cidade: Porto Alegre

Estado: Rio Grande do Sul

Duração: 16 minutos

Ano de Finalização: 2004

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=aBdk\\_VAU-Oo&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=9&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=aBdk_VAU-Oo&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=9&t=0s)

2) Título do Filme: Casa do Estudante UFPel - 30 Anos

Nome do Diretor: Flavia Guidotti e Nathanael Anastácio

Produção: Flavia Guidotti e Nathanael Anastácio

Montagem: Flavia Guidotti e Nathanael Anastácio

Cidade: Pelotas

Estado: Rio Grande do Sul

Duração: 36 minutos

Ano de Finalização: 2004

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o-kub-70N44&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=9>



3) Título do Filme: CRUSP: um recorte (Universidade de São Paulo – USP)

Nome do Diretor: Marcelo Gutierres

Produção: Dênia Cruz

Montagem: Marcelo Gutierres

Cidade: São Paulo

Estado: São Paulo

Duração: 56 minutos

Ano de Finalização: 2005

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=f\\_Axmb\\_eKY&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=15](https://www.youtube.com/watch?v=f_Axmb_eKY&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=15)

Sinopse: Trata das experiências vividas no Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (CRUSP) por moradores, ex-moradores e funcionários. Por meio de entrevistas com essas pessoas, o vídeo registra e justapõe suas percepções históricas, culturais e comportamentais e mostra como se expressam no local as mudanças ocorridas na sociedade brasileira entre as décadas de 60 e os anos 2000. Do aluno da ECA-USP, Marcelo da Silva Gutierres.

4) Título do Filme: Residência Universitária da UFBA, Minha casa é de todos...

Nome do Diretor: Italo Mazoni dos Santos Goncalves

Produção: Italo Mazoni dos Santos Goncalves

Montagem: Italo Mazoni dos Santos Goncalves

Cidade: Salvador

Estado: Bahia

Duração: 11 minutos

Ano de Finalização: 2008

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gHRbKn5VYoQ&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=1>

Sinopse: Um estudante de psicologia, morador de uma das residências universitárias mantidas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), resolve oferecer como trabalho final da disciplina Psicologia Comunitária uma dádiva aos seus colegas. De posse de uma câmera digital, adentra o universo privado e marginal que é este espaço público, a histórica Residência Universitária 1, fundada em 1951. Localizada no corredor da vitória, um dos bairros mais elitizados de Salvador, a R1, destoa não apenas por sua arquitetura antiga, mas principalmente por seus moradores, estudantes de baixa renda que têm nela e em suas vicissitudes, o único meio de acesso e permanência a uma universidade pública e gratuita.

5) Título do Filme: Resi.doc (Dificuldade na Residência Universitária – Universidade Federal da Bahia – UFBA)

Nome do Diretor: Fernando Barros e Washington Oliveira

Produção: Equipe MUZUMBA (Anderson Sena, Bruno Gonçalves, Fernando Barros, David Willian, Dimas Martins, João Gabriel Marques, Manuel Messias e Washington Oliveira)

Direção Musical: Anderson Sena

Roteiro: Fernando Barros e Washington Oliveira

Montagem: Fernando Barros e Washington Oliveira

Cidade: Salvador

Estado: Bahia

Duração: 8 minutos

Ano de Finalização: 2009

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=P95N\\_5Q1SfE&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=P95N_5Q1SfE&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=4)

6) Título do Filme: Residência Estudantil: Proposta em Jogo (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC )

Nome do Diretor: Daniel Lemes

Produção: Dirk Ruhland e Daniel Lemes

Montagem: Daniel Lemes e José Fontenele

Cidade: Florianópolis

Estado: Santa Catarina

Duração: 21 minutos

Ano de Finalização: 2011

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RvX40Q2IJ2g&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=6>

Sinopse: Documentário produzido, apurado e editado por Daniel Lemes para disciplina de Grande Reportagem em Vídeo, no primeiro semestre de 2011, no curso de Jornalismo da UFSC, sob orientação do professor Antônio Brasil.

7) Título do Filme: Moradia Estudantil da UNICAMP: Um Espaço de Conquistas

Nome do Diretor: Helder Pinheiro

Roteiro: Helder Pinheiro e Rafael Maximiliano

Produção: Helder Pinheiro

Montagem: Helder Pinheiro

Cidade: Campinas

Estado: São Paulo

Duração: 9 minutos

Ano de Finalização: 2012

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vBViOR9Zghg&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=7>

8) Título do Filme: Amoradia (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP)

Nome do Diretor: Eduardo Belleza

Produção: Eduardo Belleza

Montagem: Eduardo Belleza

Cidade: Campinas

Estado: São Paulo

Duração: 23 minutos

Ano de Finalização: 2013

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jPsI92sWqjQ&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=10>

Sinopse: Documentário realizado de forma independente que tenta abordar os múltiplos aspectos do cotidiano de moradores de uma moradia estudantil na cidade de Campinas -- SP. O espaço, marcado pela diferença e pelas diversas estratégias de convivência, ganha contornos dinâmicos, atualizando-se sempre com a chegada de novos moradores. Produzido com afeto, AMORADIA é uma obra que deseja: 1) expressar em imagens o agradecimento do produtor a este lugar; 2) servir como material de recepção aos calouros que ali chegam; 3) tentar, ainda que minimamente, lidar com os diversos modos de sentir e habitar aquele lugar.

9) Título do Filme: A Nossa Casa (Universidade Federal do Tocantins – UFT)

Nome do Diretor: Isadora Nogueira dos Santos Muniz

Produção: Francisco Carvalho

Montagem: Francisco Carvalho

Cidade: Palmas

Estado: Tocantins

Duração: 23 minutos

Ano de Finalização: 2015

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tT-iGaH9XJs&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=12&t=35s>

Sinopse: O curta A Nossa Casa Jaime Câmara foi produzido como atividade avaliativa da disciplina Seminários Interdisciplinares III do curso de Direito da Universidade Federal do Tocantins (UFT). O curta tem a intenção de trazer uma abordagem sócio-histórica da Casa do estudante Jaime Câmara de Palmas, que é umas das ferramentas de assistência estudantil adotada pela UFT.

10) Título do Filme: MORAS À LUTA (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP)

Nome do Diretor: Samuel Souza e Eduardo Oliveira

Roteiro: Samuel Souza e Eduardo Oliveira

Produção: Samuel Souza e Eduardo Oliveira

Montagem: Samuel Souza e Eduardo Oliveira

Cidade: Campinas

Estado: SP

Categoria: Longa-Metragem

Duração: 85 minutos

Ano de Finalização: 2015

Participação em festivais: Seleção oficial do Festival Ecocine 2015 e Mostra Luta 2016

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0X0095DdGWI&t=1415s>

Sinopse: O documentário faz um retrato de um período marcante para nós, moradores da Moradia Estudantil da Unicamp: a luta pela ampliação de vagas. Desde a sua fundação, a Moradia tem passado por seguidos descasos por parte da Unicamp com relação a falta de vagas no espaço habitacional destinado aos estudantes pobres dessa universidade. O filme investiga os discursos sobre esse problema estrutural que assola a Moradia, assim como registra as suas intensas atividades culturais, artísticas e festivas, seus problemas e discussões internas, seus múltiplos modos de vivência e de convivência. Por tudo isso, fazemos um chamado: “Moras à Luta”.



11) Título do Filme: Fora de Sala (Universidade Estadual da Bahia – UNEB)

Nome do Diretor: Daíse Maria e Roni Almeida

Roteiro: Daíse Maria e Roni Almeida

Produção: Maria Mônica e Taíse Pastor

Montagem: Daíse Maria e Roni Almeida

Cidade: Conceição do Coité

Estado: Bahia

Duração: 24 minutos

Ano de Finalização: 2018

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NCavJDyZtw&list=PLCxK2-57WdvOwKz9eWYjEFC5PCxrsmFZ-&index=14>