

A-VER-HAVER

imagens-sons em espaços-tempos da região portuária do Rio de Janeiro

Julia Cipriano De Simone

Niterói, Rio de Janeiro, 2024

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Linha 3 - Lugar – Política – Institucionalidades

Julia Cipriano De Simone

A-VER-HAVER

imagens-sons em espaços-tempos da região portuária do Rio de Janeiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Lugar – Política – Institucionalidades, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Orientada pelo Prof. Dr. Jorge Vasconcellos.

Niterói, Rio de Janeiro, 2024

Julia Cipriano De Simone

A-VER-HAVER

imagens-sons em espaços-tempos da região portuária do Rio de Janeiro

Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Lugar – Política – Institucionalidades, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Orientada pelo Prof. Dr. Jorge Vasconcellos.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Vasconcellos Orientador (UFF)

Prof. Dr. Fernando Resende (UFF)

Profa. Dra. Livia Flores (UFRJ)

Niterói, Rio de Janeiro, 2024.

AGRADECIMENTOS

Ao Jorge, agradeço pela imensa generosidade, abertura de caminhos e por ser inspiração estético-política na arte e na vida;

obrigada à Aline Portugal por me dar a mão em todos os momentos, incluindo a firmeza de acreditar e nortear este texto;

aos colegas e professores do PPGCA que fizeram deste encontro uma caminhada conjunta de descobertas, Marcela Borela, Ara Nogueira, Felipe Mussel, Camila Machado, Mariana Pimentel, Luiz Guilherme Vergara, Tato Taborda, Giuliano Obici;

ao Fernando Resende pelo olhar atento e dedicado às visualidades compartilhadas;

à minha mãe Cecília Cipriano que é farol na minha vida;

às infinitas conversas, trocas e inspirações compartilhadas com Ricardo Pretti, diretor, montador e grande parceiro, que esteve presente de formas diferentes em cada filme - e em toda a vida - e perpassou inteiramente este trabalho, desde suas primeiras ideias até a forma final de cada obra - incluindo a maior de todas elas, Mia Pretti De Simone;

à Aline Portugal, Marcelo Grabowsky e a nossa Mirada Filmes, por serem lugar de gestação e morada, não só deste, mas de todo nosso trabalho ao longo dos últimos 15 anos;

à Clarissa Campolina, Luiz Pretti e Luana Melgaço, que estendem a Baía da Guanabara até Belo Horizonte e navegam constantemente nessa maré compartilhada;

às equipes dos filmes *O Porto*, *Praia Formosa* e *Rapacidade*, e da exposição *A-ver-haver*, que sonharam juntas as imagens e sons desses trabalhos;

às mulheres que fizeram a vida ser possível durante essa pesquisa: Fernanda Gusmão, Marina Band, Maria Carneiro, Julia Motta, Laura Lowenkron, Maria Ganem, Mariana Ferraz, Luna Mancini, Radharani Cavaliere, Alexandra Nunes, Vanessa Marques, Julia Mariano, Karen Akerman, Flávia Naves, Heloisa Machado, Ana Paula Morel;

à Mãe Celina de Xangô por nos guiar pelos mundos visíveis e não visíveis;

e à Mia por iluminar os caminhos porvir.

RESUMO

Este trabalho se dedica aos modos de ver, sentir e pensar a região portuária do Rio de Janeiro, a partir dos filmes *O Porto* (2013), *Praia Formosa* (2024) e *Rapacidade* (2023), e do projeto de exposição *A-ver-haver* (2025). Refletimos sobre o processo de criação de cada um dos filmes, analisamos aspectos norteadores em suas construções narrativas e fazemos a passagem de suas imagens e sons para uma expografia de cinema-expandido. Para isso, fazemos um traçado que perpassa a história urbana de ocupação do Rio de Janeiro, identificando como os diversos projetos implementados na cidade são, desde sua fundação, parte de uma mesma política de mercantilização do território. Em contraponto, investigamos como os filmes partem de outras percepções sobre as noções de tempo e espaço, que extrapolam os limites da razão ocidental progressista, e propõem a construção de novos territórios e temporalidades, fabulando geograficamente a região portuária. Entendendo esse espaço-tempo como algo novo, que se produz a cada instante, com sua infinidade de articulações possíveis, procuramos identificar como o conjunto do trabalho tece uma rede de elementos que se conectam a partir de aproximações e afastamentos, articulados pelos procedimentos estéticos cinematográficos, e constróem uma região portuária situada pelos filmes.

Palavras-chave: região-portuária do Rio de Janeiro; progresso urbano; espaço; tempo; cinema; cinema expandido.

ABSTRACT

This paper focuses on the ways of seeing, feeling and thinking about the port region of Rio de Janeiro, based on the films *O Porto* (2013), *Praia Formosa* (2024) and *Rapacidade* (2023), and the exhibition project *A-ver-haver* (2025). We reflect on the creative process of each of the films and their transformation into an expanded cinema expography. To this end, we trace the history of the region, identifying how the various urban projects implemented in the city have been, since its foundation, part of the same policy of commodification of the territory. In contrast, we investigate how the films start from other perceptions about the notions of time and space, which go beyond the limits of progressive Western reason, and propose the construction of new territories and temporalities, geographically fabulating the port region. Understanding this space-time as something new, which is produced at every moment, with its infinity of possible articulations, we seek to identify how the work as a whole weaves a network of elements that connect through approximations and separations, articulated by cinematographic aesthetic procedures, and construct a port region situated by the films.

Keywords: Port region of Rio de Janeiro; urban progress; space; time; cinema; expanded cinema.

SUMÁRIO

<i>As imagens e os sons frente à cidade-progresso, uma introdução</i>	8
<i>1. Rio de Janeiro, cidade-progresso</i>	16
<i>2. O Tempo em disputa na região portuária</i>	37
<i>3. O Espaço em disputa na região portuária</i>	40
<i>4. O Porto_Territórios Sonoros da região portuária carioca</i>	45
<i>5. Praia Formosa_Corpo e performance na terreirização dos espaços</i>	55
<i>6. Rapacidade_Remix de tempos-espaços</i>	67
<i>7. O cinema expandido em A-ver-haver</i>	76
<i>8. Expografia de A-ver-haver</i>	80
<i>Em lugar da conclusão</i>	97
<i>Referências Visuais</i>	99
<i>Referências Bibliográficas</i>	101

As imagens e os sons frente à *cidade-progresso*, uma introdução

Uma curva no tempo. Um novo giro que me traz de volta aos espaços e tempos da região portuária do Rio de Janeiro. Um território-filme que se transforma em território-exposição. Uma passagem que se faz do cinema às artes visuais, das escritas narrativas de roteiro às articulações teóricas da dissertação, da sala escura ao espaço expositivo. Este trabalho contém um movimento de dupla direção: encerramento e abertura, fechamento e continuidade, evocação e prospecção. Parto das reflexões sobre três filmes que realizei na região portuária na última década, *O Porto*, *Praia Formosa* e *Rapacidade*¹, e caminho em direção a uma instalação de cinema-expandido, *A-ver-haver*, que aqui se apresenta numa expografia. Parto dos filmes para voltar a eles, numa trajetória que se reencontra, se toca, se revisita e se recria. Uma exposição que desterritorializa o espaço cinema, para re-espacializar os filmes no espaço expositivo. Imagens e sons que se reencontram, se reorganizam, se recombinaem e propõem novas percepções para os territórios-tempos da região portuária da cidade.

Uma pesquisa que em 2024 completa doze anos de trabalho e foi disparada com o início das obras do projeto urbano Porto Maravilha². Um megaprojeto de transformação dos espaços da região portuária da cidade, que evidencia uma série de tensões sociais, econômicas e políticas. Um micro-cosmo das forças que atuam sobre o Rio de Janeiro. Área ao mesmo tempo central e periférica da cidade: parte fundamental de sua história e formação, mas sempre habitada por pessoas que não atendem às demandas de uma cidade historicamente mercantilizada pelos poderes público e privado. Um território em disputa constante que inaugura minha investigação e desdobra-se numa espécie de vigília. Passo a registrar as transformações urbanas da região em imagens e sons e, ao longo dos anos, percebo que me transformo junto com ela, que seus movimentos reorientam meu trabalho, e que a cada nova descoberta da pesquisa reinvento um laço meu com a própria cidade. Uma investigação que, de alguma

¹ *O Porto*, 2013, 21 minutos, de Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti, Ricardo Pretti. Produção: Mirada Filmes, Teia+Anavilhana e Alumbramento. *Praia Formosa*, 2024, 90 minutos, de Julia De Simone. Produção: Mirada Filmes, Anavilhana e Uma Pedra no Sapato. *Rapacidade*, 2023, 45 minutos, de Julia De Simone e Ricardo Pretti. Produção: Mirada Filmes.

² Segundo site oficial do projeto: “*O Porto Maravilha foi concebido para a recuperação da infraestrutura urbana, dos transportes, do meio ambiente e dos patrimônios histórico e cultural da Região Portuária. No centro da reurbanização está a melhoria das condições habitacionais e a atração de novos moradores para a área de 5 milhões de metros quadrados (m²). A chegada de grandes empresas, os novos incentivos fiscais e a prestação de serviços públicos de qualidade estimulam o crescimento da população e da economia. Projeções de adensamento demográfico indicam salto dos atuais 32 mil para 100 mil habitantes em 10 anos na região que engloba na íntegra os bairros do Santo Cristo, Gamboa, Saúde e trechos do Centro, Caju, Cidade Nova e São Cristóvão.*” In: <https://www.cpar.rio/projeto/porto-maravilha/>. Acessado em 01 de agosto de 2024.

maneira, atualiza minha relação com o Rio de Janeiro, num esforço de pertencimento a uma cidade que, apesar de minha, se faz tão dura no seu habitar. Uma espécie de acordo entre mim e a cidade, que refaz nosso pacto: nos acompanhamos uma à outra e, assim, nos reencontramos. Na medida em que me volto para suas feridas - fendas abertas na terra - permito-me estar, e me percebo parte integrante e indissociável de suas contradições.

Em meados de 2012, li as primeiras notícias sobre os achados arqueológicos durante as obras na região portuária e fui atraída para uma cidade que eu desconhecia por completo. Cais do Valongo, Cais da Imperatriz, Cemitério dos Pretos Novos e incontáveis “objetos arqueológicos” - moedas, peças de dominó, otás (pedras de proteção espiritual), búzios, cachimbos, louças - redesejavam no solo da zona portuária a antiga “rota dos escravos”, na região até hoje conhecida como Pequena África.

Um Cais (Imperatriz) construído sobre outro (Valongo) para embelezar a cidade e esconder parte da vergonha da escravidão. Esse mesmo Cais seria também enterrado para a construção de uma nova praça, quando o porto da cidade é novamente deslocado durante a reforma urbana de Pereira Passos, no início do século XX. Cem anos depois, o Porto Maravilha volta a revolver esses espaços – e a forma como eles são ocupados. As camadas históricas sobrepostas eram físicas e estavam diante de mim materialmente. Os diferentes tempos se revelavam geologicamente e explicitavam a força e a violência de uma cidade construída a partir de repetidos ciclos de demolições, apagamentos e reconstruções. Essas reincidências geológicas evidenciavam um mesmo projeto político de cidade que, século após século, era implementado com características e objetivos comuns. O rompimento com o passado em nome de um futuro idealizado une a todos esses projetos urbanos e imprime a noção de progresso como grande base de nossa organização social.

Fui então, nesse momento, visitar as obras pela primeira vez. O cenário era de guerra: todas as ruas, ao longo de quilômetros, comportavam dezenas de equipes de obra. Cada grupo dedicado a uma tarefa diferente: uns enchiam buracos imensos com cimento, outros instalavam tubulações, outros quebravam o solo com britadeiras, outros cuidadosamente desenterravam objetos. Não havia limite entre calçadas e ruas, tudo era um grande terreno de obras. As pessoas – muitas – circulavam ali tranquilamente, trabalhadores do centro, grupos escolares, moradores, passantes. Desviávamos das obras estando dentro delas, num estado chocante de normalidade. Ali fiz as minhas primeiras imagens da região portuária. Visitei

sozinha aqueles espaços durante alguns dias e filmei (com uma pequena câmera amadora) o que era possível, ainda sem saber que aquele gesto seria o início dessa longa jornada, que resultaria na produção de três filmes, uma pesquisa de mestrado e uma exposição.

Nesta dissertação, reflito sobre o processo investigativo e criativo que se iniciou naquele momento. Um trabalho que desde o princípio buscou olhar para os espaços da região portuária tentando, não só evidenciar a lógica do progresso que a constitui, mas também alcançar outras forças e formas de entendimento sobre esse território. O desejo investigativo inicial de reconhecimento de outros saberes e percepções - em disputa com a lógica progressista - vai, pouco a pouco, tornando-se também um desejo criativo, de produção de novos sentidos e relações.

A partir da pesquisa e dos trabalhos realizados até aqui, este texto busca, portanto, entender como os filmes *O Porto*, *Praia Formosa* e *Rapacidade* partem de outras percepções sobre as noções de tempo e espaço, que extrapolam os limites da razão ocidental progressista, e propõem a construção de novos territórios e temporalidades, fabulando geograficamente a região portuária. Entendendo esse espaço-tempo como algo novo, que se produz a cada instante, com sua infinidade de articulações possíveis, procuro identificar como o conjunto de filmes tece uma rede de elementos que se conectam a partir de aproximações e afastamentos, articulados pelos procedimentos estéticos cinematográficos. Uma rede de múltiplas trajetórias, que reúne elementos muitas vezes heterogêneos, contraditórios e disjuntivos. Uma constelação particular, a partir de uma simultaneidade situada pelos filmes, onde um elemento, ao colocar-se em relação com o outro, acaba por constituir um novo campo coletivo, um outro imaginário comum.

Os filmes buscam romper a paisagem da região portuária com esses elementos múltiplos, que evocam as histórias não comumente contadas, em coexistência e em relação com a história hegemônica da *cidade-progresso*³. O turismo, a ancestralidade africana, a mecanização do trabalho na construção civil, a assepsia da imagem publicitária, o funk, o samba e outras musicalidades de raízes negras, os rastros materiais e arqueológicos da escravização, a distopia, o corpo em performance, documentos históricos coloniais etc. Iremos investigar alguns desses elementos presentes nos filmes e como suas articulações apontam para a criação

³ Termo proposto adiante neste trabalho, que reúne características comuns entre os diversos projetos urbanos implementados na história na cidade do Rio de Janeiro.

de um território curvo, subjetivo, afetivo e sonoro, e na ideia de uma temporalidade espiralada por uma multidão de histórias e ressonâncias que produzem outras práticas e conhecimentos - o tempo como multiplicidade de criação.

Em *O Porto*, curta-metragem dirigido por mim, Clarissa Campolina, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, uma atmosfera distópica é construída na região portuária. Filmado em 2013, as imagens do filme capturam a região no auge das obras do Porto Maravilha, quando a área estava totalmente tomada pelos agentes da transformação urbana. Naquele momento, as imagens daqueles espaços eram exaustivamente veiculadas nos grandes meios de comunicação, que celebravam o progresso urbano na preparação da cidade para os jogos olímpicos. A massificação das imagens produzidas pela mídia nos impunha o desafio de buscar outras formas de representação, que nos afastassem da eufórica estética jornalística e publicitária. Os vídeos institucionais que projetavam os novos empreendimentos se proliferavam, e as maquetes em 3D passaram a habitar o imaginário comum da população. A cidade se projetava graficamente em animações assépticas, hiper saturadas e povoadas por avatares. Locutores e jornalistas celebravam a lista de realizações e novos negócios, acompanhados por trilhas musicais suaves de arranjos simplificados.

Nos interessava no filme, então, criar um duplo afastamento crítico: tanto em relação aos ideais progressistas basilares do projeto Porto Maravilha, que explicitamente defende as bases da *cidade-progresso*, como será visto adiante neste trabalho, quanto nos afastar da estetização das imagens e sons produzidos por esse mesmo projeto. Era preciso fazer um recorte da realidade que enquadrasse aquilo que queríamos *dar a ver*; utilizando ferramentas estéticas de produção de sentido, capazes de disputar a narrativa hegemônica da *cidade-progresso*. Nesse sentido, o filme apostou em duas operações principais: a composição de uma imagem turva, que borra a limpidez da imagem publicitária, e a criação de um ambiente sonoro imersivo e não realista, que constrói uma atmosfera sônica incômoda e perturbadora, tal qual percebíamos o projeto urbano. Investigaremos como o filme *O Porto* opera na tentativa de construção de uma imagem avessa da região portuária, como se consumida por dentro pelo germen do progresso, a partir da construção de um território fantasmagórico, habitado por máquinas e grandes estruturas mecânicas que, sem a presença humana, bailam numa sonoridade sinistra capaz de perturbar e reorientar as políticas de visibilidade.

O Porto foi lançado ainda em 2013, motivado pela urgência dos acontecimentos, no calor da reforma urbana, no auge da implementação do Porto Maravilha, quando o Rio de Janeiro

elevado à “padrões internacionais” ainda era uma promessa crível para a opinião pública, imprensa e todas as esferas governamentais. A crítica ao projeto, e à *cidade-progresso* portanto, parecia um contrassenso num contexto em que política e institucionalmente essa era a direção desejada e para aonde se caminhava a passos seguros. Lançamos o filme naquele mesmo ano, mas sabíamos que era preciso acompanhar de perto a integralidade do projeto que se estenderia até, no mínimo, 2016. E por isso a pesquisa seguiu seu curso, levantando novas frentes históricas, buscando outros caminhos narrativos e registrando, em intervalos regulares, a evolução das obras - imagens essas que viriam a ser a base da montagem do filme *Rapacidade*, dez anos depois, em 2023 - ao qual também nos dedicaremos mais adiante.

A pesquisa, que até aquele momento estava voltada para os dados oficiais, históricos e geográficos da região portuária - incluindo os relatos de viajantes estrangeiros, e documentos coloniais preservados em arquivos - faz um giro em direção àqueles que ocuparam e ocupam hoje a região portuária. Investigar a Pequena África, seus habitantes, seu surgimento, seu contexto histórico e atual, conhecer as histórias de seus moradores - parte deles sendo desalojada do Morro da Providência pelo Porto Maravilha naquele exato momento. Com a contribuição da antropóloga e pesquisadora Milena Manfredini, vamos ao encontro dos homens, mulheres e crianças moradores, pesquisadores e trabalhadores da região portuária. Entre eles está Mãe Celina de Xangô, importante Mãe de Santo do Candomblé e moradora da região portuária, que fez parte da equipe de escavações do Cais do Valongo, identificando os objetos de seus ancestrais encontrados no sítio arqueológico. Ela se tornaria figura central no processo de escrita e desenvolvimento do filme *Praia Formosa*, emprestando ao filme não só seus conhecimentos e história pessoal, como também interpretando a si mesma como atriz.

O processo criativo de *Praia Formosa*, compartilhado ainda com as roteiristas Aline Portugal e Mariana Luiza, passa a incorporar numa escrita ficcional as nossas próprias vivências, encontros e descobertas na região portuária. Entrevistamos juntas dezenas de atrizes e mulheres negras, tanto no Brasil quanto em Portugal, que compartilharam conosco as experiências de habitar cidades que lhes são constantemente hostis. Tivemos horas de conversas com Tiganá Santana e Luis Antonio Simas, que trouxeram a experiência e cosmogonia do povo Bantu para o projeto; e com Cláudio Honorato, historiador que esquadrinhou o Complexo do Valongo, analisando o funcionamento de todo o mercado escravagista, que incluía o cais de desembarque, o lazareto onde eram tratados os enfermos da viagem e o cemitério de pretos novos, destino final dos que não sobreviviam à travessia.

A partir desses e de muitos outros encontros, escrevemos e filmamos o longa-metragem de ficção *Praia Formosa*, dirigido por mim e produzido por Luana Melgaço, que conta a história de Muanza, uma mulher trazida do Reino do Congo forçadamente para o trabalho escravizado no Brasil colonial, que, de forma fantástica, desperta em pleno Rio de Janeiro de 2024. Encerrada no mesmo casarão colonial onde passara sua vida em cativo, Muanza reencontra na casa, agora abandonada e em ruínas, outra personagem espectral: Catarina, mulher branca e portuguesa que a escravizava. Enquanto busca formas de sair dali e se livrar de sua opressora, Muanza retoma o seu desejo maior desde os tempos remotos: reencontrar Kieza, sua *malunga*, irmã de travessia, de quem foi afastada no processo de escravização. Mesmo com todas as adversidades que viviam, Muanza e Kieza conseguiram se relacionar durante muitos anos, através de cartas, encontros clandestinos e planejamentos de fuga. À medida em que Muanza reencontra na casa lembranças, cartas e objetos pessoais, uma temporalidade espiralada vai sendo tecida e as vivências de Muanza em diferentes tempos se conectam e se afetam mutuamente, alterando suas ações no presente. Ao finalmente sair do casarão, Muanza se lança na cidade contemporânea e se depara com um Rio de Janeiro assolado por reformas urbanas e apagamentos históricos. Entre antigos sobrados e novos empreendimentos, figuras de diferentes tempos orientam Muanza na busca e reconexão com Kieza.

Muanza é de origem Bantu e falante da língua *Kikongo*. Parte fundante da cultura carioca, os povos Bantu influenciaram fortemente a nossa língua (*muleke*, cachimbo, bunda), música (samba, jongo, funk), comida (quiabo, feijoada, moqueca), religiosidade. Os Bantu foram os primeiros povos a desembarcar forçadamente no Rio de Janeiro, e pelo Cais do Valongo passou cerca de 1 milhão de Bakongos escravizados. A história de Muanza está, portanto, intimamente ligada à formação da cidade. Seu despertar contemporâneo a coloca de volta na busca pela libertação vivida no passado e ela percorre hoje os mesmos espaços da cidade colonial, porém agora atualizados numa cidade revirada pela gentrificação urbana.

A noção espiralar do tempo, base de percepção do mundo Bantu, como veremos mais à frente, orienta, então, a própria estrutura narrativa e as escolhas estéticas do filme: a reincidência dos espaços, fragmentados mas sempre conectados, é marcada pelas curvas do tempo não linear; personagens de diferentes períodos históricos coabitam os mesmos espaços; elementos de arte, figurino, falas e gestos são trabalhados de forma insistente no filme, reforçando as conexões e rimas entre eles.

Adiante investigaremos como a presença de Muanza nos espaços da região portuária e, especialmente, numa das cenas do filme - em que Muanza dança sozinha em meio à nova Avenida Rodrigues Alves - nos ajuda a pensar o corpo como produtor de sentido, lugar de memória e inscrição de saberes. O corpo em performance de Muanza em meio à cidade transformada pela reforma urbana como um gesto de reapropriação daquele espaço, um esforço de pertencimento ao território a partir da ritualização de sua dança ancestral.

Rapacidade encerra minha trilogia de filmes sobre a região portuária. Um média-metragem experimental, codirigido com Ricardo Pretti, que tenta dar conta da extensão da pesquisa realizada nos dez anos anteriores. Uma colagem de imagens, textos, sons, músicas e materiais de arquivo que, através de uma montagem ensaística, promove o encontro da multiplicidade de agentes ativos no tempo e espaço da região portuária. Um filme de montagem, que se realiza quase que integralmente na ilha de edição, debruçando-se sobre os diversos materiais coletados ao longo do tempo, e produzindo novos sentidos a partir de suas associações.

Como disparador para a construção narrativa do filme, realizamos dois dias de filmagem na região portuária, a partir de um dispositivo base: elegemos 10 imagens filmadas em 2013 e refizemos exatamente os mesmos planos em 2023. Num mesmo enquadramento, registramos espaços emblemáticos da região portuária, com um intervalo de dez anos entre eles. Na montagem, as imagens foram sobrepostas, com graus diferentes de opacidade, permitindo que ambas fossem percebidas simultaneamente, e os dois tempos coexistissem no mesmo *frame*. Essas fusões aparecem em vários momentos do filme e funcionam como pilares de sustentação que condensam esteticamente seu conceito base: a multiplicidade de camadas temporais num mesmo território. A fusão das imagens foi utilizada aqui como ferramenta para *dar a ver*, de forma literal na materialidade da imagem, a simultaneidade de dois tempos no mesmo espaço.

Essa dupla visibilidade, no entanto, era possível apenas neste intervalo de tempo que estivemos filmando, entre 2013 e 2023. Como evocar as paisagens desaparecidas há mais tempo? Como pensar a alteração do traçado geográfico da região portuária ao longo dos séculos? Como perceber no espaço os rastros não visíveis? Essas foram algumas das perguntas que nos fizemos durante a montagem do filme, e aqui iremos investigar como as operações propostas por *Rapacidade* respondem a esses desafios.

Na parte final deste trabalho encontra-se a expografia de *A-ver-haver*, uma proposta instalativa elaborada durante esta pesquisa de mestrado, que propõe a passagem de imagens e sons presentes nos três filmes para o espaço expositivo. Motivada pela participação no

Programa de Estudos Contemporâneos das Artes e seu caráter multidisciplinar, me lanço a um novo universo, que ainda não havia aparecido em minha trajetória como realizadora de cinema. O desejo de expandir os limites do cinema e adentrar às artes visuais me permite repensar não só os procedimentos estéticos que cada meio oferece, mas sobretudo ampliar as possibilidades de criação e percepção espaço-temporal da região portuária.

A espacialização dos filmes me permite repensar a maneira como as imagens podem ser coexistentes, sem os limites da temporalização linear, intrínseca à forma cinematográfica. A questão espaço-temporal, tão cara a esta pesquisa e disparadora de toda a investigação, alcança aqui novas possibilidades de abordagem e cria uma confluência entre forma e conteúdo inédita ao trabalho. Ao mesmo tempo em que as imagens se tornam elas próprias material escultórico e podemos moldá-las materialmente no espaço, a instalação nos permite experimentar outras relações temporais, que não a trajetória única do tempo linear - base da noção de progresso que desafiamos aqui.

A experiência de realizar um cinema-expandido (termo que iremos aprofundar mais à frente) nos permite ainda sair dos limites da sala escura e, sobretudo, oferece ao visitante um lugar mais ativo na produção de sentido da obra. Sua liberdade de movimento no espaço o coloca como agente principal da montagem, definindo ele próprio a ordem em que se relaciona com as imagens e o tempo em que passa diante de cada uma delas. As possibilidades de conexões, trajetórias e encontros são pautadas por sua autonomia no espaço, e a construção do novo território-fílmico da região portuária passa a estar a seu cargo.

Dessa forma, os textos seguintes se dedicam a cada um destes quatro trabalhos: sobre *O Porto*, o texto *Territórios Sonoros da região portuária carioca*; sobre *Praia Formosa, Corpo e performance na terreirização dos espaços*; sobre *Rapacidade, Remix de tempos-espaços*, e sobre *A-ver-haver*; o texto *O cinema expandido no projeto expositivo A-ver-haver*. Antes de adentrar em suas análises e reflexões, no entanto, faremos um primeiro movimento de repassar parte da história urbana do Rio de Janeiro para situar a noção de *cidade-progresso* proposta e a maneira como as disputas espaciais e temporais se dão nesse contexto. Os marcos históricos e políticos destacados a seguir são também os disparadores das questões que aparecem nos filmes, e à medida que avançamos no texto, evocamos os filmes para que um diálogo se estabeleça. O traçado histórico que se segue organiza a ocupação urbana carioca aos moldes de uma temporalidade retilínea, justamente no intuito de evidenciar como a lógica sequencial e evolutiva a define e restringe suas possibilidades de existência.

1. Rio de Janeiro, *cidade-progresso*

“Escolhi um sítio que parecia mais conveniente para edificar nele a cidade de são sebastião, o qual sítio era de um grande mato espesso, cheio de muitas árvores grossas, em que se levou assaz de trabalho em as cortar e alimpar o dito sítio e edificar uma cidade grande cercada de trasto de vinte palmos de largo e outros tantos de altura, toda cercada de muro por cima com muitos baluartes e fortes cheio d’artilharia.”

Mem de Sá, Governador-Geral do Brasil, 1570

Longe do desejo de fazer uma historiografia urbana do Rio de Janeiro, este texto organiza uma série de informações, fatos e reincidências presentes na história da cidade que foram sendo encontrados em nossas pesquisas e vivências na região portuária. Era evidente, desde nossas primeiras visitas, que havia ali um ciclo vicioso de demolição, apagamento e reconstrução. No entanto, foi preciso sistematizar linearmente esses processos na história - seguindo a lógica sequencial e retilínea da *cidade-progresso* - para entender como eles operam, destacar suas coincidências, e afinal podermos afirmar que os diversos projetos urbanos implementados na cidade são, desde sua fundação, parte de uma mesma política de mercantilização do território. Refazemos esse traçado, portanto, a partir de uma organização temporal linear interna aos projetos de urbanização da região portuária, entendendo suas limitações e implicações políticas.



A cidade colonial

A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro foi fundada em 1º de março de 1565 por Estácio de Sá, sobrinho do então terceiro Governador do Brasil, Mem de Sá, como estratégia para defender o território da constante ameaça francesa às terras do Brasil colônia. Com uma pequena armada de duzentos soldados, construiu-se uma instalação primitiva, pequena e provisória, de caráter militar, na entrada da baía, junto aos pés dos morros do Pão de Açúcar e da Urca. Dentro de uma década, após a derrocada final dos franceses, decorre a primeira mudança urbana da *cidade velha* para *cidade nova*, instalada agora no alto do Morro do Castelo. A semente urbanística lançada no Morro do Castelo germina. A Igreja, a câmara, a cadeia, o colégio dos jesuítas e mais algumas casas particulares rapidamente lotaram o espaço disponível no pequeno morro muralhado. Por isso, a cidade desce o morro em direção às lagoas, pântanos e mangues que dominavam a geografia ao redor da Baía de Guanabara. Ali as primeiras várzeas foram drenadas e niveladas, numa área circunscrita pelos morros do Castelo, de Santo Antônio, da Conceição e São Bento, que concentraria o núcleo da cidade até o final do século XVIII.

O estabelecimento do sítio urbano carioca nas baixadas adjacentes ao morro do Castelo teria ‘consolidado’ geologicamente a região, por meio do esforço de seus habitantes *‘que foram obrigados, literalmente, a produzir seu próprio espaço físico, abrindo valas de drenagem aqui, desbastando encostas ali e aterrando brejos e lagoas acolá. Por meio de suas ações, contribuíram também para estender a urbe baía adentro, num movimento que, paradoxalmente, ficaria eternizado nos documentos que chegaram aos nossos dias pelo eufemismo de ‘recoo do mar’* (ABREU, 2010 v. 2, p. 217). Podemos ver, portanto, como desde o princípio de seu estabelecimento, a cidade demandou enormes trabalhos de conquista de territórios à natureza, transformando a paisagem da região e consolidando-a. (LEAL, 2022, p.439)

Essa produção literal do espaço físico pelos seus habitantes inaugura a relação de domínio entre homem e natureza - que se tornaria a tônica da urbanização nos séculos seguintes -, encarando não só o território como algo a ser tomado, conquistado, mas também normalizando a alteração do traçado geológico pela ocupação humana: aterramentos, desmontes de morros, devastação de florestas, drenagens de lagoas e mangues, “recoo do mar”. Desde 1570, Mem de Sá já ressalta em seu texto Instrumento dos Serviços Prestados como a natureza é um empecilho para a cidade - *“o qual sítio era de um grande mato espesso, cheio de muitas árvores grossas, em que se levou assaz de trabalho em as cortar”*.

A objetificação da natureza e seu entendimento como um bem de consumo são as marcas iniciais da colonização portuguesa nas Américas, que durante séculos extraiu os recursos

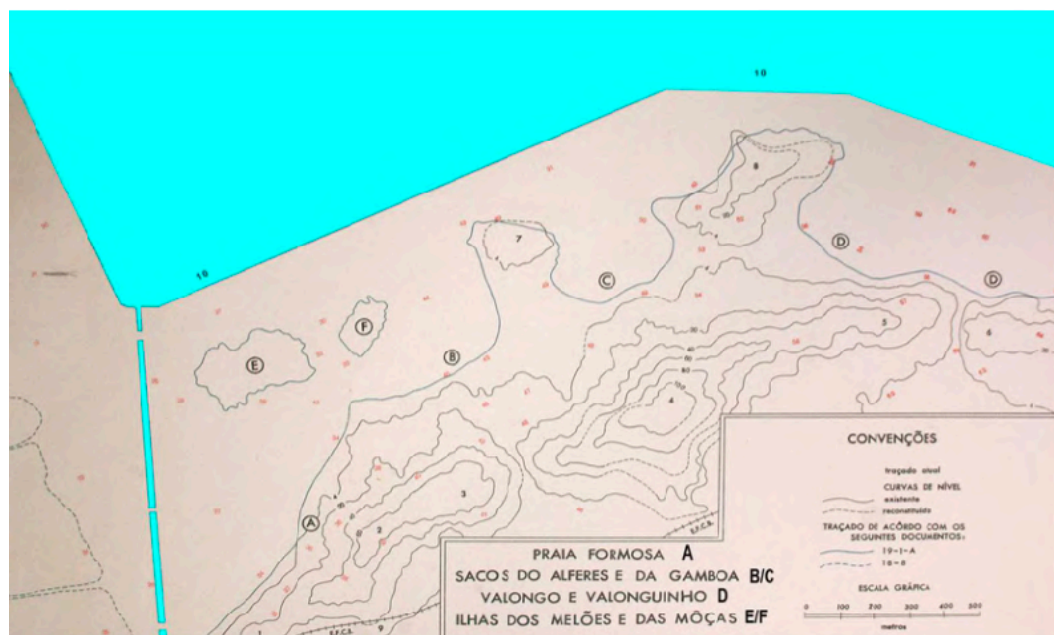
naturais disponíveis na colônia em benefício da metrópole. Base de formulação do pensamento ocidental, a separação entre cultura e natureza, homem e ambiente, sujeito e objeto, seguem ditando o ritmo do progresso urbano no Rio de Janeiro contemporâneo.

Essa intervenção na paisagem para a construção da cidade aparece de diferentes formas nos filmes que tratamos aqui. Em *Praia Formosa*, a alteração da geografia da cidade é um dos obstáculos que Muanza precisa enfrentar na busca por Kieza. Ao lançar-se na cidade contemporânea, ela retoma o plano de fuga estabelecido com sua *malunga* (irmã de travessia), e chega até a praia Formosa, ponto de encontro combinado entre as duas. A praia, no entanto, é hoje uma parada do VLT (Veículo Leve sobre Trilhos), e está soterrada por um arranha-céu comercial construído durante o Porto Maravilha. Muanza, afinal, chega ao local combinado com Kieza, porém o local é que já não está mais lá. “*A cada passo me deparo com todo o esforço dessa cidade em afastar-me de ti.*”, ela nos diz. Em *Rapacidade*, uma animação em 3D remonta o traçado geológico da cidade no momento de chegada das caravelas portuguesas, mas o faz em coexistência ao funk carioca e seu “endereço dos bailes”, uma enunciação dos bairros e comunidades periféricos que não aparecem naquelas paisagens. Os artistas, através da música, significam suas próprias vivências e produzem uma nova cartografia para o Rio de Janeiro. Os espaços da cidade construídos pelos filmes, portanto, nunca aparecem estáticos, sempre contêm si a multiplicidade de si mesmos.

Em 1808, fugindo do anunciado ataque de Napoleão, a família real portuguesa se estabelece no Rio de Janeiro, nomeia a cidade como a nova capital do Império Português e dá início ao real processo de urbanização. Dom João VI aporta no Brasil acompanhado de uma comitiva de 10 a 15 mil pessoas, incluindo grande parte da nobreza portuguesa, conselheiros reais, militares, juízes, advogados, comerciantes, médicos, bispos, cozinheiros, pajens e damas de companhias. A nova sede do Império, no entanto, precariamente construída sobre os manguezais, é considerada insalubre, quente e oferece parca estrutura para receber os novos invasores. Do dia pra noite, cerca de dez mil casas acordam com as inscrições pintadas nas portas “P.R.” - “Príncipe Regente”, interpretado pela população como “Ponha-se na rua” -, significando que aquela residência deveria ser desocupada para a habitação e conforto da comitiva real. Num giro em espiral do tempo, pouco mais de duzentos anos depois, situação idêntica é vivida pelos moradores do Morro da Providência, em 2013, no início da reforma urbana do Porto Maravilha, quando as casas marcadas para serem demolidas amanheceram

com as iniciais da S.M.H, Secretaria Municipal de Habitação. Interpretada agora pela população como “Sai do morro hoje”.

O que hoje reconhecemos como região portuária, no início do século XIX, “compreendia uma estreita faixa de terra espremida entre as águas da baía de Guanabara e uma compacta parede montanhosa (...) O litoral, bastante recortado, caracterizava-se por uma sucessão de enseadas, destacando-se os sacos do Valongo, da Gamboa e do Alferes. No final desse trecho da orla marítima, o mar penetrava profundamente no continente, formando o saco de São Diogo, com a praia Formosa, dominado por manguezais que se estendiam até o atual Campo de Santana. Próximas à costa, na altura da inflexão do Saco do Alferes para a praia Formosa, encontravam-se as ilhas das Moças (ou dos Cães) e dos Melões (ou João Damasceno)” (HONORATO, 2008, p. 26).



Esse antigo traçado do litoral é evocado no início de *Rapacidade*, quando uma voz em *off* anuncia as praias, ilhas e sacos aterrados, enquanto vemos imagens de como esses lugares encontram-se hoje - uma sucessão de avenidas e prédios hiper iluminados -, numa espécie de inventário de paisagens desaparecidas. Em *Praia Formosa*, ao observar do alto de um prédio a paisagem contemporânea do Rio de Janeiro, Muanza lamenta “*Castelo, Senado, Santo Antônio. Três morros desmontados pra cidade ganhar território*”.

Em prol da mobilidade e do sanitarismo que se iniciava naquele momento, pequenas reformas urbanas vão se sucedendo progressivamente pelas próximas décadas. Entre 1870 e 1890, o

Mangal de São Diogo, que se estendia de São Cristóvão até a Praça Onze, foi completamente aterrado, limitando a área pantanosa ao atual Canal do Mangue - até então era possível chegar do Paço da Cidade (hoje Paço Imperial) até São Cristóvão pelo mar. As Ilhas dos Melões e a das Moças (atual local onde se encontra a Rodoviária Novo Rio), bem como a Praia Formosa, a de São Cristóvão, o Saco do Alferes, ou seja, toda a área costeira, desde o Morro de São Bento até o Caju, foi radicalmente transformada, com suas ilhas arrasadas e terras reutilizadas para aterrar as áreas adjacentes.

Em 1811, tem lugar uma mudança urbana significativa para o território da futura região portuária. A transferência do desembarque dos navios negreiros da Rua Direita (atual Praça XV) para a região do Valongo. Para afastar o comércio de pessoas sequestradas e escravizadas do centro da cidade e das vistas da elite colonial, é construído o Cais do Valongo, que tornaria o Rio de Janeiro o maior importador de mão-de-obra negra das Américas e o grande centro distribuidor de pessoas escravizadas para todo o Brasil.

Até 1759, todo escravizado, todo viajante estrangeiro, toda mercadoria não humana chegava no que a gente conhece hoje como Praça XV. Quem morava naquela região? A dita burguesia da época, que começa a ficar incomodada com a chegada dos escravizados ali, na porta deles. Por que? Porque o escravizado chegava com fome, com sede, pelado, trazendo doenças... Isso começa a irritar aquela população da época. Em 1759⁴, chega ao poder o Marquês do Lavradio, que tira a chegada do preto escravizado dali e transfere para a região em que estamos agora, chamada Valongo. Bem, de 1759 até 1831, passou por esse cais de 900 mil a 1 milhão de pessoas.

A explicação acima nos é oferecida em *Rapacidade*, quando o guia turístico do Circuito da Herança Africana⁵ conduz um grupo de visitantes até o Cais do Valongo e faz um resumo direto e surpreendente sobre as forças que atuam nas políticas públicas urbanas desde o século XVIII, desafiando a historiografia oficial.

Junto com as transformações urbanas daquele momento, acontece uma explosão populacional. Em menos de duas décadas, a população salta de 60 para 100 mil habitantes. Em 1840, esse número chega a 135 mil. A cidade precisava ser renovada para acompanhar o crescimento de

⁴ A transferência do desembarque dos navios negreiros para a região do Valongo se dá em 1759, mas a construção efetiva do Cais do Valongo só aconteceria em 1811.

⁵ Segundo o site do IPN: “O projeto Circuito de Herança Africana foi criado pelo IPN – Instituto Pretos Novos em 2016, com o forte propósito de promover e fortalecer a educação patrimonial de seus participantes, sobretudo dos educadores e alunos da Rede Pública de Ensino. Além dos seis pontos do roteiro oficial, incluímos outras localidades que fortalecem a narrativa histórica-cultural desta atividade, tornando esta aula-passeio uma atividade dinâmica, cultural e inesquecível aos participantes.” In: <https://pretosnovos.com.br/educativo/circuito-de-heranca-africana/>, visitado em 12 de agosto de 2024.

sua população. O desenvolvimento, no entanto, não era apenas urbano, com a construção de novas ruas, casas e aterramentos. A sociedade precisava também ser “civilizada”, ou seja, enquadrada nos padrões estéticos europeus de comportamento, costumes, higiene, ordem, artes etc. A chegada de viajantes estrangeiros e Missões Artísticas naquele momento era parte desse processo de europeização estética implantado na colônia, e marca profundamente a imagem e memória oficial sobre o Rio de Janeiro que temos até os dias de hoje.

No entanto, mesmo engajada na construção deste projeto de “cultura superior”, a elite brasileira não abriu mão de um pequeno detalhe, que a marcava profundamente enquanto cidade colonial: a escravidão.

Para levar a cabo o projeto civilizador era preciso erradicar da nova corte as características coloniais, assim além de abolir-se as treliças ou gelosias era preciso também abolir o trabalho escravo. No entanto, não foi isso que aconteceu. Uma cidade que se acostumou a usar o trabalho escravo para tudo, desde o transporte de pessoas (em liteiras e cadeirinhas) até a remoção do esgoto (carregado nas costas pelos ‘tigres’), cuja sociedade associava o trabalho braçal à degradação, não poderia abrir mão do regime escravista. A saída encontrada, ao que parece, foi usar essa mesma mão de obra para construir a nova Corte. Assim, no espaço urbano carioca introduziu-se uma nova ordem, a nova Corte portuguesa nos trópicos, ao mesmo tempo em que foi tentando diminuir suas feições coloniais, apoiava-se no mesmo alicerce colonial para que todas essas mudanças necessárias viessem a acontecer (a mão de obra escrava). (HONORATO, 2008, p. 49)

Em *Praia Formosa*, investigamos essa relação entre a elite e a escravidão ao adentrarmos o ambiente doméstico de uma casa colonial, revelando comportamentos íntimos de uma *sinhá* e sua *escrava*, que evidenciam as relações de classe e raça - com ecos diretos até os dias de hoje. A figura de Catarina reafirma essa dependência da escravidão por parte da elite colonizadora. Catarina não só precisa de Muanza nos serviços mais básicos para sua sobrevivência - comer, vestir-se, banhar-se e até escrever -, como tenta exigir da mulher escravizada seu afeto e compreensão. Ao “despertar” no seu próprio palácio, agora em ruínas, Catarina é capaz de ignorar tudo à sua volta - as paredes rachadas, a falta de móveis, a ausência de outras pessoas, as portas e janelas vedadas -, mas mantém intacto seu maior senso de realidade: sua posição dominante. É na relação de opressão e violência com Muanza que Catarina se reconhece viva. Que sua *escrava* lhe atenda aos sucessivos chamados é o que forja sua própria existência.

Mas ao mesmo tempo em que a elite não abria mão do trabalho forçado para a manutenção e aprimoramento de toda a estrutura que a sustentava, a presença dos escravizados em condições sub-humanas a incomodava e chocava. O próprio deslocamento do desembarque de navios negreiros para a região do Valongo já intencionava afastar aquelas presenças chocantes

aos olhos burgueses. No filme, Catarina mais de uma vez tenta ser “benevolente” com Muanza. Considerando-se num estágio superior de evolução civilizatória - “*cada um está no seu grau de evolução*”, diz - ela se coloca como salvadora da mulher escravizada, oferecendo-lhe as oportunidades para conviver e conhecer “*aquilo que tem valor*”. Apesar de inspirada em damas de companhia da antiga Corte, o comportamento de Catarina é facilmente encontrado nas relações atuais entre patroas e empregadas domésticas, e suas falas poderiam ser ditas por “distintas senhoras” da elite brasileira contemporânea.

Pelas ruas do Rio de Janeiro colonial, incontáveis são os relatos de viajantes estrangeiros que descrevem os horrores da escravidão - ao mesmo tempo em que dependem e convivem com ele:

Da alfândega os negros são conduzidos para os mercados, verdadeiras cocheiras. Aí ficam até encontrar comprador. A maioria dessas cocheiras de escravos se acha situada no bairro do valongo, perto da praia. Para o europeu, o espetáculo é chocante e quase insuportável. Durante o dia inteiro êsses miseráveis, homens, mulheres, crianças, se mantêm sentados ou deitados perto das paredes dêsses imensos edifícios e misturados uns aos outros; e, fazendo bom tempo saem à rua. Seu aspecto tem algo horrível, principalmente quando não se refizeram da travessia. O cheiro que se exala dessa multidão de negros é tão forte, tão desagradável, que se faz difícil permanecer na vizinhança quando ainda não se está acostumado. Os homens e mulheres andam nus, com apenas um pequeno pedaço de pano grosseiro em volta das ancas. São alimentados com farinha de mandioca, feijão e carne-sêca. Não lhes faltam frutas refrescantes. (RUGENDAS, 1998, pp. 140-141)

A manutenção da escravidão para a expansão e modernização da cidade só poderia acontecer, no entanto, mediante o controle da população escravizada através da repressão e violência exercida pela força policial. No progresso urbano, a polícia é responsável por garantir, em nome do Estado, a execução de remoções, demolições, evacuações e punições das classes populares empobrecidas e excluídas no processo de gentrificação urbana. Naquele momento, a força policial foi usada para viabilizar a demolição de uma série de cortiços, o que era uma forma de renovar as moradias precárias do centro e ao mesmo tempo afastar as populações pobres dali.

A precariedade habitacional carioca, porém, era o grande problema urbano, agravado com nossa incompleta abolição da escravatura. Ao final do século 19 os cortiços eram parte integrante da vida das populações mais pobres e as favelas começaram a se consolidar como local de habitação na cidade. Ainda em 1893, com a justificativa de melhoria nas condições sanitárias da população, o prefeito Barata Ribeiro começou o processo de erradicação dos cortiços do Rio de Janeiro, começando pelo célebre ‘Cabeça de Porco’, o maior deles. Para a remoção de seus habitantes foi necessário um grande aparato policial, inaugurando o que Abreu (2013, p. 50) afirma ser “*o processo de intervenção direta do Estado sobre a área central da cidade [...] e que seria responsável pelo aumento da estratificação social do espaço carioca*”, processo que segue até os dias de hoje, como o ‘Porto Maravilha’ e a Vila Autódromo deixam claros. (LEAL, 2022, p. 455)

Ao expulsar a população mais pobre do centro urbano, para dar lugar às novas moradias e comércios voltados para as elites, criou-se um contingente populacional insatisfeito e sem lugar, que passou a ocupar os morros da região, surgindo assim as primeiras favelas do Rio de Janeiro. A proximidade da população pobre das novas e valorizadas áreas da cidade, por sua vez, aumenta a sensação de insegurança da elite, que demanda o uso ainda maior da força policial para conter a suposta ameaça que a cerca - e, assim, o processo se retroalimenta e atualiza o pacto colonial através da dobradinha entre progresso urbano e força policial.

Desde a criação da Polícia da Corte, em 1808, a força policial já era utilizada pelo Estado como meio de garantir a ordem urbana, tendo uma função “civilizadora da sociedade”. Para assegurar a tranquilidade pública era preciso normatizar o comportamento da população, incluindo questões de saúde, higiene, regulação de comércios, casas de jogos e comportamentos sociais. A função de dar os parâmetros para a nova sociedade que estava se formando naquele momento vem acompanhada do caráter repressivo já herdado da polícia colonial, marcada pela violência no controle e coerção às pessoas escravizadas.

Submetidos a condições sub-humanas da captura em África à rotina mutiladora que lhes era imposta na Colônia, passando pelo transporte entre os dois mundos, às formas de resistência do agrupamento negro que vão dos levantes ao banzo, das fugas ao suicídio, teriam de ser contidas de perto. Mais, era preciso coordenar os corpos, conformá-los ao trabalho compulsório e, finalmente, naturalizar o lugar de subserviência (Flauzina, 1996, p. 45, APUD CAMPOS, SILVA, 2018, p. 212).

Em *Praia Formosa*, Catarina dirige à Muanza sucessivas ameaças. O nome de Joaquim, um possível feitor que irá castigá-la, é evocado sempre que ela se sente desafiada pela escravizada. A possível aparição dessa figura ameaçadora é capaz de manter sua obediência por mais algum tempo. Esse processo de disciplinamento objetivo - e também subjetivo - pela lógica punitiva é a origem da criminalização da pobreza e da violência estatal que dominam a política pública de segurança no Brasil até os dias de hoje (CAMPOS, SILVA, 2018).

A cidade como espaço capitalista

A cidade avança e no fim do século XIX se prepara para sua mais radical transformação urbana, que será levada à cabo pelo prefeito Francisco Pereira Passos (em seu mandato de 1902 a 1906). Os resquícios da cidade colonial, suas ruas estreitas e escuras, carroças, animais e cortiços, precisam dar lugar aos novos símbolos do progresso: o automóvel, a energia elétrica, a entrada do capital estrangeiro e o lugar ocupado pelo Brasil no novo cenário capitalista internacional. Seu projeto, que ficou conhecido como “bota abaixo”, não se restringia apenas à urbe, foi uma tentativa de europeização e aburguesamento da arquitetura, das ideias e dos costumes da população carioca. Todos precisavam ser modernizados e embelezados.

Com efeito o rápido crescimento da economia brasileira, a intensificação das atividades exportadoras e, conseqüentemente, a integração cada vez maior do país no contexto capitalista internacional, exigiam uma nova organização do espaço (aí incluído o espaço urbano de sua capital), condizente com esse novo momento de organização social. (ABREU, 2011, p. 59).

As ações centrais da reforma de Pereira Passos, juntamente com frentes ligadas ao Governo Federal, incluíram a eliminação dos cortiços do centro da cidade, a construção de novas vias para o acesso dos recém chegados bondes elétricos e carros particulares, o alargamento e calçamento de asfalto às pequenas ruas, a construção do novo Porto do Rio - que daria agilidade ao processo de exportação e importação de mercadorias - e a abertura de grandes avenidas que dariam acesso ao porto modernizado. A nova e afrancesada avenida Central (atual Av. Rio Branco) passou a cortar a velha cidade colonial com seus modernos edifícios, e o centro foi integrado à Zona Sul pela nova Avenida Beira-Mar - construída em grande parte sobre aterramentos à Baía da Guanabara. Para o embelezamento da cidade, os parques e praças públicas ganharam inúmeras estátuas imponentes e jardins arborizados, além de novas construções como o Teatro Municipal e a Vista Chinesa.

Em *Rapacidade*, um diálogo entre duas estátuas gregas, colocadas no Jardim Suspenso do Valongo como símbolo da superioridade cultural europeia, dá o tom da expectativa em relação ao que estava por vir:

- *É um sonho! É um delírio! As festas sucedem-se, e nem se pode tomar fôlego, entre uma inauguração e um baile...*
- *Com que alegria cantam elas, as picaretas regeneradoras! No seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte.*

- *Ó meu bom povo, povo da minha linda e amada cidade, recebe isto, que é teu! Um pouco de decência na tua casa, e um pouco de ventura na tua vida!*
- *Essa simples e rude gente, que nunca vira palácios, que nunca recebera a noção mais rudimentar da arte da arquitetura, está ali discernindo entre o bom e o mau.*
- *A melhor educação é a que entra pelos olhos. Bastou que surgissem alguns palácios, para que imediatamente nas almas mais incultas brotasse de súbito a fina flor do bom gosto.*
- *Que não será, quando da velha cidade colonial, estupidamente conservada até agora como um pesadelo do passado, apenas restar a lembrança?*

A conversa entre as estátuas reúne fragmentos de diferentes crônicas de Olavo Bilac, publicadas no jornal Gazeta de Notícias entre 1904 e 1906. Entusiasta das reformas urbanas e da importação da cultura europeia para o Brasil, Bilac defendia abertamente o apagamento de qualquer vestígio da cidade colonial, fazendo tábula-rasa da história e abrindo passagem para “a fina flor do bom gosto”.

No urbanismo, a ideia de tábula-rasa aparece como um posicionamento de ruptura em relação às concepções anteriores, afastando-se do passado, do tradicional ou das especificidades locais, em direção a um “padrão universal”. A partir de um sentimento libertador que nos direcionaria a um ideal de futuro, é preciso apagar aquilo que não é mais desejado para se construir algo novo por cima. Retira-se do campo da visão o que não mais simboliza os princípios de cada época. Elimina-se ou afasta-se o que não deve ser visto, o feio, o sujo, o imoral. Incluindo aqui os princípios ordenadores e higienizadores.

[tábula rasa] seria a intenção de transformar a cidade e de criar algo ‘novo’, de decidir sobre seu presente e seu futuro (e também sobre seu passado) e, para tal, por vezes, destruir partes ou, em seu auge, destruí-la completamente ou abandoná-la, e fazer uma nova cidade ou novas partes dela (MOREIRA, 2004, p.18).

O princípio da tábula-rasa exerce também um apagamento subjetivo. A constante política de demolição dos espaços, casas, monumentos, bairros, é também uma tentativa de apagamento da identidade das populações locais, através da eliminação de espaços que criam um sentimento de pertencimento dos povos ao território, rompendo vínculos materiais e simbólicos na relação da população com a cidade.

É evidente que tamanha transformação só seria possível às custas da expulsão dos moradores mais pobres do centro da cidade. As prometidas habitações populares construídas pelo Estado, em substituição às demolidas, foram mínimas e insuficientes para abrigar todos os desalojados. Sem alternativa, a classe mais pobre foi intensificando a ocupação dos morros ao redor do centro e ampliando o número de favelas na região. Criando, assim, uma contradição



Estátua de Pereira Passos, contida no filme *O Porto*

no modernizado espaço da cidade que se pretendia livre de ocupações indesejadas. Essa proximidade não pretendida entre “o asfalto e a favela” acabou por implementar algo novo na urbe: a separação de usos e classes sociais no espaço, como forma de tentar expurgar essa contradição e manter cada um no seu lugar - algo que se intensificaria à longo prazo e marcaria profundamente o Rio de Janeiro partido dos dias de hoje.

Segundo Abreu, o período Pereira Passos consolida a entrada do capital privado junto ao poder público e o planejamento urbano, superando a lógica colonial vigente até então. Os interesses do capital passariam a ser definidores das políticas públicas e marcariam todo o século XX e início do XXI.

(a reforma de Pereira Passos) representa a superação efetiva da forma e das contradições da cidade colonial-escravista, e o início de sua transformação em espaço adequado às novas exigências do Modo de Produção Capitalista. Nesse movimento de transição o papel do Estado foi fundamental, tanto no que diz respeito à sua transformação direta sobre o urbano, como no que toca ao incentivo dado à reprodução de diversas unidades do capital. (ABREU, 2011, p. 67)

O período inaugura, portanto, a aliança entre o poder público e o capital privado no espaço urbano. Até então o Estado limitava-se a controlar e regular as iniciativas que partiam da esfera privada em relação ao urbano. (ABREU, 2011). A partir daqui a privatização do espaço público passa a ser interesse do próprio Estado, seja porque o Estado age à serviço do capital privado, para beneficiá-lo, seja para benefício dos próprios cofres públicos.

Note-se que, na maioria dos casos, a Prefeitura desapropriava mais prédios do que aqueles necessários para o alargamento das ruas. Visava-se com isso a venda dos terrenos remanescentes (e agora valorizados) após o término das obras, ressarcindo-se assim de grande parte dos seus custos. (ABREU, 2011, p. 61)

O trecho acima demonstra claramente a maneira como o Estado se abre à especulação imobiliária. Ao tornar a super valorização dos terrenos parte de sua própria estratégia de financiamento, o Estado assume a mercantilização do território como manejo de política pública.

A cidade como mercadoria no cenário global

A atualização da aliança entre Estado e Capital, cem anos depois, seria a grande marca da nova reforma urbana da cidade, voltada especialmente para a região portuária carioca: o Projeto Porto Maravilha. Implementado pelo prefeito Eduardo Paes, na sua segunda gestão (2013-2016), o projeto é parte da preparação da cidade para sediar os eventos internacionais que viriam a acontecer nos anos seguintes, a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, alinhado com os interesses do Governo Federal. Considerado um mega projeto urbano, a reforma realizou intervenções nos meios de transporte, infra-estrutura urbana, habitação e cultura, numa área de cinco milhões de metros quadrados, em uma região que abrange três bairros completos e três setores de bairros, e uma estimativa de 22 mil habitantes.

Tanto o filme *O Porto* quanto *Rapacidade* incorporam em suas construções cinematográficas o discurso megalômano do Porto Maravilha. No curta, uma maquete em 3D que projeta os novos espaços da Praça Mauá é incorporada à montagem do filme, trazendo para dentro de sua narrativa a forma como o Estado endereça sua noção de futuro para a cidade. No *rendering*⁶, uma onda de modernidade parece varrer a região portuária, apagando num passe de mágica antigas construções, e fazendo brotar edifícios espelhados, árvores bucólicas e avatares de pessoas. Como forma de friccionar essa peça de venda, desafiando sua estética asséptica e persuasiva, o filme altera sua cor e som. A imagem aparece dessaturada, esbranquiçada, estourada por um branco cegante, e é acompanhada por uma trilha sonora macabra, que imprime certo tom de desespero. A cidade parece gritar sob o Porto Maravilha.



⁶ Processamento digital de renderização aplicado em programas de modelagem 2D e 3D.

Já em *Rapacidade*, usamos o procedimento reverso: ouvimos o áudio de um vídeo institucional do projeto, mas retiramos suas imagens publicitárias. A narração, que apresenta em tom grandioso o Porto Maravilha e sua intenção de reposicionar o Rio de Janeiro em “patamares internacionais”, é ouvida junto a uma sobreposição de imagens de dois momentos diferentes da Av. Rodrigues Alves, - antes e depois da demolição do viaduto da Perimetral. Vemos um engarrafamento de carros sob o viaduto - imagem captada em 2013 - e ao mesmo tempo, com o mesmo enquadramento de câmera, numa fusão entre as duas imagens, o Boulevard Olímpico e seu passeio público - captado em 2023. (Trataremos mais profundamente dessas imagens sobrepostas no texto *Expografia de A-ver-haver*). A voz do locutor é ouvida apenas parcialmente em meio aos ruídos de ambas as cenas. Alguns fragmentos de sua fala dão conta de apresentar o projeto institucionalmente mas, como gesto estético-político, o filme não lhe concede a clareza da fala, que é interrompida constantemente pelos outros sons. A qual, a título de ressaltar a transparência de seu caráter higienista e mercantil, reproduzimos aqui:

A região portuária é objeto de um grandioso projeto de revitalização. Considerada durante muitos séculos como a porta de entrada para o país, desde a abertura dos portos em 1808, a região portuária, apesar do atual cenário de abandono e degradação, guarda em si um potencial extraordinário para se transformar em uma nova e forte centralidade comercial, residencial e de lazer, polarizadora de novos investimentos na cidade. O projeto de reurbanização da Praça Mauá prevê a integração espacial total com um antigo píer desativado, que leva outro nome, transformando esta área na verdadeira porta de entrada do turismo do país. O Porto Maravilha é, portanto, mais do que uma proposta de revalorização para a área portuária da cidade, é um projeto audacioso, que inclui novos padrões urbanísticos, extrapola a dimensão da área central e posiciona a cidade do Rio de Janeiro em um novo patamar internacional.

A viabilidade do projeto Porto Maravilha se deu a partir de um arranjo institucional apoiado em dois eixos principais. O primeiro deles foi uma PPP (parceria público-privada), com a criação da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região Portuária (CDURP), uma empresa mista, controlada pela Prefeitura em parceria com três empresas privadas - as construtoras OAS Ltda., Norberto Odebrecht Brasil S.A. e Carioca Christiani-Nielsen Engenharia S.A. -, que assumiu a prestação dos serviços urbanos na região portuária (saneamento, coleta de lixo, iluminação, gestão do tráfico, entre outros), a realização de grandes obras viárias (construção de túneis, requalificação das vias, implusão da Perimetral), de infra-estrutura (redes de esgoto e abastecimento de água), implantação de mobiliário urbano e a construção de museus. Ou seja, os serviços e obras da região portuária - funções públicas da política urbana - foram concedidos diretamente à iniciativa privada, afastando e

diminuindo a capacidade do Estado de intervir em políticas sociais e na sua própria autonomia regulatória sobre o setor privado (SARUE, 2016), como veremos a seguir.

O segundo eixo estrutural do Porto Maravilha foi a estratégia de financiamento para tal política. A partir de um recurso previsto no Estatuto das Cidades (Lei Federal nº 10257/2001), a operação urbana foi *consorciada*, ou seja, para conseguir financiamento para as obras, a prefeitura aumentou o potencial de construção de imóveis na região (o que significa maior quantidade de andares permitidos em novos edifícios, e mais metros quadrados de construção autorizados em cada terreno), buscando atrair investidores do setor imobiliário para a compra antecipada de títulos (os Cepacs - Certificados de Potencial Adicional Construtivo). Em outras palavras, a estratégia econômica que sustentou a implementação do Porto Maravilha é baseada na valorização fundiária do solo, a partir da especulação imobiliária da região.

Há uma sinalização de investimentos do Estado em uma região específica da cidade, impactando na valorização do solo urbano e representando uma segurança de investimentos para o mercado incorporador e imobiliário. Ou seja, ofertando condições de investimento privado de baixo risco respaldado pelo investimento público. (SARUE, 2016, p. 88)

Os Cepacs, no entanto, foram todos comprados em lance único pela Caixa Econômica Federal, para garantir o investimento inicial das obras, e ficariam à disposição para futuras compras pela iniciativa privada.⁷

A dependência em relação à valorização fundiária para pagamento dos serviços urbanos, que deixam de ser objeto de recursos do Tesouro Municipal, passa a ser de responsabilidade da Caixa Econômica Federal, de modo que o investimento em políticas habitacionais fica comprometido pela pressão para lançamento de empreendimentos de alta lucratividade, para que o retorno ao fundo de investimento imobiliário garanta o fluxo de caixa da operação. A própria prefeitura é insulada do processo de decisão sobre os projetos imobiliários da região, a fim de garantir tal retorno, uma vez que o fluxo é dependente do apetite do mercado. (SARUE, 2016, p. 96)

Ou seja, o Estado passa a ser o maior interessado na lucratividade da região, uma vez que é preciso garantir o retorno de seus investimentos, e passa a submeter-se aos humores voláteis do mercado em detrimento dos interesses públicos e coletivos da sociedade.

Cabe ainda ressaltar como a iniciativa privada foi colaboradora no processo de formulação desta política, desde os primeiros grupos de estudos e trabalhos estabelecidos pelo então

⁷ Justamente por basear-se num modelo econômico volátil e dependente do mercado, segundo dados da própria prefeitura, “a operação urbana sofreu efeitos da crise nacional do mercado. A expectativa de venda dos Cepacs não atingiu a meta traçada no período de concepção da operação urbana, quando a economia nacional registrava números otimistas pré-crise. Este movimento teve impacto sobre o equilíbrio econômico e financeiro do Porto Maravilha comprometendo a regularidade dos repasses do FIIPM, que declarou iliquidez desde 2016 – falta de dinheiro em caixa.” <https://www.ccparr.io/projeto/porto-maravilha/operacao-urbana/> - acessado em 30 de abril de 2024.

prefeito César Maia, em 2006. E que, ainda naquele momento, as empresas responsáveis pelo estudo vencedor do grupo de trabalho são as mesmas que viriam a ganhar a licitação da PPP do projeto, em 2009. E, além de serem as sócias da prefeitura na CDURP, as empresas OAS, Odebrecht e Carioca Christiani-Nielsen são ainda as principais vencedoras nas licitações para prestar os serviços de construção, infraestrutura e provisão dos serviços urbanos na área portuária, além de atuarem no setor imobiliário e na política de reurbanização de favelas. Além disso, as três empresas estão entre as maiores doadoras para a campanha eleitoral do prefeito Eduardo Paes em 2008⁸. (SARUE, 2016).

Ou seja, a iniciativa privada - representada aqui por apenas três empresas - é parte integrante da elaboração do projeto Porto Maravilha, assim como sua gestão e execução. Abarcando, portanto, todas as etapas de desenvolvimento e realização de um projeto político de Estado⁹. O resultado desta participação é a “redução do controle público sobre o resultado final da política, seja porque as decisões passam a ser insuladas, seja pelo estabelecimento de relações nas quais as empresas passam a ser sócias de seus entes reguladores” (SARUE, 2016, p. 95).

A capacidade do Estado se torna, portanto, limitada quando associada à necessidade de retorno financeiro das empresas. A definição de políticas públicas e sua execução pela iniciativa privada acabam por transformar o espaço público em algo que precisa ser lucrativo e, portanto, é voltado para um público que possa acessá-lo financeiramente. O acesso à cidade é transformado em bem de consumo e a circulação de pessoas que podem usufruí-la é limitada, reduzindo as possibilidades de relação sociais. O novo espaço impõe um modelo unitário de vida social e cultural, sujeito ao capital. As reformas urbanas e a “valorização do espaço” são uma forma de extrair mais valor do espaço público, base fundamental do capitalismo.

⁸ “Entre os maiores doadores para a campanha eleitoral de 2008, que elegeu o prefeito Eduardo Paes (PMDB) e o colocou à frente das principais definições à época da aprovação das etapas institucionais do Porto Maravilha, estão empresas integrantes dos consórcios responsáveis pelas obras do projeto, como a OAS, que contribuiu com um montante de R\$ 350 mil, e a Carioca Christiani-Nielsen Engenharia, que aportou R\$ 300 mil. Constam também empresas do setor imobiliário, tais como a Century Empreendimentos Imobiliários, com cerca de R\$350 mil.” (SARUE, 2016, p. 92)

⁹ Quase desnecessário dizer que todo o projeto foi fechado para a participação da sociedade civil: “Do ponto de vista da consulta à população, o processo se dá em espaços internos tanto da prefeitura como do governo federal, nos quais são notavelmente ausentes processos de consulta à sociedade civil e instrumentos de participação institucionalizados. Embora o projeto tenha sido criado mediante aprovação de legislação específica na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, a sua tramitação em caráter de urgência se deu com pouca participação e consulta popular, sendo apenas realizada uma audiência pública antes da criação do pacote de leis que o instituem.” (SARUE, 2016, p. 84)

Não só terras, florestas e zonas de pesca têm sido apropriadas para usos comerciais, no que parece ser uma nova corrida por terras sem precedentes na história; vivemos em um mundo em que tudo — da água que bebemos às células e ao genoma do nosso corpo — tem uma etiqueta de preço ou se tornou uma patente, e não se poupam esforços para garantir que empresas tenham o direito de cercar os últimos espaços abertos no planeta, forçando-nos a pagar para ter acesso a eles. De Nova Délhi e Nova York a Lagos e Los Angeles, o espaço urbano está sendo privatizado. Atos como vender produtos nas ruas e até mesmo sentar-se na calçada ou deitar-se numa praia sem pagar por isso têm sido vetados. Rios são represados; florestas, exploradas; águas e aquíferos, engarrafados e postos no mercado; sistemas de conhecimentos tradicionais, saqueados através de regulamentações de propriedade intelectual; e escolas públicas, transformadas em empreendimentos com fins lucrativos. (FEDERICI, 2022, p. 79)

Ponto de partida para o desenvolvimento da sociedade capitalista, o cercamento dos comuns se atualiza hoje em múltiplas formas de destruição de propriedades e desapropriação de relações comunais - “de terras, territórios, meios de subsistência, conhecimentos e poder de decisão” (FEDERICI, 2022, p.30). Chamados por Federici de “novos cercamentos”, eles dão forma à espinha dorsal da globalização do capital. A eliminação do comum urbano inviabiliza a produção coletiva da vida, a partilha de riquezas e os laços comunitários. “A cooperação social e a construção de conhecimento (...) só podem ser construídas por meio de atividades comunais — jardinagem urbana, troca de serviços entre pessoas, acesso aberto à propriedade intelectual — que são auto-organizadas e exigem, além da produção, uma comunidade” (FEDERICI, 2022, p. 127).

Desenhada a estratégia política e econômica que sustenta o Porto Maravilha, fica evidente que a implementação de um projeto que tem como pilar de sustentação o retorno financeiro de empresas privadas seria executado de forma seletiva, excludente e segregadora. Os investimentos foram alocados majoritariamente nas áreas turísticas da Orla Conde e Praça Mauá - onde se concentram as principais atrações, como o Boulevard Olímpico, Museu do Amanhã, Museu de Arte do Rio, AquaRio e a Roda Gigante - e nas vias de acesso a esse locais - como as construções das Vias Binário e Expressa e o VLT. “O turismo atua como uma “fronteira da mercantilização e do consumo do espaço”, que, junto com a “espetacularização e os simulacros envolvidos na produção do espaço”, potencializa a lógica do “urbano como negócio”. (Carlos et al., 2015, p. 10, APUD ANGOTTI, 2019). Esse conjunto de ações evidencia o desejo de modificar o uso daquela área e a população que a frequenta, concentrando os esforços em atrair turistas e consumidores de classes altas, sem estabelecer relações diretas com o território e sua história.

Como forma de integrar o país ao cenário capitalista global, as reformas urbanas se utilizam de uma política econômica e cultural voltadas para o estrangeirismo, utilizando modelos importados de organização e comportamento social. Seguindo um “padrão universalista”, a cidade copia modelos internacionais de urbanismo e instala por toda sua extensão os totens da globalização. Os empreendimentos das reformas urbanas são produzidos em função de uma arquitetura do espetáculo, com edifícios emblemáticos e expoentes do turismo de cada época - seja o Teatro Municipal no início do século XX ou o Museu do Amanhã, cem anos depois, as estátuas gregas e jardins afrancesados de Pereira Passos, ou os arranha-céus e teleféricos de Eduardo Paes.

O turismo como elemento estruturante das reformas urbanas aparece em *O Porto* e *Rapacidade* de variadas formas. Ambos os filmes utilizam em suas montagens um plano sequência emblemático, com duração de três minutos, que registra uma fila de sete cruzeiros turísticos estacionados no Porto do Rio. Essa imagem foi captada durante o carnaval de 2013, quando passaram pelo Porto 70 mil pessoas num único dia. Em *O Porto* ela vem acompanhada de uma trilha sonora que desafia sua espetacularização, e será analisada mais à frente no texto dedicado ao filme, “Territórios sonoros da região portuária carioca”. Em *Rapacidade*, a mesma imagem, agora em reverse, aparece acompanhada por uma colagem de narrações extraídas de *travelogues* americanos. Os filmes de viagem, como eram conhecidos, apresentavam destinos turísticos exóticos e o Rio de Janeiro era vendido como “a glória suprema da América do Sul”, “a cidade mais bela do novo mundo”, onde “dia e noite o emocionante carnaval continua”. O plano sequência dos cruzeiros é sucedido por uma imagem na qual milhares de turistas desembarcam na cidade, e sobre a qual ouvimos um diálogo onde Zé Carioca dá boas vindas ao Pato Donald. Ainda em *Rapacidade*, acompanhamos duas excursões turísticas à região portuária. De naturezas políticas muito diferentes entre si, elas revelam uma disputa de narrativas sobre a história da cidade. No já citado Circuito da Herança Africana, o guia apresenta a cidade sob a ótica dos apagamentos constantes aos quais ela é submetida, enquanto a guia turística que ouvimos em *off* num passeio de barco pela Baía da Guanabara, atração turística oferecida pela Marinha do Brasil, reproduz o discurso histórico oficial e colonizador de que o “homem branco descobriu o Brasil” e que “a história desse território começa no ano de 1500”. Ela revela ainda que uma das interpretações históricas para a origem tupi da palavra *carioca* é que *cari-* é homem

branco e *-oca* é casa, e *carioca* seria, então, *casa de branco*. Ainda que essa tese seja considerada controversa atualmente (a origem da palavra *carioca* tem diversas teorias), nos parece sintomático que uma fala em nome da Marinha do Brasil defina o território carioca como casa dos brancos.

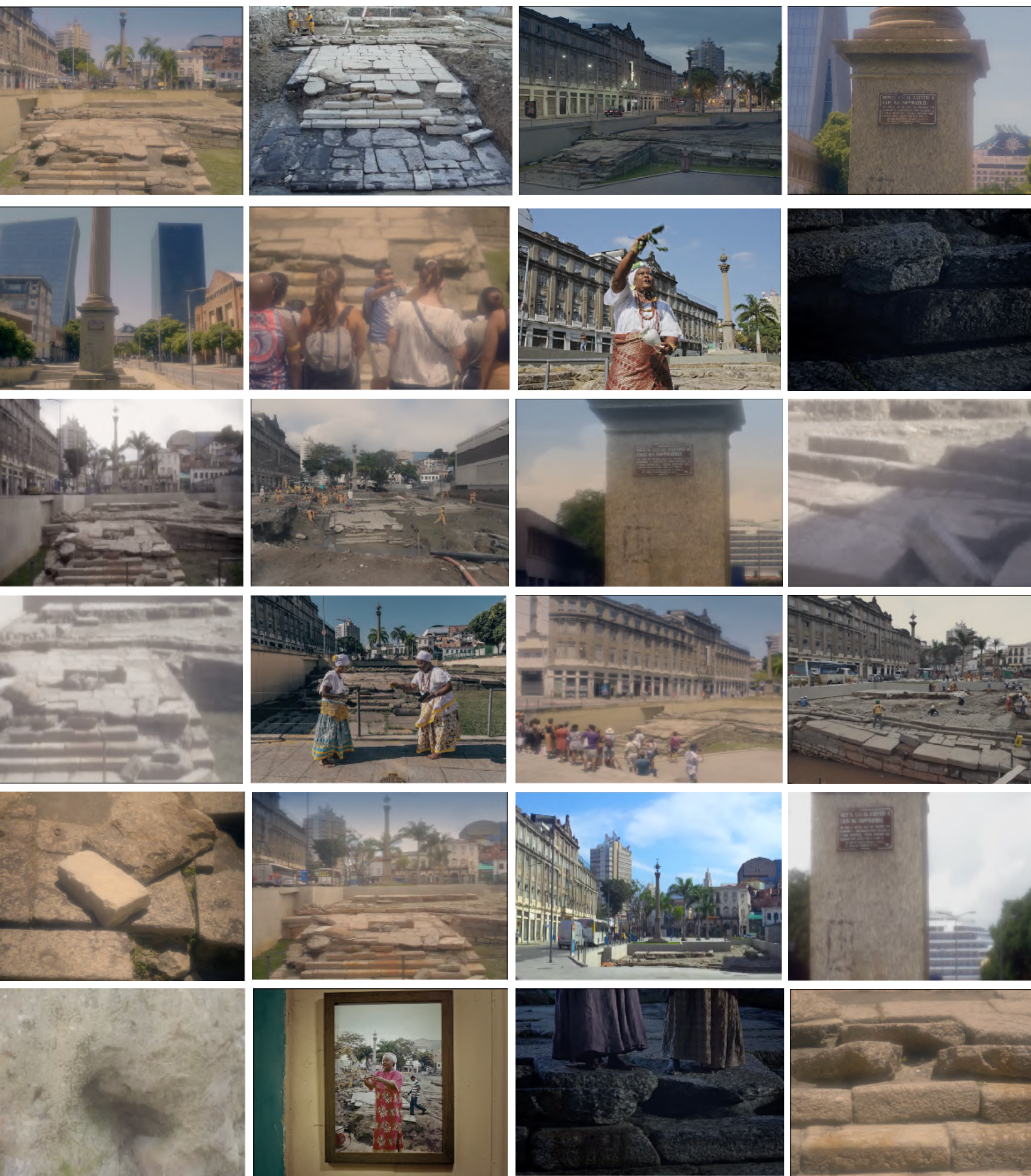
De volta ao Porto Maravilha, a elitização da área portuária incluiu ainda a remoção de moradores de ocupações e do Morro da Providência, que tiveram suas casas destruídas para a passagem das obras. A construção discursiva oficial pró-gentrificação - “revitalização”, “requalificação”, “reabilitação” - pressupõe a ausência de vida, um vazio populacional, que nega e apaga a presença e história dos moradores da região. Os espaços são apresentados como “abandonados” e “degradados”, criando atributos morais que enquadram negativamente a população local e a exclui do resto da cidade. Em uma sequência de *Rapacidade*, cuja cena foi extraída de um trabalho da artista Cecília Cipriano¹⁰, três moradores do Morro da Providência sobem no recém instalado teleférico enquanto discutem entre si possibilidades de trajetos para que o teleférico atendesse às reais necessidades de mobilidade da favela. Fica evidente nessa conversa a função meramente turística do teleférico e falta de interesse e conexão do Porto Maravilha com os habitantes da região.

Um fato ainda merece destaque na reforma urbana: a re-descoberta do Cais do Valongo. O guia turístico do Circuito Histórico da Herança Africana, nos explica em uma das cenas do filme *Rapacidade*:

Ficou soterrado de 1911 a 2011, quando em 2011, a prefeitura do Rio faz o projeto Porto Maravilha. A ideia seria fazer um estacionamento subterrâneo aqui. Ao fazer as escavações, a gente encontra a parte de cima: Cais da Imperatriz. Mais abaixo: Cais do Valongo. E aí, gente, começa uma corrida contra o tempo. Porque estava tudo atrasado mesmo. Para que eram as obras? Olimpíada, Copa, chegada do Papa... E a prefeitura tinha um grande problema nas mãos agora. Manda chamar as mães de santo da região, elas acessam as pedras do Cais do Valongo, abrem os seus *ifás*, seus jogos de búzios, e começam a conversar com os orixás. Eles começam a contar toda a dor, toda a angústia, todo o sofrimento que era passar de 30 a 90 dias em alto mar. E elas recomendam então que seja feita aqui uma cerimônia religiosa, chamada Lavagem do Cais do Valongo. A UNESCO então reconhece em 2017 o Cais do Valongo como Patrimônio Mundial da Humanidade, porque é o único local no mundo que prova a chegada dos escravizados nas Américas. O apagamento hoje é diferente. Se vocês olharem bem, não tem uma placa dizendo que isso aqui é o Cais do Valongo. Isso aqui é apagamento histórico moderno, gente.

A redescoberta do Cais do Valongo está na origem de toda essa pesquisa e é o centro ao redor do qual todos os filmes orbitam. É ele que nos revela uma outra cidade enterrada, uma porta de entrada para o maior horror cometido na humanidade, para uma política de opressão,

¹⁰ Filme “Teleférico”, de Cecília Cipriano, parte da exposição O Corte, realizada no Instituto Itaú Cultural, 2015.



Cais do Valongo e todos os momentos em que ele aparece nos filmes *O Porto*, *Praia Formosa* e *Rapacidade*.

domínio e violência, seguida por sucessivos projetos urbanos de apagamento e des-historização. A câmera-escavadora d'*O Porto* tenta levantar suas pedras e adentrar àquele passado soterrado pelas sucessivas reformas urbanas. Em *Praia Formosa*, a imagem de Muanza com roupas de época à frente da escadaria do Sítio Arqueológico busca condensar em uma imagem o emaranhado de temporalidades que aquele espaço concentra. Em *Rapacidade*, é ao redor do Cais que o guia nos apresenta outra perspectiva sobre a história do Rio de Janeiro. Mãe Celina e sua relação ancestral com aquele espaço atravessa ambos os filmes, fazendo uma conexão que extrapola nossos limites ocidentais de entendimento do mundo. É a partir do Cais do Valongo que nos colocamos em movimento, que sua memória é evocada por nossas presenças, que os filmes buscam outras formas de se perceber e se relacionar com a cidade. É para ele que, afinal, voltamos.

Nessa breve apresentação histórica da trajetória urbana do Rio de Janeiro, destacamos os pontos-chaves que sustentam e unem as diferentes transformações urbanas num mesmo projeto político de cidade, implementado desde o início da invasão e colonização portuguesa e atualizado a cada reforma urbana, até os dias de hoje no Porto Maravilha. Ao longo desses mais de 450 anos, a colonização deu lugar ao espaço capitalista e à globalização, porém manteve intactos os pactos de exploração econômica, assim como sua estrutura social, racial e cultural. A recorrência desses elementos nos permite sistematizá-los e agrupá-los na noção aqui proposta de *cidade-progresso*.

Sua sistematização histórica nos revela também como, apesar da insistência, nenhum deles parece prosperar por completo. Sempre há algo que falha. Do ponto de vista da eficácia dos projetos, muitas vezes eles são abandonados parcialmente, os fundos orçamentários são comprometidos por instabilidades econômicas ou pela corrupção sistematizada, obras são embargadas, a troca de governos não dá continuidade aos projetos, ou simplesmente os interesses políticos daquele momento se voltam para outras direções. Ou, desde outro prisma, podemos afirmar que sempre há algo que resiste, forças que atuam em outras direções, que atendem à outras lógicas e formas de organização, que não a econômica, capazes de fazer frente aos projetos dominantes, frear seus avanços ou reafirmar suas existências disjuntivas. A força comunitária, os laços afetivos com o território, o poder de criação da arte, dos encontros, da multiplicidade de agentes ativos que atuam nas fissuras do poder político e econômico.

E é nesta brecha que essa pesquisa se desenvolve, reconhecendo que as noções de tempo e espaço - conceitos base para pensarmos a urbanidade enquanto construção sócio-política - estão em constante disputa. Nas próximas páginas, nos dedicamos aos diferentes modos de pensar o tempo e o espaço, seja na forma como a *cidade-progresso* opera - a partir de uma percepção linear de tempo e da ideia de espaço enquanto construção material -, seja na aposta da coexistência de múltiplos espaços-tempos, que se constróem a partir de uma ideia de reversibilidade temporal e do espaço como lugar de encontro, resultado das relações que ali se estabelecem.

2. O Tempo em disputa na região portuária

É evidente afirmar que o entendimento do Tempo na *cidade-progresso* se dá a partir da noção ocidental de temporalidade, que se expressa de forma essencialmente linear, seguindo uma lógica evolutiva, como uma sucessão contínua de eventos irrepetíveis e irreversíveis. Uma linearidade que pressupõe uma continuidade acumulativa de acontecimentos, e que aponta como uma seta para um futuro único e pré-concebido. Esse modelo serial de tempo pressupõe uma passagem cronológica entre passado, presente e futuro, no qual a sucessão desses instantes substituem-se uns aos outros.

O tempo da história inclui, obrigatoriamente, o passado, o presente e o futuro. Esse futuro, quer seja o ideal do progresso, quer o ideal de liberdade, quer o ideal da razão, está sempre ligado a uma ideia de progresso intelectual, material, de desenvolvimento, da submissão da natureza à força humana, aos atos humanos, à vontade humana. (GLEZER, in AUGUSTO, 1989, p. 14)

Esse futuro para aonde o presente ordenadamente se dirige, idealizado e que aponta numa única direção, tem suas bases no pensamento de Santo Agostinho onde o tempo histórico passa a ser necessário para o aperfeiçoamento moral do homem. O homem nasce como animal, se espiritualiza e se diviniza através do tempo, e é nesta ideia de futuro que a humanidade vai retomar sua natureza divina. A noção moderna de progresso surge exatamente da ideia de aperfeiçoamento moral, intelectual e material da humanidade. No pensamento agostiniano “a espécie humana vai imperceptivelmente, gradativamente, pouco a pouco, passando de um estado pior para um melhor, de um estado simples para um mais complexo, de um estado menos desenvolvido para um mais desenvolvido” (BRUNI, in AUGUSTO, 1989, p. 9). O Tempo passa a ser lugar de melhoria da espécie humana e toda a ideia de transformação - urbana, no caso da *cidade-progresso* - parece conter em si uma conotação positiva. O futuro é sempre algo idealizado e melhor do que o presente e o passado.

Esse entendimento do Tempo a partir das ideias de movimento evolutivo, visibilidade e materialidade coincide e se confunde com a própria ideia moderna de progresso, cujo desenvolvimento a tudo transforma, onde o movimento serial dita a evolução cronológica e tecnológica, e a produtividade, bem maior do progresso, dita o ritmo da incessante necessidade de transformação.

O que estaria errado da “religião do progresso” não é, evidentemente, a justa aspiração que todos os homens nutrem de viver melhor, mas os hábitos de dominação que esse desejo foi gerando por via de uma tecnologia destrutiva de uma política de violência. Em outras

palavras: a sequência dos tempos não produz necessária e automaticamente uma evolução do inferior para o superior. (BOSI, 1992)

Se “a economia procede mediante um jogo que alinha os mecanismos da produção, da oferta e da demanda, dispondo-os em séries, logo medindo-os (pois o tempo *vale* produção que, por sua vez, *vale* dinheiro)” (BOSI, 1992), um outro entendimento do Tempo, que rompa sua linearidade progressiva, seria então uma ameaça à própria lógica do progresso. Ou seja, a reversibilidade é a possibilidade de irromper a linearidade sequencial absoluta do Tempo e, conseqüentemente, da *cidade-progresso*.

A ideia de um Tempo reversível, que escapa à serialidade evolutiva, se constrói a partir da percepção de recorrências, rimas, analogias e retornos. O tempo dos mitos, o tempo da poesia, o tempo da música. Em sua reversibilidade as formas reaparecem, se transformam e são passadas adiante. De geração para geração, algo é transmitido, reiterado, reelaborado e endereçado, num movimento duplo de evocação e prospecção. Gesto possível graças à memória, capaz de reproduzir no presente um movimento passado. A memória, então, como chave para a simultaneidade.

A reiteração dos movimentos, feita dentro do sujeito, faz com que este perceba que o que foi pode voltar: com essa percepção e com o sentimento da simultaneidade que a memória produz (recordo agora a imagem que vi outrora) nasce a ideia do tempo reversível. O tempo reversível é, portanto, uma construção da percepção e da memória: supõe o tempo como sequência, mas o suprime enquanto o sujeito vive a simultaneidade. O mito e a música, que trabalham a fundo a reversibilidade, são “máquinas de abolir o tempo”, na feliz expressão de Lévi-Strauss. Ora, a condição de possibilidade do mito e da música é a memória, aquela memória que se dilata e se recompõe, e à qual Vico chama fantasia. A memória vive do tempo que passou e, dialeticamente, o supera. (BOSI, 1992)

Na esteira das culturas negras nas Américas e da ocupação da região portuária pelos africanos e seus descendentes desde o início da colonização, nos deparamos com a forte presença e influência dos povos Bantu na formação da cidade e cultura carioca, cuja base da cosmogonia é noção do Tempo Espiral. Adotaremos assim a reversibilidade do Tempo a partir do pensamento Bantu e seus desdobramentos na cultura diaspórica do Rio de Janeiro. Assim como fizemos em *Praia Formosa*, onde a origem Bantu de Muanza é a base para uma construção cinematográfica que busca os atravessamentos de tempos, onde a personagem é pertencente a um passado colonial, ao mesmo tempo em que é uma mulher do Rio de Janeiro contemporâneo. Sua trajetória pela cidade lhe permite conexões com elementos de diferentes tempos, sejam pessoas ou fatos ligados a um passado histórico, sejam existências e ocupações que apontam para uma ideia de futuro. A personagem da criança com quem Muanza se

encontra na casa em ruínas é um exemplo desse emaranhamento temporal. Por suas roupas, falas e gestos podemos assumir que ela pertence a um tempo próximo do contemporâneo. Seus cabelos trançados com o mapa da fuga de Kieza, no entanto, apontam para um elemento especificamente pertencente ao passado do filme. No que poderia ser entendido como o futuro da própria da casa, porém, ela não volta a aparecer. Quando Muanza retorna ao casarão agora transformado e reocupado por Mãe Celina e sua comunidade (a casa é outro exemplo de atravessamento de tempos no filme), não encontramos a menina ali. O tempo em que ela habita não é exatamente o passado, nem o futuro do filme.

O tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológicas e cosmológicas que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, 2021, p. 23)

Segundo o pensador congolês Bunseki Fu-kiau, por meio da aprofundada tradução de Tiganá Santana, a cosmopercepção de mundo das culturas Bantu se expressa num cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmo e de cada ente vivente, ao redor de uma encruzilhada fundante. Essa gramática de mundo, inspirada no movimento solar, define os quatro estágios ontológicos de um ciclo permanente que se desenrola em espiral. “É como se a movimentação do que há passasse, a cada dia, pelos mesmos pontos de encontro, cuja constância a cada ciclo, reapresenta a inconstância para a própria vitalidade do que existe, a partir do olhar da pessoa-comunidade” (SANTANA, 2020, p.10). O Tempo se move em espiral a partir de um centro originário (e insondável), desvelando uma série de temporalidades coexistentes e em constante relação. Tempo é também um lugar de acontecimento, onde tudo é simultâneo, sendo a memória a linha de força que reúne essas temporalidades possíveis.

“A memória viceja no tempo presente - eis onde vige o ancestral” (SANTANA, 2019, p.155). É a partir do estado de presença - de uma memória que vibra - que a ancestralidade pode ser ativada. É a presença que faz a coreografia entre os tempos, que dança, que se movimenta, que se transforma e garante a permanência. É a partir da memória, portanto, como disparadora do movimento, que o princípio da movência, num contínuo processo de transformação e de devir, garante a existência. A memória como chave para a existência de temporalidades múltiplas.

3. O Espaço em disputa na região portuária

No que se refere ao Espaço, as ideias de “avanço”, “modernidade”, “revitalização” compreendidas pela *cidade-progresso* pressupõem em primeiro lugar uma lógica visual e extensiva. Seu território é composto por aquilo que se pode ver na superfície, no que está *aparente*. Um espaço absoluto, reduzido à sua visualidade e, conseqüente, materialidade.

Não à toa as reformas urbanas são a maior evidência do poder que exercem o binômio capital e estado. A malha urbana se apresenta como suporte ideal para os símbolos globais do capital: grandes avenidas, arranha-céus espelhados, viadutos (ou suas implosões), roda-gigantes, teleféricos, VLTs, museus internacionalizados. Os elementos que se espalham na paisagem anunciam sem deixar dúvidas qual o poder vigente na região. Reconhecemos *à primeira vista* o território como restrito ao poder estado-capital. Uma estratégia, portanto, essencialmente visual de materialidades distribuídas na horizontalidade do espaço.

A partir do momento em que eu crio objetos, deposito num lugar e eles passam a se conformar a esse lugar, a dar, digamos assim, a cara do lugar, esses objetos impõem à sociedade ritmos, formas temporais do seu uso, das quais os homens não podem se furtar e que terminam, de alguma maneira, por dominá-los. (SANTOS, in AUGUSTO, 1989, p. 25)

Esses símbolos do poder instalados na urbe definem e alteram, portanto, a própria cidade, seu fluxo, formas de ocupação e vida.

A visualidade do lugar ou sua aparência como sinônimo de espaço é consequência direta da formulação do pensamento ocidental, que privilegia o campo da visão como valor universalista de verdade. O conhecimento, a escrita e a memória na tradição européia articulam-se ao campo da visão mapeada pelo olhar, entendido como janela de conhecimento. “Tudo o que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é *ex-ótico*, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes. E somos férteis em nossos recursos de resguardo dessa memória: os nossos livros, arquivos, bibliotecas, monumentos, parques temáticos” (MARTINS, 2003, p.64) e, acrescento, cidades.

Como forma de friccionar esse domínio da visualidade, os filmes que aqui apresentamos também propõem outras formas de percepção, coexistentes à força das imagens. A construção sonora é trabalhada nos três filmes e no projeto expositivo como possibilidade de relação com o não visível - seja por sua natureza não material, seja por sua não-representação histórica. O

universo sonoro como produtor de sentidos e territórios será mais trabalhado no texto dedicado ao filme *O Porto*, “Territórios sonoros da região portuária carioca”.

Nessa lógica, o que não nos é resguardado pela visão é, portanto, passível de apagamento. A noção de tábula-rasa como ferramenta de “limpeza” para a implementação da *cidade-progresso* reafirma essa concepção dual do espaço como algo *visível* e *material*. Aquilo que é indesejado deve ser eliminado, apagado da paisagem, criando uma “página em branco”, uma superfície lisa e regular, para que se reescreva a história ou se reconstrua a cidade. Um espaço único, seguro e asséptico, pronto para abarcar a nova história escrita pela “modernidade”.

A *cidade-progresso*, por seu caráter exclusivista e excludente, não só reduz a noção de Espaço à sua aparência, como ainda pressupõe e admite uma única narrativa dominante, cujas variações, diversidades, fissuras e divergências devem ser eliminadas. Não há chance para o diferente, para o desvio, para as disjunções, para o inesperado. A narrativa totalizante da globalização aponta para um futuro único, onde a multiplicidade das histórias locais não tem vez - estão imóveis.

Segundo a geógrafa inglesa Doreen Massey, a consequência do entendimento do Espaço como superfície é a des-historicização e o aprisionamento dos elementos presentes naquele lugar.

A organização modernista do mundo em torno de uma simples grande narrativa suprimia a existência da diferença real. Se existe somente uma narrativa, um único futuro em direção ao qual estamos caminhando (na forma com que imaginamos o mundo), então teríamos suprimido as genuínas e potenciais multiplicidades do espacial. A simples história linear organiza o espaço em uma seqüência temporal. Uma recusa a temporalizar o espaço, portanto, abre nossas estórias para a multiplicidade, ao mesmo tempo em que reconhece que o futuro não está escrito previamente, isto é, que o futuro, pelo menos em certa medida, e considerados os constrangimentos das circunstâncias, não é produto de nossa própria escolha, mas que nós próprios o fazemos. (MASSEY, 2004, p. 21)

Para aprofundar essa noção, é necessário apresentar as três características que conceituam o Espaço, a partir do pensamento de Massey (2004):

- i) O espaço é produto de inter-relações;
- ii) O espaço é uma simultaneidade de trajetórias;
- iii) O espaço está sempre num processo de devir.

O Espaço se constitui por um entrelaçamento de trajetórias sempre em aberto, carregado de potenciais encontros para a realização de novas e infinitas conexões. Cada elemento que ocupa o espaço traça determinadas trajetórias que se encontram ou não com as trajetórias de

elementos outros, criando conexões, afastamentos, interações, choques, diferenças etc. O Espaço, nessa perspectiva relacional do mundo, é muito mais do que a superfície que contém essas trajetórias, é ele próprio resultado desses encontros.

O que dá a um lugar sua especificidade não é uma história longa e internalizada, mas o fato de que ele se constrói a partir de uma constelação particular de relações sociais, que se encontram e se entrelaçam num locus particular. (...) Trata-se na verdade de um lugar de encontro. Assim ao invés de pensar os lugares como áreas com fronteiras ao redor, pode-se imaginá-los como momentos articulados em redes de relações e entendimentos sociais. (...) Ele é absolutamente não estático. Se os lugares podem ser conceituados em termos das interações sociais que agrupam, então, essas interações em si mesmas não são coisas inertes, congeladas no tempo: elas são processos. (MASSEY, 2000, p.184)¹¹

A multiplicidade de trajetórias é também a possibilidade da existência de diversas vozes. Ou seja, o reconhecimento da espacialidade é fundamental para a multiplicidade. Para que haja diferença, deve existir Espaço. E seu processo nunca acabado, fechado ou finalizado implica em infinitas conexões a serem realizadas, ainda por se transformarem - ou não - em interações.

Este caráter relacional do espaço, juntamente com sua abertura, significa que o espaço também contém, sempre, um grau de inesperado, de imprevisível. Assim, tal como extremidades inacabadas (loose ends), o espaço sempre contém, também, um elemento de "caos" (do ainda não prescrito pelo sistema). É um "caos" que resulta daquelas justaposições imprevisíveis, daquelas separações acidentais, o caráter frequentemente paradoxal das configurações geográficas em que, precisamente, um número de trajetórias distintas se entrelaçam e, algumas vezes, interagem. O espaço, em outras palavras, é inerentemente "disruptivo"(...) Talvez de forma a mais surpreendente, dadas as conceitualizações hegemônicas, o espaço não é uma superfície. (MASSEY, 2004, p. 17)

Nesse sentido, se o espaço é constituído pela multiplicidade de trajetórias e suas imprevisíveis inter-relações, o que as reformas urbanas fazem é alterar - e restringir - as trajetórias existentes no território da região portuária. Se a ideia de trajetória está associada a de *encontro* e *movimento*, o que a *cidade-progresso* tenta fazer é selecionar e delimitar as trajetórias que podem fazer parte daquele espaço, para que determinados encontros sejam inviabilizados. Os apagamentos, demolições, implosões, aterramentos, desalojamentos são ações que visam definir quem e o quê constituem aquele espaço. Nessa disputa de existências, o turismo, a internacionalização, o meio corporativo e empresarial - o *capital* em última instância - não se permitem coexistir com elementos dissidentes, numa tentativa de normatizar e planificar os modos de ser do mundo contemporâneo.

¹¹ Essa constelação particular de relações nos remete diretamente ao *pensamento tentacular* de Dona Haraway (2019). Sua rede de inter-conexões tentacular sugere uma série de caminhos entrelaçados que criam cortes, atalhos, nós, proximidades e separações, e por isso mesmo são caminhos sempre abertos, repletos de mundos e tempos possíveis, de ligações sempre porvir.

Sob essa lógica, os demais elementos presentes no espaço ficariam sem trajetória, sem movimento. Imobilizados, a tentativa é que não possam contar suas próprias histórias, sendo traduzidos pela *cidade-progresso* como “sem história”. Os corpos, os sons, a musicalidade, a dança, a memória, os saberes, a violência, a natureza, quando não são definitivamente eliminados e, de uma forma ou de outra, permanecem visíveis na superfície do espaço - e, portanto, ativos na lógica dominante - são usurpados e transformados em elementos acessórios que terminam por reforçar a narrativa global construída pela *cidade-progresso*.

A criação do Monumento do Cais do Valongo é um exemplo dessa des-historização e apropriação de um elemento dissidente à narrativa globalizante. Ao ser reduzido à monumento histórico, ele é localizado *nesta* superfície, mas sua presença é sem vida, imóvel, estagnada, não produz mudança ou efeito algum. Ao contrário, a transformação do Cais do Valongo em monumento de preservação histórica parece servir como ponto final que encerra a questão. O comprometimento e responsabilização do Estado em relação à história da Pequena África, à comercialização de pessoas, ao maior porto de desembarque de escravizados do mundo se resume à inauguração de um monumento. O sítio arqueológico é delimitado, cercado e ganha um aparente reconhecimento. Num movimento duplo de retroalimentação dos *cercamentos*, o Estado “lava suas mãos”, se desresponsabilizando das consequências da escravidão e sua reparação nos dias atuais, e ao mesmo tempo cria um novo ponto turístico para a exploração econômica da região. Coabita o mesmo monumento, uma placa indicativa da antiga existência do Cais da Imperatriz, construído justamente para apagar a história do Cais do Valongo. Sem distinção entre os tipos de uso ou intenções políticas de cada cais, o Sítio Arqueológico do Cais do Valongo, enquanto ponto turístico, ainda abriga a memória de seu agente demolidor. Ou como nos conta, em *Rapacidade*, o guia do Circuito da Herança Africana, “*Isso é apagamento histórico moderno, gente*”.

No entanto, nos ensina Milton Santos, o território resiste. E se “o dinheiro, tudo busca desmanchar, o território mostra que há coisas que não se podem desmanchar” (SANTOS, 1999, p. 07).

O Território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência. (...) O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida. (SANTOS, 1999, p.7-8)

Nesse sentido, Santos introduz ao território um novo elemento de formação. Além da materialidade, presentificada através das formas visíveis de tempos passados, o espaço é definido também pelas relações sociais que o constituem. A *identidade* passa a ser parte constituinte do próprio espaço.

Na trilha das culturas negras nas Américas, a noção de encruzilhada nos oferece uma alternativa ao entendimento do espaço como superfície. A partir da ideia dos cruzamentos de caminhos, a encruzilhada se traduz como um espaço curvo, lugar de relação, de encontro, troca, fusões, transformações, confluências e desvios. O espaço deixa de ser o suporte para uma aparição e torna-se ele mesmo lugar de relação, esfera de encontro, campo de possibilidades.

Os cruzos atravessam e demarcam zonas de fronteira. Essas zonas cruzadas, fronteiriças, são os lugares do vazio que serão preenchidos pelos corpos, sons e palavras. Desses preenchimentos emergirão outras possibilidades de invenção da vida firmada nos tons das diversidades de saberes, das transformações radicais e da justiça cognitiva. (SIMAS, RUFINO, 2018, p.22)

Nesse sentido, o espaço, ele mesmo, se torna elemento fundante das identidades, como força atuante na constelação de relações. O entendimento relacional do mundo tem as próprias identidades como suporte central. “Identidade e inter-relação são constituídas conjuntamente. E o espaço é necessariamente parte integrante e produto desse processo de constituição. O espaço como parte integrante da constituição das subjetividades políticas.” (MASSEY, 1999)

É pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade que pode ser pensada como um tecido e uma textura, em que as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se, e reatualizam-se continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidades e alteridades negras. (MARTINS, 2021, p. 32)

A pergunta que nos fazemos é: como habitar e se constituir das encruzilhadas que resistem à linha reta da *cidade-progresso*? Como fazer ver a região portuária do Rio de Janeiro como uma grande encruzilhada de caminhos, vidas e saberes possíveis?

Nos próximos textos, investigaremos como os filmes *O Porto*, *Praia Formosa* e *Rapacidade* tentam propor outras narrativas, temporalidades e espacialidades coexistentes à *cidade-progresso* na região portuária nos dias de hoje. Investigamos como, através da articulação entre som e imagem, os filmes buscam *dar a ver*, *dar a ouvir* e *dar a sentir* outras existências, a partir dos índices de suas presenças - sejam elas materiais, históricas, corporais, sonoras, musicais, fantasmagóricas, espirituais.

4. *O Porto*_Territórios Sonoros da região portuária carioca

A partir da análise de um trecho do filme *O Porto*, propomos aqui um percurso imersivo no universo sonoro construído pelo filme. Ancorado pelas imagens e pelos sentidos provocados na montagem, buscaremos desenvolver uma leitura sônica dos espaços retratados no filme, que seja também uma prática criativa de produção de sentidos e invenção de mundos. Identificaremos os sons contidos naqueles espaços, a forma como eles se relacionam, o tipo de seleção e montagem sonora realizada, os personagens sonoros desenvolvidos e, finalmente, a ideia de um Território Sonoro da região portuária delimitado pelo próprio filme. Afinal, que corpo sonoro esse território pode produzir? Essa será a pergunta que nos guiará pelas páginas a seguir.

O trecho ao qual nos dedicaremos se inicia aos 5 minutos e 10 segundos do filme e dura até os 9 minutos e 46 segundos. Entendemos que esta sequência evidencia uma série de procedimentos que nos ajudam a perceber a construção do universo sônico do filme.

A sequência se inicia com uma tela preta que, num movimento reverso, vai sumindo e dando lugar às imagens. Uma espécie de *fade in* manual, onde se percebe a textura de uma fina tela preta alocada sobre a lente da câmera. No contexto de visibilidade extrema ao qual a região portuária estava inserida em 2013, foco de atenção das mídias nacionais e estrangeiras pela “nova cidade internacionalizada” que surgia, um dos desafios do filme era criar uma distância em relação às imagens jornalísticas e publicitárias, conquistando algum estranhamento a algo corriqueiro. Como alternativa visual, optamos então por utilizar, em toda a captação de imagens d'*O Porto*, uma meia-calça preta cobrindo a lente da câmera. Sua ramagem fina, e por vezes quase imperceptível (dependendo da incidência de luz a cada tomada), tornou a imagem turva, com pouca nitidez, como um filtro esbranquiçado sobre a tela, que em alguns momentos nos remete a uma imagem subaquática. Uma trucagem simples, inspirada nos ilusionismos do primeiro cinema, que se tornou uma das mais fortes escolhas estéticas do filme.

A sequência que analisamos aqui se inicia, portanto, a partir da revelação do artifício da meia-calça num movimento reverso, uma imagem em *rewind* que, ao voltar pra trás, nos coloca na esteira de um desvendamento, de algo que faz o caminho contrário para começar novamente - e propor novas formas de percepção para aqueles espaços. O movimento reverso da imagem espelha portanto a nossa própria experiência de olhar pra trás. Desvelada por esse *fade in*

mecânico, vemos a escada de pedras de um antigo cais - hoje o Sítio Arqueológico do Cais do Valongo. Construído para afastar todo o complexo comercial de pessoas negras escravizadas do centro da cidade, como já vimos, o cais já nasce exercendo um papel de apagamento e silenciamento acerca da escravidão.

Ponto de partida para toda a nossa pesquisa, o Cais do Valongo atua como um farol que ilumina e indica os caminhos por onde trilhamos nosso percurso. É a partir da descoberta de seus destroços que fomos levados aos espaços da região portuária pela primeira vez. É a partir de sua evidência material que o processo de escravização é exposto - basta lembrar que o Cais do Valongo é o maior vestígio físico que comprova a existência da escravidão nas Américas. E é a partir da investigação de seu processo de aterramento e apagamento que podemos refletir sobre as consequências e atualizações do processo colonial nos dias de hoje.

De frente para o Cais hoje, um monumento cercado e isolado como atração turística, precisávamos levantar os seus destroços e olhar para além da sua superfície. As imagens subsequentes do filme nos aproximam das pedras, em planos cada vez mais fechados, que se adensam e parecem querer entrar ou alocar-se debaixo das pedras. Num desejo escavatório, de acessar o que está por baixo, buscamos nessa sequência fazer um movimento contrário à tábula rasa, e procurar por aquilo que está sob a terra. Na trilha dessa escavação imagética, chegamos ao Cemitério dos Pretos Novos. Sítio arqueológico no local onde funcionou, entre 1769 e 1830, um antigo cemitério onde os escravizados que chegavam mortos da travessia eram jogados. O local hoje é preservado pelo IPN - Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, centro de pesquisa, estudo e preservação do patrimônio material e imaterial africano e afro-brasileiro, o mesmo que oferece o Circuito de Herança Africana visto em *Rapacidade*.

Na esteira proposta pelas imagens, uma arqueologia sonora também se inicia no Cais do Valongo visto no filme. Na medida em que as imagens tentam adentrar a terra, chegando aos



vestígios arqueológicos da região, escavando o que está por baixo do antigo cais (ou por trás



de um dissimulado projeto político escravocrata), ouvimos a água batendo nas pedras, um leve vento ao longe, gotículas que pingam. Sons que remeteriam a uma época passada, num retorno a uma natureza supostamente originária, *pré-cidade-progresso*. Nesse primeiro momento nos interessava apontar para a construção de uma *paisagem sonora* equilibrada e idealizada na sua ideia de relação entre homem e natureza, evocando uma suposta natureza “original” - a mesma natureza idealizada que parece haver no vídeo em 3D de *Rapacidade*, como falamos anteriormente.

A ideia de *soundscape* ou *paisagem sonora*, segundo o compositor Murray Schafer, se refere às construções de ambientes sonoros reais ou abstratos como composições musicais que buscam harmonia. Em seus estudos, Schafer desenvolve as bases para a definição de uma paisagem sonora ideal, que deve ser “agradável, bela e saudável para a sociedade” (OBICI, 2008, p. 39.). Livre do que ele considera poluição sonora, o *soundscape* não deve conter aquilo que não se deseja ouvir.

O pensamento de M. Schafer está relacionado à tentativa de restituir uma relação equilibrada entre homem e ambiente, que, conforme o autor, foi destituída após a Revolução Industrial [...] [Schafer] Entende a paisagem sonora como uma grande composição musical que precisamos saber orquestrar e aperfeiçoar, para produzir bem-estar e saúde. (Idem, p. 40.)



Nesse primeiro momento, portanto, o filme aponta para essa paisagem sonora higienizada, próxima dos ideais da *cidade-progresso*, livre de ruídos e sons indesejados, numa tentativa de criar um distanciamento em relação ao que vemos. Enquanto as imagens apontam para a revelação de algo, para o desenterrar de um elemento não visível na superfície - os restos mortais de pessoas escravizadas -, a construção sonora não traz qualquer indício revelador dessa existência, mantendo-se na superfície de uma cidade-paisagem idealizada, aparentemente harmônica.

Logo em seguida, no entanto, inicia-se um gradual rompimento com esse “mundo sônico ideal”. Enquanto a imagem se torna mais turva, passando por áreas menos translúcidas, que borram sua visualidade, a banda sonora inaugura batidas ritmadas que parecem ser o início de uma música, mas que logo ficam “travadas”, numa espécie de curto-circuito que não nos permite avançar. Durante aproximadamente (longos) quarenta segundos ouvimos uma música engasgada, que interrompe o fluxo narrativo-temporal, e mantém o filme numa espécie de limbo - num tempo estendido que parece durar mais que o “tempo de relógio”. Como um elástico esticado ao limite, o filme alonga sua temporalidade, na busca de aumentar a tensão e a expectativa pelo o que está por vir.

Ao repetir incessantemente o mesmo som, podemos pensar esse curto-circuito sonoro como um rompimento com a paisagem sonora construída anteriormente. Um movimento inesperado no ambiente sonoro, que aponta para a possibilidade de um desvio, uma linha de fuga, um escape à paisagem sônica idealizada. Ao instaurar uma nova vibração, ele permite ao ambiente renovar-se e derivar em outra direção. Um procedimento, portanto, que



desterritorializa o ambiente harmônico instituído pela paisagem sonora construída anteriormente.

Segundo Obici, a música tem a capacidade de *desterritorializar* um ambiente ao criar outro universo para os ouvidos, possibilitando uma imersão em outros mundos. Ao caminharmos na rua ouvindo música com fones de ouvido, por exemplo, estamos criando uma barreira sônica em relação ao ambiente ao redor, e ao mesmo tempo acrescentamos à experiência vivida o universo sonoro que os fones nos trazem. Adiciona-se, portanto, um universo particular à experiência de andar na rua, criando um outro território sonoro e desterritorializando o ambiente físico ao redor.

Se, por um lado, a música *desterritorializa* o ambiente criando outro território aos ouvidos, por outro, toda sonoridade que não pertence à música – sons aperiódicos (desafinados), ruídos, chiados etc. – a *desterritorializa*, invadindo-a, levando-a para outros territórios. Este é o princípio da arte, *desterritorializar* com velocidade para trazer outros mundos possíveis à tona. (Ibdem, p.93)

Quando a música desta sequência d'*O Porto* finalmente “destrava”, o filme deslança, e parte para a construção de outro território sonoro. A imagem retoma a nitidez completa, e vemos um plano geral do Cais do Valongo. Contrastada e com cores saturadas, a imagem se volta para um registro documental, de caráter realista, onde vemos a movimentação de um dia comum nas ruas ao redor do sítio arqueológico. Longe de uma paisagem visual bucólica e idealizada, a imagem, de baixa qualidade capturada por um celular que balança constantemente, retrata o trânsito de ônibus e carros entre construções acinzentadas. Na banda sonora a música finalmente se revela um funk carioca, com suas batidas eletrônicas repetitivas



e irresistíveis. Está delimitado um novo território sonoro no espaço fílmico, que se entrega à música como componente de expressão daquele território, matéria expressiva auto-produzida que o fundamenta (OBICI, 2008). Destacam-se em primeiro plano o funk e a paisagem visual cotidiana, que compõem aquele espaço com suas belezas e imperfeições.

Historicamente marginalizado, o funk é a expressão musical das favelas, veículo das narrativas das periferias negras e pobres do Rio de Janeiro. A região portuária é espaço central e, ao mesmo tempo, periférico da cidade desde os tempos coloniais, local de surgimento da primeira favela do Brasil, no Morro da Providência. Ao voltar sua escuta aos sujeitos daquele território através do funk, o filme acena para a condição acústica como uma questão política. Quem e o quê é ouvido? A acústica entendida como uma “distribuição do ouvido”, como define Brandon Labelle a partir das teorias políticas de Jacques Rancière, e como “a política gira em torno do que se vê e do que se pode dizer sobre isso, em torno de quem tem a capacidade de ver e o talento de falar, em torno das propriedades dos espaços e das possibilidades do tempo” (Rancière 2013: 8, apud LABELLE, 2021, p.80).

Se considerarmos a acústica como uma gama de práticas materiais e sociais que condicionam ou permitem o movimento do som, e muitas vezes em apoio à articulação de visões ou desejos particulares, pode-se apreciar como isso impacta nas experiências de participação e posicionamento, definindo quem ou o que é ouvido [...] A acústica, nesse sentido, se posiciona como uma estrutura crítica para engajar uma política de escuta e os diferentes imaginários e ideologias que trabalham sobre hábitos de escuta. (LABELLE, 2021, p.80)

Um detalhe da própria imagem será destacado no plano seguinte, uma placa assinada pela Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes onde se lê: “*Neste local existiu o Cais da Imperatriz. Em 1843, o antigo Cais do Valongo foi alargado e embelezado para receber a futura Imperatriz Teresa Cristina, que chegava para casar com D. Pedro II*”. O mesmo poder público que circunscreve e preserva o Sítio Arqueológico do Cais do Valongo, destaca a gentrificação institucionalizada exercida pelo estado. O Cais da Imperatriz vem, explicitamente, “embelezar” o cais que existia anteriormente destinado ao comércio de seres

humanos. E, note-se, a instalação da placa é anterior ao redescobrimto do Cais do Valongo, portanto, naquele momento a placa indicava apenas a presença do Cais da Imperatriz, soterrado naquele local, deslegitimando totalmente a existência do também soterrado Cais do Valongo. Um detalhe ampliado da própria paisagem, um componente, embora dissonante, parte do todo.

A banda sonora do filme acompanha esse movimento disruptivo, e mais uma vez instaura um curto-circuito sônico indicando ali essa presença antagônica. O funk é interrompido por essa nova obstrução, que vem acompanhada de uma ruidosa bateria, também numa espécie de *looping*. Um incômodo sonoro na tentativa de ressignificar e produzir um novo sentido para o que se vê na imagem. A placa apaziguadora do Cais da Imperatriz, que pretende apagar o território do Cais do Valongo, não é capaz de embelezar ou limpar as frequências sonoras do passado. Não há tábula rasa possível no universo sônico, a vibração dos silenciados se fará sempre presente. Entendemos, então, que o filme novamente desvia a direção da construção sonora e derruba o muro sônico construído anteriormente pelo funk.

Uma nova música se inicia, então, e conduz o filme à imagem seguinte: um longo plano sequência de quase três minutos capturado do antigo Elevado da Perimetral, que revela uma acachapante fila de sete cruzeiros turísticos de alto luxo atracados no Porto do Rio. A implosão do Elevado da Perimetral ocorreria um ano depois da captura dessa imagem, e foi o símbolo maior do Porto Maravilha¹². O lugar de onde essa imagem foi capturada, ou seja esse ponto de vista, foi também implodido, e já não é mais possível aceder a essa mirada. As camadas históricas de apagamento dão a volta sobre si mesmas, sobrepondo-se num infinito palimpsesto.

Os cruzeiros introduzem ao filme um novo elemento constituinte daquele território: o turismo. As escolhas formais que o traduzem esteticamente dão conta de produzir o sentido que nos interessa atribuir à montagem. A característica devastadora do consumo que o turismo representa é reforçada por uma série recursos estéticos: 1) a duração do plano se sobrepõe a todas as demais imagens contidas na montagem, garantindo um tempo de tela também

¹² “Considerada pela prefeitura um marco da revitalização da Zona Portuária, a polêmica demolição da Perimetral começou em 5 de fevereiro de 2013, quando foi retirada a primeira viga de aço da rampa do elevado, içada por um guindaste, na altura da Rua Antônio Lage, próximo ao Moinho Fluminense. Foi o primeiro passo para uma série de implosões e remoções mais cirúrgicas até que todo o concreto que por tanto tempo enfeou aquela região foi levado para um depósito do Caju”. Derrubada da Perimetral foi o primeiro passo para o surgimento de nova orla, jornal O Globo, Rio de Janeiro, 17/12/2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/derrubada-da-perimetral-foi-primeiro-passo-para-surgimento-de-nova-orla-18304346>. Acesso em 27/01/2023.

devastador internamente; 2) o *travelling* lateral que captura os navios na sua longitudinalidade reforça o efeito serial que a imagem contém, fazendo com que cada novo navio revelado seja surpreendente; 3) a música, ruidosa e não harmônica, gera um incômodo aos ouvidos que naturalmente contamina o significado das imagens.

A música que soa sobre esse plano é “Part 01”, do álbum *Miró*¹³, um solo de bateria improvisada do compositor e baterista Paal Nilssen-love, um dos principais nomes da improvisação contemporânea. Norueguês, Nilssen-love faz parte de dezenas de projetos de *free jazz* e *free improvisation*, denominações aplicadas às músicas de vanguarda e performances experimentais que, a partir de uma metodologia operacional de improvisação livre, expandem as concepções sobre sonoridade, utilizam padrões de sons instáveis e fazem uso do ruído como som musical. Como características destacamos ainda a ausência de pulso fixo ou métricos, flexibilidade rítmica e ausência de uma estrutura harmônica pré-determinada.

A sonoridade ruidosa da música no contexto do filme gera um desconforto aos ouvidos e vem, mais uma vez, fazer um movimento de desterritorialização dos territórios sonoros construídos até então. Desconforto esse que visa nos colocar num estado de alerta, numa posição interrogativa que nos impele a questionar o sentido da imagem que vemos, e a duvidar da naturalidade de algo que passa despercebido no cotidiano: a massiva presença dos turistas evidencia o projeto de cidade-consumo ao qual estamos submetidos. O ruído se assumiria, portanto, como uma expressão que propõe uma outra escuta, que não a musical. Buscamos a construção sonora como forma de tensionar a imagem e enfrentar a violência contida na exploração turística. Como sugere Obici, “É preciso construir máquinas de guerra sonoras para que possam surgir outros corpos-escutas, como estratégias de enfrentamento na condição de guerrilha em que se encontra nossa matéria sonora sensível em nosso cotidiano” (OBICI, 2008, p.138).

Ao final do plano dos navios há um corte para uma imagem de carros alegóricos do carnaval carioca passando pela avenida embaixo da Perimetral. Uma sucessão de rostos mascarados, com a boca aberta, se aproxima em sentido contrário, e parece abocanhar a fila de cruzeiros. Um efeito produzido por um corte de imagem simples, que justapõe as duas imagens e cria a sensação de abocanhamento. Estaria o carnaval, num gesto antropofágico, devorando e ao mesmo se nutrindo do turismo da *cidade-progresso*? Na banda sonora, a improvisação de

¹³ NILSSEN-LOVE, Paal. Part 01, In: *Miró*. PNL Records, 2010.



bateria de Nilssen-love dá lugar a uma única nota restante, que se estende isoladamente até o final da sequência.

Retomemos, então, os elementos visuais e sonoros que o filme apresenta nesta sequência: ruínas, vestígios arqueológicos, comércio de pessoas escravizadas, um registro documental de uma rua na região portuária, o funk como arte e expressão sonora dos ocupantes daquele território, a presença institucionalizada dos processos de gentrificação a partir da construção do Cais da Imperatriz, a presença de uma cidade-produto sendo consumida por uma horda voraz de cruzeiros turísticos, música de improviso, carros alegóricos do carnaval carioca. Todos são elementos ativos, embora heterogêneos e por vezes disjuntivos, que compõem as matérias de expressão do território construído pelo filme, tanto sonora como visualmente.

Tato Taborda (2021) propõe a noção de ressonância por simpatia e vibrações por semelhança, onde corpos que vibram numa mesma frequência são ativados na relação um com o outro, compondo um universo que se afeta por vibração, seja ela física ou afetiva.

A ressonância pode ser pensada como um modo relacional que torna explícito um sincronismo implícito. Um modo que ativa corpos independentes e os coloca em mútua responsividade pela identidade entre as frequências que lhes habitem em latência com outras, idênticas e externas. (TABORDA, 2021, p.36)

Na esteira dessa proposição, podemos pensar que os elementos apresentados no filme compõem um universo comum porque estão em ressonância e se ativam ao vibrarem na mesma frequência. O movimento arqueológico em direção às ruínas de um outro tempo, gesto inaugural da pesquisa, atua como um primeiro impulso, e funciona como uma frequência disparadora dos elementos seguintes. A ativação da memória do Cais do Valongo evoca outro corpo, o funk carioca que, tocado pela frequência inicial, ressoa por simpatia, sendo transformado por ela. O funk, por sua vez, atualiza a própria memória, numa transformação recíproca entre os corpos em ressonância.

Ao agenciar tais elementos, podemos pensar que sua vibração se move no tempo, operando uma *ressonância entretempos*. Ainda que em temporalidades distintas, todos os corpos estão latentes no território da região portuária, e a frequência disparada pelo filme é capaz de engajá-los em diferentes tempos. Um corpo no presente evoca e ativa um corpo ancestral, e

que por devolução esse corpo ancestral ativa corpos em devir. Ambos os tempos se afetam mutuamente quando expostos a uma vibração comum.

Nesse sentido, o filme propõe uma ecologia complexa de seres, tempos e lugares que se conectam através do som, num tipo de escuta engajada, que cria um campo discursivo, a partir de uma posição auditiva que Labelle define como *sensibilidade sônica* (LABELLE, 2021). Vibrando sobre e através de todos os tipos de corpos - matéria e energia, sujeito e objeto - a escuta nos permite interagir e relacionar o mundo visto e o não visto. O som como força capaz de animar o que não é visível - seja pela falta de matéria, representação ou tentativa de apagamento. A condição da escuta é a arte da presença que, como a memória, é capaz de evocar outros sentidos, seres, tempos e espaços.

5. *Praia Formosa*_Corpo e performance na terreirização dos espaços

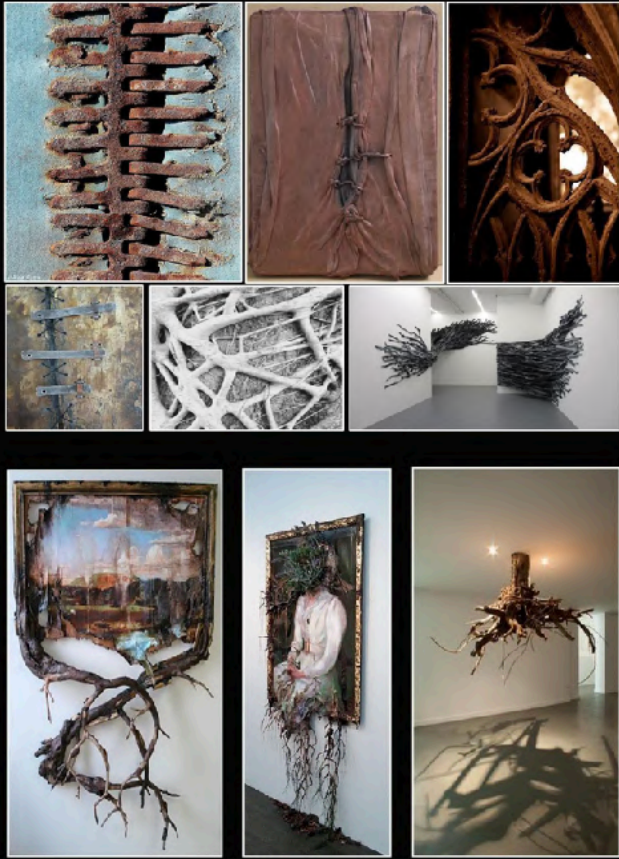
Praia Formosa foi desenvolvido, escrito, produzido e lançado num intervalo de dez anos. Um processo de trabalho excessivamente alongado, até para os padrões cinematográficos. Nesse tempo fomos atravessados por inúmeros fatores extra-filme, que ameaçaram e transformaram as condições políticas e sanitárias do país e do mundo - desde o impeachment da presidenta Dilma Russef em 2016 (que interrompeu, entre muitos outros processos, uma política pública voltada para o fortalecimento da produção de cinema no Brasil, que vinha sendo construída desde o primeiro governo Lula), passando pela pandemia de covid-19 em 2020, iniciada às vésperas das filmagens e adiando a produção do filme em quase dois anos, até os quatro anos de apagão e desmantelamento do país e da cultura brasileira durante o governo de extrema-direita ao qual fomos sujeitados. O processo de produção do filme foi, portanto, totalmente transformado por essas vivências que, se por um lado ameaçaram a existência do filme e a nossa própria sobrevivência, por outro lado nos possibilitaram tempo de trabalho e amadurecimento.

O processo de escrita do roteiro de *Praia Formosa* pôde, ao longo desses dez anos, incorporar, não só uma vasta pesquisa, como também as nossas próprias experiências e aprendizados em uma década. Tivemos uma longa gestação, com tempo de espera, de escuta e de cuidado. Fomos acumulando dados, histórias, documentos, conversas, visitas, amigos e afetos, que moldaram a nossa percepção da região portuária e a nossa relação com a cidade, assim como a narrativa e a construção de Muanza, nossa protagonista. Sua trajetória no filme espelha, em alguma medida, o nosso processo de busca e aprendizado. Assim como Muanza, fomos coletando no tempo e no espaço elementos e relações que nos eram caras e que nos transformaram. A vastidão dos elementos de pesquisa - documentos históricos, relatos de viajantes, textos escritos em primeira pessoa por escravizados, entrevistas com moradores da região portuária, conversas e encenações com atrizes negras, festas religiosas do candomblé de angola e jêje-mahi, novos parceiros de criação e trabalho, referências artísticas e estéticas - foi sendo acumulada e guardada, e pouco a pouco foi se transformando em material dramaturgico, ganhando contornos ficcionais e servindo de base para as situações e personagens presentes no roteiro filme.

O isolamento imposto pela pandemia nos apanhou a duas semanas do início da pré-produção. A filmagem que finalmente começaria presencialmente com toda uma equipe de

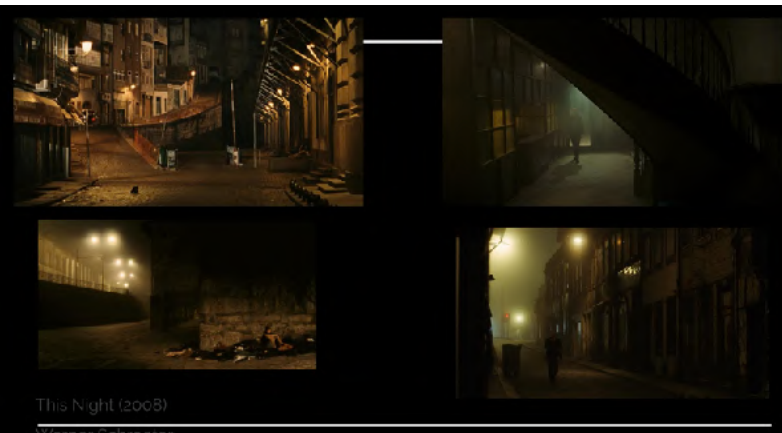
colaboradores e parceiros teve que ser adiada indefinidamente. Decidimos, então, seguir o processo de pré-produção - etapa na qual os diferentes departamentos criam e planejam a filmagem - de forma lenta, gradual e à distância. Um pequeno grupo que pulsava o coração do filme naquele momento passou a se encontrar semanalmente, via reuniões online, para seguir o processo criativo juntos. Eu, como diretora e roteirista, Flávio Rebouças, diretor de fotografia, Ana Paula Cardoso, diretora de arte, Diana Moreira, figurinista, Marianne Macedo, assistente de direção, e Luana Melgaço, produtora, nos reunimos uma vez por semana durante quase um ano e meio - o tempo em que a quarentena nos impediu de realizar as filmagens. Nesses encontros, líamos e discutíamos o roteiro, compartilhávamos impressões sobre as cenas, referências estéticas, histórias de vida, conversas sobre racismo e representatividade negra nas artes. Produzimos um dossiê para cada departamento, que reunia as principais referências para o trabalho, os desenhos de luz, os rascunhos dos cenários e figurinos, e todo o planejamento para a futura - e, naquele momento, incerta - filmagem (ver Pranchas de Trabalho, a seguir). Pudemos criar coletivamente num tempo suspenso, imposto pela pandemia, que transformou as usuais quatro semanas de pré-produção em um ano e meio de conversas e trocas. Um procedimento de trabalho, criado numa situação adversa e inesperada, que produziu uma condição extraordinária para o nosso encontro. Ali foi plantado o gérmen das imagens. Sua captação futura começou a encontrar seus elementos constitutivos nesse processo criativo de vivência e troca. As imagens futuras seriam contenedoras de todas essas vivências que compartilhávamos.

Nesse espelhamento aqui proposto entre os procedimentos de criação do filme e a trajetória de Muanza, seguimos os passos de nossa protagonista, guardando objetos, encontros, imagens e palavras na sua caminhada e busca por Kieza. Ao despertar no casarão colonial em ruínas nos dias de hoje, Muanza passa a encontrar cartas, objetos pessoais e lembranças que evocam novas presenças e vão abrindo novas possibilidades de encontros entre tempos e espaços. Seu estado de presença hoje - seja dentro da casa ou na cidade - passa a acumular, a conter, todos esses achados, situações e projeções futuras. O cachimbo, a comida deixada na trilha da mata, a erva da guiné, o mapa da fuga, os depoimentos testemunhados na igreja, o pano da costa que se transforma na bolsa que ela carrega pela cidade. Fazendo uma alusão à Teoria da Bolsa da Ficção, de Úrsula K. Le Guin (2021), Muanza passa a carregar consigo tudo o que recolhe pelo caminho, e são esses acúmulos de achados e encontros que vão reorientando a sua busca

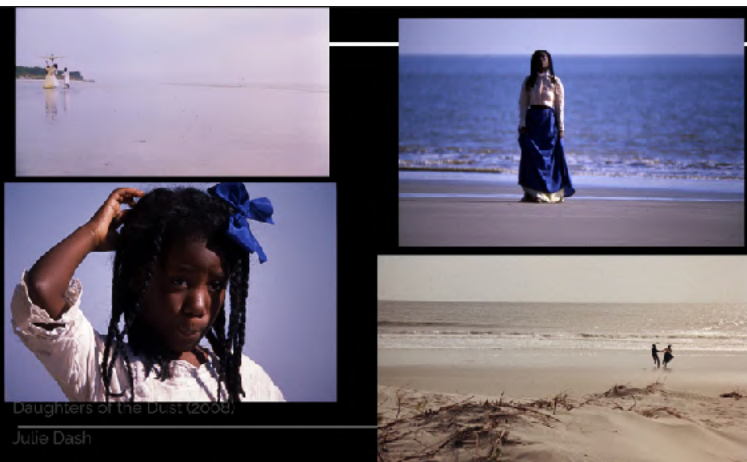


VESTIGIOS

Pranchas de Direção de Arte



This Night (2008)
Werner Schroeter



Daughters of the Dust (2000)
Julie Dash



Boys of Volta - Serie Fotografica
Jeremy Snel



Cold War (2008)
Pawel Pawlikowski

Pranchas de Direção de Fotografia



Pranchas de Figurino

por Kieza e por seu lugar no Rio de Janeiro contemporâneo. Os procedimentos narrativos endereçados por Le Guin não seguem uma estrutura linear e heróica, baseados na solução de um conflito central - algo estritamente ligado à noção linear de tempo, que aponta como uma flecha (a mesma arma mortífera do herói salvador) para o futuro, como vimos anteriormente -, mas sim baseadas na coleta de histórias de vida, pequenas narrativas, sonhos, gestos, encontros e trocas que mantêm aceso o processo contínuo da busca, da caminhada.

Então, quando passei a escrever romances de ficção científica, o fiz carregando comigo este enorme saco pesado de coisas, minha bolsa cheia de chorões e desastrosos, e pequenos grãos de coisas menores que uma semente de mostarda, e redes intrincadamente tecidas que, quando laboriosamente desatadas, revelam conter uma pedrinha azul, um cronômetro funcionando imperturbavelmente, contando o tempo de outro mundo, e o crânio de um rato; cheio de começos sem fim, de iniciações, de perdas, de transformações e traduções, e muito mais artimanhas do que conflitos, muito menos triunfos do que armadilhas e delírios; cheio de naves espaciais que ficam presas, missões que falham, e pessoas que não entendem. (LE GUIN, 2021, p. 23)

Ao despertar num tempo-espaco que lhe é estranho e familiar ao mesmo tempo, Muanza reinventa seu passado e reconstrói sua memória a partir dos elementos que encontra, evoca e passa a levar consigo, numa narrativa fragmentada, errática e espiralada.

A impossibilidade do registro documental de uma personagem escravizada no Brasil colonial nos permite a fabulação como criação coletiva de memória. A falta de documentos históricos

(e sua limitação e violência, mesmo quando existem) que poderiam narrar suas vivências, subjetividades, afetos e desejos se apresenta como uma possibilidade de invenção e como um gesto de resistência à história oficial. Nossa pesquisa, que tem como ponto de partida a historiografia da cidade do Rio de Janeiro - e inclui portanto o apagamento das subjetividades negras - se volta para outros saberes que não o da escrita e primazia do letramento, nem o da ação heróica na narrativa clássica - práticas de poder e dominação que excluem os conhecimentos não hegemônicos e não brancos. Sua construção mira um processo fabulatório baseado na “experiência corporificada da personagem, de um saber encorpado, que concentrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição” (MARTINS, 2021, p. 36). Em seu trabalho, Leda Maria Martins nos apresenta a ideia de um saber performatizado, onde o corpo em performance é local de inscrição de conhecimento. O gesto, a voz, o movimento, a pele modulam uma grafia de saberes diversos, incluindo uma outra concepção de tempo. Uma série de formulações e convenções se instalam, se atualizam, rememoram, restauram, reproduzem e recriam conhecimento a partir do corpo em performance, como será visto mais à frente.

Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada na pele, uma sonoridade de cores. Do corpo advinha um saber aurático, uma caligrafia rítmica, *corpora* de conhecimento. Em um dos mais antigos registros da sabedoria Tolteca, a instalação de uma nova cidade se iniciava não com a finalização das habitações, das ruas, dos templos, mas, sim, e tão somente, quando os cantos e as músicas se faziam ouvir e os tambores rufavam. Cantar, dançar. Fundava-se, assim, o lugar e a civilização. (MARTINS, 2021, p. 36)

À luz dessas ideias, propomos a seguir a aproximação de duas sequências de *Praia Formosa*: relacionar as imagens iniciais, que formam uma espécie de prólogo documental sobre os espaços em obra da região portuária - especialmente o desmonte e implosão do elevado da Perimetral -, com a cena em que Muanza dança em meio ao trânsito da nova e modernizada Av. Rodrigues Alves - nova via construída após a implosão da Perimetral. Um mesmo espaço presente no filme, em dois tempos distintos, com diferentes formas de ocupação e registro.

Uma sequência de imagens fixas documentais abre o filme *Praia Formosa*, acompanhadas por uma sinfonia de sons de obra: máquinas, britadeiras, marteladas, motores. Registradas em 2014, elas capturam a Av. Rodrigues Alves no momento do desmonte da Perimetral. Parte das estruturas do elevado já foram retiradas, restando uma grande carcaça, dominante em meio aos canteiros de obra. Certo ar de abandono presentifica uma morte anunciada. A sequência se encerra com um grande plano geral da região portuária, capturado do alto do Morro da Providência, de onde vemos a implosão do elevado e uma grande nuvem de poeira branca que sobe e corta toda a imagem horizontalmente.



A sequência inicial nos insere no contexto das reformas urbanas do Porto Maravilha, trazendo o cenário histórico-político para dentro do filme. Não vemos as obras propriamente, mas seus rastros. O fora, aquele que não está na imagem, passa a fazer parte da cena, ainda que de forma opaca. A máquina da *cidade-progresso* se materializa a partir dos seus vestígios e restos. Seu poder de destruição é material e simbolicamente evidente nas imagens: escombros, poeira, estruturas expostas, abandonadas e inacabadas.

Esse cenário, no entanto, é nosso ponto de partida. Distante do fim apocalíptico inexorável de uma certa ficção científica, partimos desse contexto de destruição e abandono para dar início a uma contra-história, uma narrativa que aponta para outras possibilidades de existência. Nos interessava buscar o que poderia brotar nesse contexto, quais seriam as “erupções de vitalidade inesperada” (HARAWAY, 2019, p.69), as chamadas de vida que são acesas a partir desse processo de demolição. O que resta ou o que é capaz de emergir nesse contexto? Como pensar a destruição ela mesma como produtora de sentidos?

A implosão da Perimetral, ao mesmo tempo em que apaga os vestígios de outros tempos, produz uma abertura, revela uma camada antes acobertada, alargando um espaço que agora



será ocupado por outros corpos. É ela também um elemento ativo na diversidade contaminada da região portuária, e aparece no filme como uma frequência disparadora, uma primeira vibração que evoca o movimento de outros corpos (TABORDA, 2021), como vimos no texto anterior.

Do vazio deixado pela implosão, surgem as nossas imagens. Frente ao processo de apagamento, elas aparecerem como um gesto de insubmissão ao silenciamento forçado, um instrumento de luta na construção de uma contranarrativa proposta àquele lugar. Imagens que não se pretendem representativas mas sim, a partir de uma dimensão estético-política, são agenciadoras e produtoras de subjetividade na relação com aquele espaço. Na esteira de Ana Tsing (2019) e sua ecologia feral, podemos pensar as próprias imagens como efeitos não planejados às transformações urbanas, sendo elas próprias *imagens ferais*, surgidas à revelia da máquina do progresso. Somos, nós mesmos - o filme, a equipe, as imagens -, reações à *cidade-progresso* e, por isso mesmo, consequências diretas da sua existência.

Dez anos após o registro da implosão da Perimetral, uma nova e modernizada avenida dá lugar às ruínas retratadas na sequência inicial de *Praia Formosa*. Quando Muanza abandona o casarão colonial em que estava encerrada, é essa a cidade com a qual ela fica frente à frente. O filme revisita esse espaço, agora transformado, e, seguindo os passos de sua protagonista, apresenta sua dança como uma reação à *cidade-progresso*. Muanza e sua performance-ritual emergem e respondem a esse contexto.

A personagem, com suas roupas que remetem ao período colonial e à escravidão, surge na nova e alargada avenida que deu lugar à Perimetral. Ao fundo, um grande prédio espelhado se impõe como marca do progresso urbano. Sozinha no meio da pista, ela encara a amplitude da



avenida que se abre adiante, como numa grande passarela infinita. Carros em alta velocidade passam pelas laterais. Na banda sonora, uma trilha parece fazê-la respirar. Seu corpo começa a esboçar pequenos movimentos, que lentamente vão ganhando ritmo, até que uma dança-transe a toma por completo. O vazio inóspito daquele espaço passa a ser ocupado por sua performance, onde seus movimentos evocam danças e ritos de ascendência africana¹⁴. A coreografia vibra ao som de uma trilha concebida entre uma música experimental¹⁵ e os carros que passam nas vias expressas laterais. A trilha ora parece estar em sincronia com as imagens, ora deriva na construção de outras paisagens sonoras.

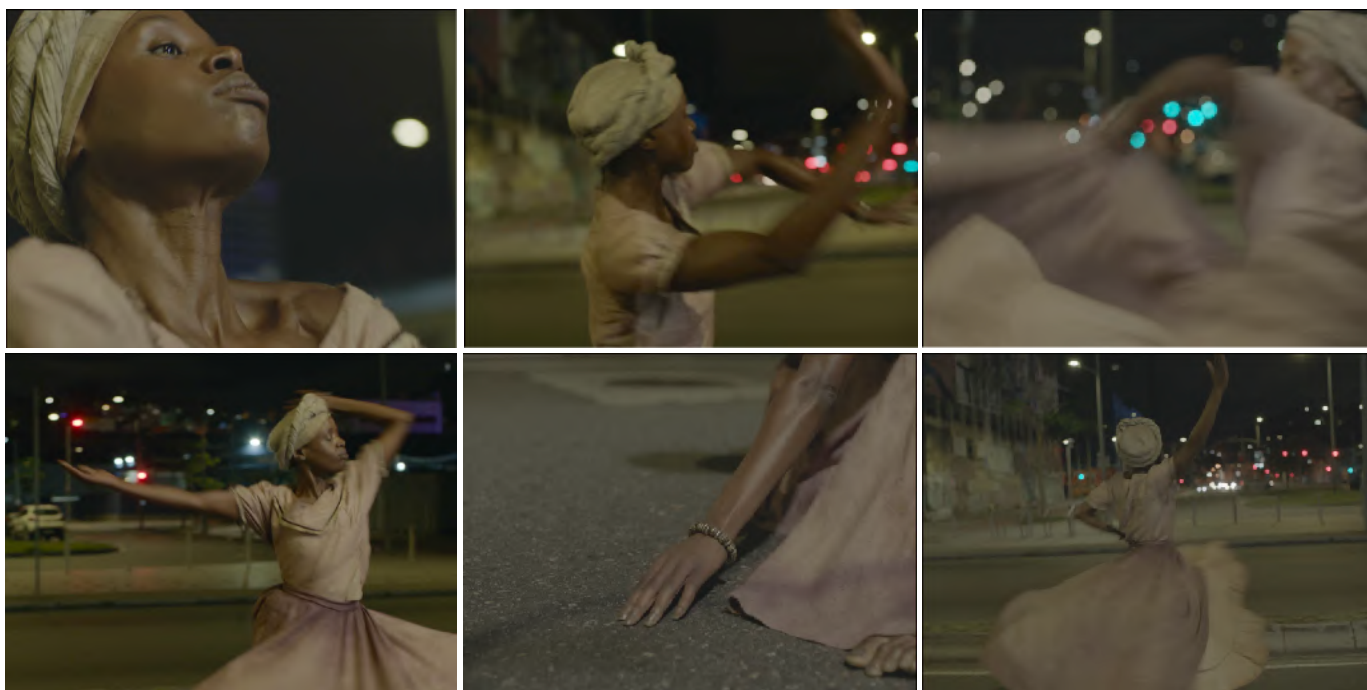
Os planos longos e fixos que registravam a demolição da Perimetral dão lugar a uma sequência mais ágil, onde tanto a câmera, quanto a montagem respondem aos movimentos da

¹⁴ A coreografia executada pela atriz foi composta pela diretora de movimento Flavia Souza, a partir de gestos e movimentos presentes em diversas danças negras. Passos de jongo, samba, *street dance*, funk, frevo, e movimentos em reverência aos Orixás, fazem a tessitura da performance-ritual.

¹⁵ A música é “Entre Orum e Aiyé deambula no interior da escuta”, de Marcos Scarassatti, In: Mojubá Exú, 2020, e será mais aprofundada no texto *Expografia de A-ver-haver*, mais adiante. Disponível em: <https://sirrecords.bandcamp.com/album/mojub-exu>. Acesso em: 25 ago. 2022.

performance, agindo como elementos ativos na coreografia. Uma dança tripla entre corpo, espaço (enquadramento e movimentos de câmera) e tempo (duração do planos). No caminho proposto por Leda Maria Martins, a presença do corpo em performance ritualiza aquele território, evocando a ideia de performance como um ambiente de memória, cujo repertório oral e corporal são meios de criação, passagem, reprodução e preservação dos saberes. O conhecimento inscrito e produzido pelo corpo performático não se petrifica em um arquivo estático, mas é *kinesis*, movimento dinâmico, e a cada performance ritual não apenas repete um hábito, mas também recria, restitui, interpreta e revisa o ato reencenado. O processo entre tradição e transmissão é, ao mesmo tempo, reativador e prospectivo, e seu movimento nos introduz a uma percepção espiralar do tempo (MARTINS, 2002).

Como vimos anteriormente, o tempo que se move em espiral o faz a partir de um estado de presença que evoca os elementos de outros tempos. É a presença de Muanza, através da memória de seu corpo, de seus movimentos, que sua dança ativa as forças ancestrais daquele espaço, conferindo outras possibilidades de sentido ao território sobre o qual se estende a recém inaugurada avenida.



Ao final, a performance-ritual produz uma transformação na própria personagem, quando no momento ápice da dança-transe a câmera deriva do seu corpo e faz um giro em alta velocidade, borrando totalmente as imagens. No fim do brusco movimento, a câmera se fixa e está ali a mesma mulher, agora diferente. A partir de um registro cinematográfico que nos

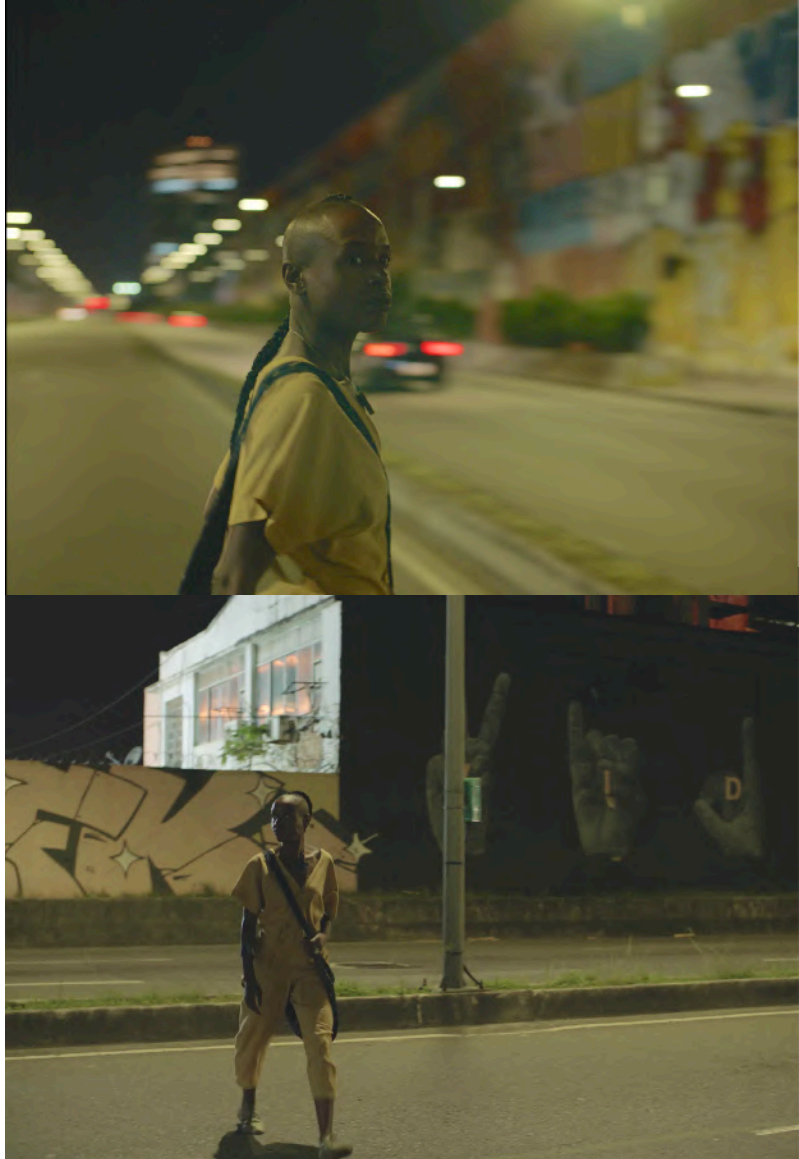
remete de volta às imagens documentais do início do filme (câmera fixa, plano abertos e longos), vemos a mesma mulher sob uma perspectiva mais realista. Sua figura e modo de estar no espaço estão em sincronia com a urbe contemporânea ao seu redor. Sua caracterização - figurino, cabelo, maquiagem - evoca traços afro-futuristas e desvela uma mulher em devir.

A transformação, no entanto, não se dá de forma causal, consecutiva ou linear. Ao contrário de uma linha evolutiva, que buscaria apagar os traços que remetem ao passado da escravidão, sua transformação acontece a partir de uma recomposição que incorpora elementos variados e que,

como nos propõe Goldman (2015), se transformam na medida em que se combinam e se combinam na medida em que se transformam.

Em face dessa experiência mortal (a escravização), articularam-se agenciamentos que combinaram, por um lado, dimensões de diferentes pensamentos de origem africana com aspectos dos imaginários religiosos cristãos e do pensamento ameríndio e, por outro, formas de organização social tornadas inviáveis pela escravização com todas aquelas que puderem ser utilizadas, dando origem a novas formas cognitivas, perceptivas afetivas e organizacionais. Tratou-se assim, de uma recomposição, em novas bases, de territórios existenciais aparentemente perdidos, do desenvolvimento de subjetividades ligadas a uma resistência à forças dominantes que nunca deixaram de tentar sua eliminação ou captura. (GOLDMAN, 2015, p. 643, 644).

Muanza passa a acumular e recombinar os tempos históricos, assim como os elementos que são parte da cultura Bantu africana, da experiência diaspórica e da cultura urbana contemporânea do Rio de Janeiro. Sem a necessidade de se escolher entre uma coisa ou a outra, ela agrupa todas simultaneamente, através de conexões que são transversais e despertam uma nova força a partir da experiência de resistência à dominação. Ela é uma personagem de época, pertencente a outro tempo, e sincronicamente uma mulher contemporânea.



A performance-ritual evoca sua transformação, fazendo emergir de dentro dela própria uma versão futurista de si. Marcio Goldman, na sua Teoria Afro-brasileira do Processo Criativo, nos ensina que “o processo criativo consiste mais numa atualização de uma virtualidade já existente contida nos seres e objetos do mundo” (GOLDMAN, 2009, p.110, tradução nossa). São redescobertas de virtualidades reprimidas pela história, algo esquecido ou não reconhecido. A dança, os movimentos ancestrais, o corpo em performance de encontro à nova avenida, compõem o ritual que ativa o vir a ser da personagem, numa dimensão da arte que opera mais por subtração que por adição. É um desvelar de camadas que revela algo que já está ali, como numa escultura, onde se retira o excesso de matéria para se encontrar uma nova forma.

A partir do que Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018) chamam de a *invenção dos terreiros*, os gestos inscritos pela performance *terreirizam* a paisagem da região portuária. Frente à experiência trágica da desterritorialização forçada, o gesto criativo e incessante de reterritorializar e recriar o mundo.

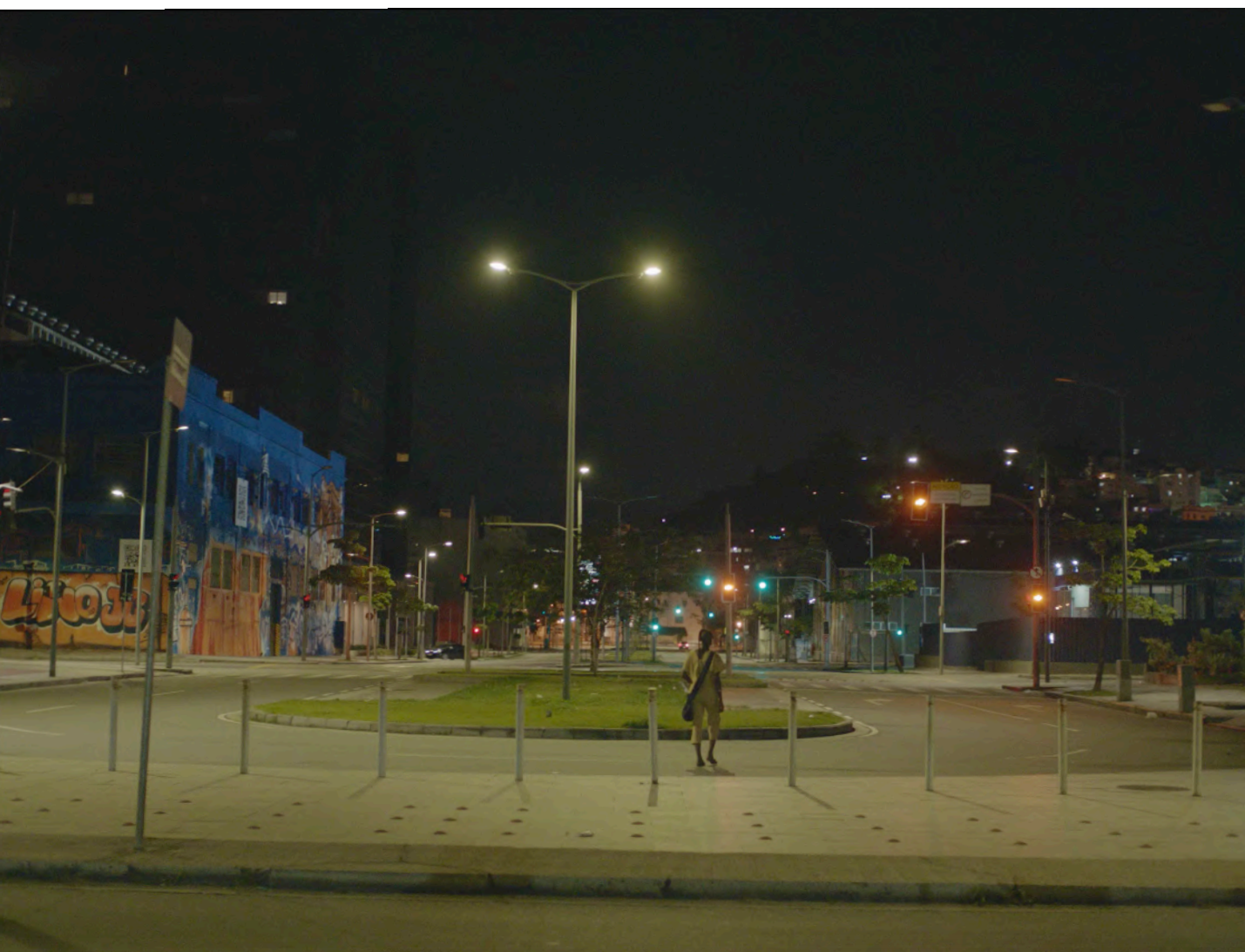
Na perspectiva da epistemologia das macumbas a noção de terreiro configura-se como tempo/espaço onde o saber é praticado. Assim, todo espaço em que se risca o ritual é terreiro firmado. Nesse sentido, essa noção alarga-se, não se fixando somente nos referenciais centrados no que se compreende como contextos religiosos. A ideia aqui defendida aponta para uma multiplicidade de práticas, saberes e relações tempo/espaciais. (SIMAS, RUFINO, 2018, p. 42)

A nova avenida, símbolo da *cidade-progresso*, é agora *terreiro firmado*. “O solo do terreiro Brasil é assentamento, é o lugar onde está plantado o axé, chão que reverbera vida” (Ibdem, p. 13). Na medida em que o corpo da personagem performa naquele espaço, ele ritualiza, se reapropria e produz novos territórios existenciais. A partir de uma outra noção de posse, que se dá pelo uso e não pela propriedade, a performance-ritual produz pertencimento, num esforço de fixação naquele território.

Muanza, agora transformada, atravessa a rua, desvia-se da avenida retilínea e sai caminhando pela lateral em direção à cidade. Um morro ao fundo, carros e pedestres que cruzam, ruas que se encontram, sinais de trânsito. A avenida que antes parecia apontar numa única direção, agora se revela uma grande encruzilhada no meio da cidade. Como alternativa à noção de espaço enquanto superfície, como vimos anteriormente, as encruzilhadas são pontos de confluência de saberes para muitos povos, cruzamentos de caminhos que apontam para a coexistência de inúmeras lógicas, saberes e perspectivas de mundo. Como nos sugere Goldman:

A ideia de “linha cruzada”, presente em praticamente todas as religiões de matriz africana no Brasil, permite pensar um espaço de agenciamento de diferenças enquanto diferenças, sem a necessidade de pressupor nenhum tipo de síntese ou fusão. As diferenças são intensidades que nada têm a ver com uma lógica de assimilação, mas sim com a da organização de forças, que envolve modulação analógica (contra a escolha digital) dos fluxos e de seus cortes, bem como do estabelecimento de conexões e disjunções. (GOLDMAN, 2015, p. 653)

É nessa perspectiva cruzada, que nos orienta para inúmeras possibilidades de percepção e criação de mundos, que Muanza adentra a cidade contemporânea, até misturar-se por completo na paisagem urbana, e, em alguma medida, unir as duas sequências aqui pensadas. O registro documental dos espaços - sequência de abertura do filme - é agora ocupado pela personagem, que segue sua busca por Kieza na relação com a cidade. Esse encontro de mundos e registros busca construir um emaranhado de temporalidades, no qual as imagens possam agenciar instâncias visíveis e invisíveis, e criar uma rede de conexões entre corpos, sonoridades e territórios. Uma zona de contato que entrelaça um tecido de encontros e diferenças, num gesto de resistência, luta e convivialidade.



6. *Rapacidade*_Remix de tempos-espços

Rapacidade é um média-metragem experimental e o último filme desta trilogia sobre a região portuária. Foi pensado e produzido como a parte prática desta pesquisa de mestrado. Sua realização acompanha um desejo de articulação teórica, ao mesmo tempo em que passa também por uma espécie de balanço e reflexão sobre como os materiais coletados e produzidos ao longo de dez anos de pesquisa e filmagem constituem um universo próprio, que caracteriza uma certa região portuária, constituída e delimitada pelo conjunto de filmes.

O filme se debruça sobre o acúmulo dos materiais pesquisados e produzidos, tentando dar conta do volume de informações, referências, imagens, textos, músicas, personagens com os quais nos deparamos ao longo do tempo. Um desejo de reunir essa multiplicidade de materiais, independente de seus formatos, mídias e suportes de captação, entendendo essa diversidade de materiais como um espelhamento da própria história da região portuária. Enquanto *O Porto* aposta numa linguagem cinematográfica rígida e de poucas concessões, e *Praia Formosa* tenta dar conta de uma narrativa ficcional, *Rapacidade* se permite lançar mão dos mais diversos procedimentos cinematográficos: cenas documentais, voz em *off*, cartelas de texto sobre imagem, performance, paisagens contemplativas, fusões, alterações de velocidade, trilha sonora, ambiências sonoras construídas em pós produção etc.

A articulação entre esses elementos é a produtora de sentido no filme, conferindo à montagem um papel central. É através do ritmo e das justaposições, sejam elas imagéticas ou sonoras, que a montagem ancora o tensionamento da transformação dos espaços no tempo. Sempre apontando para um extracampo, a caligrafia da montagem busca aumentar a amplitude espaço-temporal de cada imagem. Nosso trabalho foi o de tentar multiplicar o sentido de cada imagem, seja evocando sua fantasmagoria ou transformação espacial, seja atribuindo forças políticas por trás dos projetos/monumentos/situações filmados. Nos guiava o desejo de abrir cada imagem, como se elas fossem estratificadas, num esforço arqueológico de materializar na própria imagem suas camadas ocultas. Após uma década filmando, pesquisando e pensando sobre a região portuária, o que nos guiou na montagem - momento de criação e composição máxima desse filme - foi o desejo de relacionar cada imagem ao máximo de elementos aos quais ela se vincula, seja na esfera geográfica, histórica, política, artística, sonora etc. Dessa forma, cada situação filmada revela uma pluralidade de forças, sempre acompanhada de contradições, tensionamentos, informações históricas etc., que tentam *dar a ver, ouvir e sentir* a complexidade da disputa presente nesse território. Sobre uma sequência de rua e prédios,

ouvimos os nomes das praias soterradas que existiam antes dessas construções; sobre uma paisagem idealizada da cidade no século XVI - projetada digitalmente em 3D - ouvimos uma lista de bairros do subúrbio no funk carioca; sobre um plano com centenas de turistas desembarcando no Rio de Janeiro, ouvimos as boas-vindas de Zé Carioca para Pato Donald.

Rapacidade funciona na trilogia como um encerramento da trama. Isso significa que imagens e sequências de *O Porto* e *Praia Formosa* reaparecem aqui. Esse mesmo procedimento já havia aparecido em *Praia Formosa*, justamente na sequência documental que abre o filme - discutida no texto anterior - que se utiliza de imagens do material bruto d'*O Porto*. Assim como a reincidência dos espaços produz internamente em *Praia Formosa* uma rima que marca todo o filme, apontando para uma construção espiralar da narrativa, esse mesmo movimento é replicado entre os filmes, aproximando-os e criando pontos explícitos de contato e divergência entre eles. A sequência da dança-performance de Muanza, por exemplo, também reaparece em *Rapacidade*, agora, no entanto, com outra montagem, distribuída em três diferentes sequências do média, e com a sua imagem em reverso, fazendo com que a personagem e os carros “andem para trás”. Mas sobretudo, *Rapacidade* regressa aos registros da paisagem urbana, às demolições e às obras de construção d'*O Porto*, agora apresentadas com vozes ou textos que as deslocam. Nos interessava olhar para esses espaços reconhecendo seus apagamentos - sejam eles materiais ou afetivos, construídos a partir de uma relação subjetiva entre o homem e o espaço que ele ocupa.

Um mapa da cidade do Rio de Janeiro, de 1864, abre o filme. A retidão de seus traçados e sua forma plana de organização apontam para uma convivência harmônica e bem distribuída nos espaços da cidade. A oficialidade impressa nas informações do mapa é indiferente ao fato de que tantos daqueles lugares viriam a desaparecer nas décadas seguintes: praia da Glória, de Santa Luzia, Ponta do Calabouço, praia do Valongo, Saco da Gamboa, Morro da Saúde, praia Formosa, Ilha dos Melões e das Moças, praia dos Lázarus. Hoje o mapa poderia ser considerado um inventário de lugares extintos. Partimos, mais uma vez, da oficialidade do discurso para buscar sua desconstrução.

A dança de Muanza na av. Rodrigues Alves, que no filme *Praia Formosa* marcava a entrada da personagem nos espaços urbanos e seu deslocamento para o tempo atual, empresta aqui sua performance-ritual como forma de contraposição à imagem cartográfica. Tensionando tanto o saber científico do mapa, como evocando as paisagens soterradas, seus movimentos em revés nos direcionam a esse olhar atrás. Em seguida, uma série de planos da região portuária hoje,

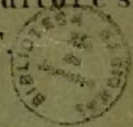


NOVA PLANTA DA CIDADE do RIO DE JANEIRO.

A venda em casa dos Editores

R. & H. LAEMMERT.

1864.



309954 AA
1961



com seus edifícios iluminados e construções de concreto. Sobre cada uma dessas imagens, uma voz em *off* indica o nome dos espaços que foram soterrados ou removidos dali, criando uma outra imagem sonora. Sua enunciação busca reafirmar suas existências, presentificando as paisagens que já não vemos, mas que são parte daqueles lugares. Uma possibilidade transversa de revisitar a cidade de 1864, justapondo-a aos espaços percorridos nos dias hoje. O choque entre imagem e palavra termina por gerar uma interferência na própria visualidade quando a suntuosidade do Museu do Amanhã - maior símbolo do projeto Porto Maravilha - é ameaçada por uma espécie de curto-circuito. As suas luzes se apagam subitamente e a imagem passa a ser invadida por uma outra. O que parece ser uma interferência intermitente, acaba por revelar o plano de uma pequena praia com pedras, floresta e ondas batendo. Em alguma medida, a praia aterrada e desaparecida naquele local parece reclamar seu espaço.

Um Rio de Janeiro que reencena o século XVI aparece numa animação digital. Parte de um aplicativo produzido pela prefeitura em comemoração aos 450 anos da cidade, as imagens propõem uma representação visual do que seria o entorno da Baía da Guanabara no momento de chegada das embarcações portuguesas ao Brasil. Uma câmera virtual aérea percorre a topografia do litoral, que é coberto quase completamente por uma massa verde saturada indicando as matas virgens, algumas clareiras ocupadas por aldeias indígenas e as caravelas que adentram a baía chegadas do mar aberto. Ao mesmo tempo em que a paisagem idílica é projetada a partir de um ideal de natureza originária, que aponta para um desejo de retorno a esse lugar idealizado e harmônico - lembrando a paisagem sonora de Schafer -, o vídeo se utiliza de uma estética evidentemente futurista, fruto das imagens geradas digitalmente em modelos computadorizados. A idealização dessa natureza originária é paradoxal à própria história de urbanização da cidade que, como vimos, parte justamente de um desejo de dominação humana sobre a natureza. A cidade, que se construiu a partir da conquista de territórios à natureza, comemora seu aniversário com um vídeo bucólico de rememoração de sua “paisagem original”. Seria um desejo de retorno para para habitar a paisagem “virgem” tal como ela era naquele momento ou a possibilidade de voltar no tempo para recomençar sua exploração?

Na tentativa de colocar em xeque a harmonia ótica da animação digital, uma colagem de músicas compõe a trilha. Como vimos anteriormente, um território sonoro em desacordo com a visualidade nos permite criar uma fissura entre eles, evidenciando suas dissonâncias. Parte da expressão subjetiva deste território hoje, o samba e o funk, enquanto criações artísticas, são também manifestações de pessoas que nele habitam e anunciam outras presenças que

contradizem a paisagem “intocada” do século XVI. Trechos remixados das músicas de Arlindo Cruz, *No meu Lugar*, e João Nogueira, *As Forças da Natureza*, remetem às suas próprias vivências, subjetividades e memórias relacionadas com aqueles espaços. No choque entre essas duas imagens - visual e sonora - as músicas seriam as expressões futuras do território colonial.

Um terceiro elemento soma-se à essa mixagem, a letra da música *Nosso Sonho*, de Claudinho e Bochecha, aparece em texto sobre a imagem, como legendas de um karaokê. Ali acompanhamos (e, possivelmente, cantamos silenciosamente) a enunciação das comunidades e bairros do subúrbio da cidade. Espaços estes que não são parte da imagem-cartão postal do Rio de Janeiro, e não se encontram localizadas no litoral que a animação explora - região que hoje é a zona sul da cidade e abriga os bairros de classe alta. Algo muito comum no funk dos anos 1990 carioca, a nomeação dos bairros, comunidades e bailes era parte do esforço de pertencimento e reconhecimento daqueles territórios pelas pessoas que deles fazem uso. Músicas como *Endereço dos Bailes*, que apresentava a programação dos bailes funks em cada dia da semana, ou *Rap da Felicidade*, que literalmente reclamava sua exclusão na representatividade da imagem turística do Rio de Janeiro: “Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela / Só vejo paisagem muito linda e muito bela”. Naquele momento da década de 90, em que o funk chegava ao asfalto, dominando a grande mídia e as casas da classe alta, as canções tornavam-se gritos de afirmação e resistência.

Unem essas duas sequências o desejo de inventar novas relações entre imagem e som, através da enunciação dos lugares desaparecidos material ou simbolicamente, buscando uma outra distribuição entre o visual e o falado, e a ideia de remixagem como procedimento estético que se apropria e altera algo já existente. Por diversos momentos a montagem faz uso de uma colagem de múltiplos elementos que buscam uma fissura na assepsia das imagens hegemônicas. Tanto sonora como visualmente, nos interessava provocar interferências e ruídos, instaurando um estado de crise na “visualidade ideal” que se pretende a *cidade-progresso*.

A apropriação de discursos e imagens que colaboram com as operações de poder intenciona um deslocamento de seus sentidos originais e evidencia as forças em jogo nessas formas de representação. Tanto o mapa de 1864 quanto a animação em 3D, já citados, fazem parte das tecnologias que produzem visibilidade e colaboram na criação de uma percepção do mundo

em consonância com os ideais da *cidade-progresso*. Este procedimento será repetido diversas vezes ao longo do filme.

Optamos por tensionar o discurso hegemônico a partir de sua própria produção, interferindo diretamente em sua matéria narrativa. A possibilidade de intervir diretamente sobre as visualidades/sonoridades produzidas pela *cidade-progresso* nos permite entrar em disputa não só pela produção do espaço em si, alterando suas trajetórias possíveis, como também disputar suas formas de representação e modos de ver.

Em artigo sobre dois filmes brasileiros contemporâneos que utilizam procedimentos similares, Aline Portugal e Érico Lima (2020)¹⁶ propõem o “reemprego como desvio e invenção”, e afirmam que

Há uma disputa de tecnologias que fabricam visibilidade, imagens técnicas de vários suportes e feitura. As imagens se tornam, decisivamente, uma dessas zonas onde também se disputa uma cidade, onde as relações de força se lançam em tensão, porque a questão do *fazer ver* se investe de um enorme potencial para os rumos do *fazer cidade*. (...) Uma vez integradas às montagens dos curta-metragens, elas passam a ter suas operações políticas simultaneamente estudadas e reconfiguradas, de sorte que os filmes colaboram para recompor um visível e restituir ao mundo outros estados de imagem - que contestam esses projetos urbanos e sugerem distintos modos de pensar a cidade” (LIMA, PORTUGAL, 2020, p. 163)

A região portuária, por ser central na formação e comércio da cidade, além de porta de entrada do país para o mundo, sempre esteve no centro das disputas políticas, econômicas e culturais. Como vimos na recapitulação histórica da cidade no início dessa dissertação, a urbanização da região foi alvo de intensos enfrentamentos entre forças diversas e, portanto, há vasto material em defesa de diferentes interesses, sobretudo os de caráter governamental e propagandistas. O Rio de Janeiro, como antiga capital da república, foi transformado em produto de exportação para o consumo externo e interno, e para isso foi necessária uma intensa construção de sua imagem. Há séculos somos bombardeados pelas ideias da “cidade maravilhosa”, “a mais linda de todo o mundo”. A espetacularização é parte dos interesses da *cidade-progresso* em consonância com o capital externo, e as reformas urbanas alimentam esse processo de exposição.

Em certa sequência do filme, vemos a projeção das filmagens da implosão da Perimetral numa tela de LED, montada pela prefeitura sobre a própria Perimetral, no trecho ainda intacto

¹⁶ Os autores discutem os filmes “Nunca é noite no mapa”, 2016, de Ernesto de Carvalho, e “Entretempos”, 2015, de Frederico Benevides e Yuri Firmeza, investigando como eles “interrogam e confrontam determinadas representações visuais no espaço urbano”.



naquele momento. Minutos após a implosão, os visitantes e a imprensa ali presentes já podiam assistir aos registros do evento que acabavam de presenciar. O imaginário da reforma urbana e seu modo de representação são construídos simultaneamente ao fato em si - ao melhor estilo dos filmes de ação hollywoodianos e suas sequências de explosões. Em outro momento do filme, uma colagem de diversas locuções de *travelogues* - os filmes de viagem - americanos sobre o Rio de Janeiro, da década de 30 a 60, apresentam a cidade como um território ao mesmo tempo cosmopolita e exótico, exuberante e selvagem, um pólo turístico de povo receptivo e paisagem ideal de férias para estrangeiros, “a glória suprema de uma visita à América do Sul”. Acompanha essas narrações o longo plano sequência já visto n’*O Porto* da fila de sete cruzeiros turísticos ancorados ao mesmo tempo no Porto do Rio - restabelecendo a conexão entre os filmes a partir das repetições. Em seguida uma multidão de turistas adentra a cidade, com seus mapas e máquinas fotográficas à mão, enquanto ouvimos Zé Carioca dar as boas vindas ao Pato Donald, no icônico filme da Disney, *Alô Amigos* - parte dos esforços da “política da boa vizinhança” capitaneada pelo presidente americano Franklin Roosevelt como forma de estabelecer alianças com a América Latina na Segunda Guerra Mundial. Ainda diversos outros exemplos poderiam ser citados, como o locutor de uma peça de propaganda do Porto Maravilha, que o apresenta como “um projeto audacioso, que (...) posiciona a cidade do Rio de Janeiro em um novo patamar internacional”; ou o artigo de um economista publicado no jornal O Globo em defesa da criação de uma Rio Disney na cidade (superando todas as expectativas até de Walt Disney e Zé Carioca); ou ainda a colagem de textos de Olavo Bilac emulando um diálogo entre as estátuas gregas do Jardim Suspenso do Valongo, que comemoram que as “picaretas regeneradoras” de Pereira Passos vão finalmente fazer brotar “a fina flor do bom gosto” nas “almas incultas” dos moradores dessa cidade - as mesmas estátuas que o guia do Circuito da Herança Africana define como parte do apagamento da cultura negra na cidade, em outra cena do filme.

Desejávamos, portanto, friccionar esses discursos intervindo na sua própria matéria, transgredindo seus enunciados e devolvendo ao mundo múltiplas formas de percepção a uma construção que se pretende absoluta e universal.



7. O cinema expandido em *A-ver-haver*

O desejo de desenvolver uma pesquisa de mestrado que refletisse sobre a minha produção cinematográfica acerca da região portuária, elaborando teoricamente as ferramentas do meu trabalho, surge durante a pandemia, num momento em que a produção dos filmes estava suspensa por tempo indeterminado. Frente à calamidade sanitária, às incertezas globais sobre qualquer perspectiva futura, com as relações sociais reduzidas ao núcleo familiar e aos contatos virtuais, cada um de nós buscou diferentes formas de manter acesas nossas capacidades críticas, reflexivas e criativas. De forma não consciente naquele momento, arrisco dizer que o súbito desejo acadêmico surgiu como uma reação à falta de possibilidades. Não só das impossibilidades momentâneas impostas pelas restrições sociais, mas sobretudo às impossibilidades imaginativas. Um medo de já não haver mundos possíveis. Um medo de estar confinada neste planeta que implode, cujo futuro redentor prometido pela lógica da *cidade-progresso* fora substituído por uma outra narrativa dominante, agora apocalíptica, que na flecha do tempo linear nos encaminha para a inexorabilidade do fim. O giro acadêmico, hoje percebo, se dá pelo desejo - e mesmo necessidade - de encontro com outros mundos, outras histórias e outras formas de contá-las. Seria, então, esse trabalho um gesto contranarrativo, que grita por outras formas de produção de conhecimento, subjetividades e modos de existência, frente à voz da narrativa dominante - seja a voz do progresso ou da calamidade, os discursos hegemônicos se pretendem uníssonos.

Mas é também um giro estético. Um direcionamento às artes visuais, me afastando do universo do cinema - lugar já familiar, ocupado por vinte anos de profissão. A escolha pelo programa de Estudos Contemporâneos da Artes me desafia a pensar outras formas de narrar e, portanto, outras formas de me relacionar com o mundo. Uma escolha deliberadamente provocativa que, se por um lado dá continuidade ao trabalho que há anos venho desenvolvendo, por outro lado inaugura um novo desdobramento, tanto pela articulação teórica, quanto pelos instrumentos práticos que as artes visuais me apresentam. O mergulho se dá em direção à *passagem* do cinema para as artes plásticas, dos filmes para a instalação, da sala de cinema - *blackbox* - para o espaço expositivo - *white cube*.

Assim surge o projeto de exposição *A-ver-haver*. Uma expografia elaborada durante esta pesquisa de mestrado, que foi contemplada pelo edital Sesc Pulsar 2023-24, e será produzida e instalada no Sesc de Ramos, no Rio de Janeiro, de novembro de 2024 a janeiro de 2025. Um projeto instalativo que reorganiza materiais dos filmes *O Porto*, *Praia Formosa* e *Rapacidade*,

fazendo a transposição temática e estética dos filmes para o espaço expositivo. Este texto se dedica a apresentar este novo projeto, como parte preparatória para a montagem da exposição que está por vir, e relacionar os conceitos e práticas que me levam a essa transcrição entre disciplinas.

Inspirada por toda uma tradição de cineastas que cruzaram a fronteira entre as salas de cinema e os museus e galerias¹⁷, parto com as seguintes reflexões: é possível proporcionar uma leitura diferente dos filmes ao reorganizá-los no espaço expositivo? Quais procedimentos estéticos modulam a montagem no espaço? E quais os sentidos produzidos na espacialização das imagens?

Cinema expandido

Impulsionado pela evolução tecnológica, sobretudo a partir dos anos 60, o cinema começa a ocupar novos espaços de projeção, rompendo com a exibição no formato hegemônico das salas de cinema. A espacialização das imagens em múltiplas telas e arquiteturas possibilita a criação de um novo ambiente para o filme, desterritorializando o cinema e criando uma nova forma de pensar a passagem entre as imagens. Numa rima com os filmes que buscam desterritorializar a região portuária e propor a criação de outros espaços possíveis, ampliamos esse gesto para o próprio dispositivo de exibição das imagens, apostando na criação de um novo *território-exposição* para a região portuária.

Enquanto no cinema as imagens são organizadas no tempo, seguindo o fluxo narrativo e linear interno ao filme, nas instalações as imagens e sons são organizados no espaço. Na sala de cinema, ver um filme é uma experiência a partir da sequencialidade e duração proposta por aquele filme. A exposição, por sua vez, é uma experiência no lugar onde a obra está instalada e dos múltiplos percursos possíveis ao percorrê-la, que serão definidos individualmente por cada visitante.

Sai de cena a ideia de um espectador universal e desconhecido, como o é o público de cinema, e entram em campo espectadoras e espectadores situados, que podem fruir de formas distintas as imagens e sons organizadas no espaço. Seja porque cada corpo-subjetividade traz consigo um repertório único, seja por sua autonomia de deslocamento no espaço, uma vez que as escolhas espaço-temporais da obra tornam-se suas. A montagem é definida pelo percurso do

¹⁷ Nos inspiram especialmente os trabalhos de Pedro Costa, Chantal Akerman, Agnès Varda, Apichatpong Weerasethakul, Isaac Julien, Cao Guimarães, Karin Ainoz, João Salaviza, entre outros.

visitante no espaço, que decide ele próprio a ordem na qual vê as imagens e o tempo que fica diante de cada uma delas. Os efeitos perceptivos visuais e sonoros são intensificados sobre o corpo do visitante, a partir de sua participação.

O próprio lugar da exposição também produz um deslocamento no território da cidade. Um trabalho sobre a região portuária, zona central, instalado numa área periférica, localizada na Zona Norte. A montagem de *A-ver-haver* no bairro de Ramos cria uma ponte entre essas duas localidades, unindo espaços que estão distantes geograficamente, como que estendendo a zona portuária até Ramos. Deslocamento esse que nos permite também acessar outros corpos-visitantes para a exposição, moradores locais de um bairro onde não há nenhuma sala de cinema, muito menos uma dedicada ao circuito de arte, onde coincidentemente *Praia Formosa* estará em cartaz na mesma época¹⁸. A exposição nos permite expandir o alcance do trabalho ao levá-lo a um território fora do circuito padrão de exibição de arte do Rio de Janeiro.

O sentido do deslocamento do visitante situado neste espaço, portanto, é construído a partir de uma experiência sensorial e fragmentada. As imagens e sons são privilegiados em detrimento ao fluxo narrativo.

Instalar uma projeção de imagens em movimento significa sempre colocar sob tensão um *continuum* de imagens que tende a ajustar-se ao fluxo da consciência; mas esse fluxo é contrariado pelo deslocamento aleatório do visitante-espectador em uma exposição de cinema. Esta se encontra, portanto, em confronto com a natureza particular da escrita cinematográfica, uma escrita no tempo, uma escrita com tempo, marcada pelo fenômeno da *sucessão*: sucessão dos fotogramas que desfilam no projetor, sucessão de acontecimentos que estende uma dramaturgia até a escala de uma determinada duração de filme; uma fotografia, uma pintura, uma escultura, uma maquete oferecem *simultaneamente* todos os seus aspectos, todos os elementos que as compõem. (...) Mais do que o significado, busca-se a sensação; a sensorialidade contra o sentido; prevalece a adulação dos sentidos, mais do que a complexidade dramática, que dificilmente se realiza quando o corpo do espectador está em movimento, não cativo em uma poltrona. (PAINI, in MACIEL, 2008, p. 28)

Dominique Paini define a exposição *D'Est: au bord de la fiction*, de Chantal Akerman, como uma “enumeração de coisas do real sem vontade de posicioná-las umas em relação às outras” (idem, p. 33). Neste trabalho, trechos do filme *D'Est* foram decompostos em 24 vídeos de três minutos, apresentados em oito trípticos de três monitores, que exibem “rostos, pedaços de ruas, carros que passam, ônibus, estações de trem e planícies, riachos ou mares, rios e arroios, árvores e florestas, campos e fábricas, e ainda rostos”. As imagens dos vídeos foram

¹⁸ *Praia Formosa* entra em exibição no circuito comercial de cinemas do Brasil em novembro de 2024, com distribuição subsidiada pela Lei emergencial Paulo Gustavo, através de edital da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

agrupadas por cor, tom e ritmo, e não por assunto. Sem dramatização entre elas, há um apagamento da oposição entre história e figura, e a ausência completa da narrativa acaba por privilegiar a capacidade sensorial do espectador.

É corrente no cinema expandido esse movimento de fragmentação dos filmes, que muitas vezes aparecem partidos ou hiper detalhados. As sequências ou elementos originais dos filmes são dissecadas e isoladas na montagem expositiva, buscando uma não hierarquização entre elas e, assim, borrando ou apagando por completo o caráter narrativo das obras originais. A produção de sentido narrativo do filme dá lugar à percepção sensorial da obra instalada.

Em *A-ver-haver* não buscamos exatamente colocar as imagens lado-a-lado, sem nenhuma sugestão de conexão entre elas, mas sim realocar imagens e sons dos diferentes filmes, buscando novas relações entre eles, de forma independente às suas narrativas construídas no formato original. Na medida em que selecionamos trechos de cada filme e os colocamos em relação entre eles e no espaço, nos afastamos da narrativa linear cinematográfica inerente a cada um deles, para nos aproximar de uma nova dimensão performática e ficcional que incluem novos agentes: a simultaneidade dos elementos no espaço expositivo e a autonomia de cada corpo-sujeito visitante.

8. Expografia de *A-ver-haver*

Entendendo a instalação-filme como uma outra linguagem, e não apenas uma nova forma de apresentação do trabalho, o primeiro desejo ao fazer esse deslocamento estético foi buscar outras formas de composição para as imagens e sons. Desconstruir as formas e sentidos propostos pelos filmes até aqui, para buscar novos encantamentos visuais e sonoros e, sobretudo, estender esse convite aos visitantes da exposição. A vastidão e multiplicidade da nossa pesquisa sobre a região portuária permitiria uma infinidade de filmes possíveis, elevando o exercício de montagem proposto, sobretudo na forma ensaística de *Rapacidade*, a uma forma infinita. O desejo inalcançável de fazer todos os filmes possíveis talvez seja o gérmen deste projeto expositivo. Ao não ser possível realizá-los, compartilho e passo adiante este desafio ao novo visitante-espectador, que agora poderá fazer sua própria edição das imagens e sons, combinando os elementos por vontade própria a partir da sua movimentação no espaço expositivo. A ordem, a forma como um vídeo se relaciona com o outro, o que cada visitante carrega de um vídeo para o outro, cria novas conexões, novas combinações e novas formas de perceber aqueles espaços, multiplicando as possibilidades de leitura e relações com o trabalho.

A ideia de ampliação é chave no cinema expandido. A multiplicação de telas, a expansão dos sentidos, a acuidade sensorial. Esse mesmo movimento de expansão pode ser observado entre os filmes, que cada vez mais foram ampliando seus repertórios de procedimentos estéticos e borrando limitações formais. Enquanto *O Porto* concentra-se em poucas e rígidas escolhas estéticas; *Praia Formosa* tenta dar conta de um fio narrativo entre uma multiplicidade de linguagens (cruzando do cinema fantástico ao documental); e em *Rapacidade* os procedimentos são embaralhados, sobrepostos, cruzados e remixados. Essa trajetória em direção à multiplicação das formas segue seu curso e é na instalação *A-ver-haver* que propomos o rompimento completo com a narrativa. Se os filmes experimentais já empurravam os limites do cinema de representação - baseados numa concepção de narrativa clássica, a partir de um modelo de verdade -, a instalação rompe definitivamente com ele.

Há ainda um ponto de convergência entre forma e conteúdo que a instalação pretende desenvolver. Por mais que os filmes anteriores, em suas construções experimentais, dialoguem com uma estrutura descontínua e não clássica, a forma cinema, como já vimos anteriormente, é sempre linear, seguindo uma relação temporal contínua e evolutiva. Os elementos são sempre organizados no tempo e, ainda que narrativamente os acontecimentos possam não ser

progressivos, todos os filmes têm *início*, *meio* e *fim*. O tempo linear é inescapável à estrutura cinematográfica e, nesse sentido, estará sempre em sintonia com certas bases fundamentais da *cidade-progresso* e sua flecha temporal de mão-única. O desejo de se construir uma narrativa espiralar internamente à uma estrutura linear (exercício proposto em *Praia Formosa*, por exemplo) será sempre um paradoxo. A reversibilidade do tempo nunca será possível sobre uma linha reta, onde as trajetórias avançam necessariamente numa mesma direção. A percepção do espaço a partir da sua temporalização não permite a simultaneidade, os acontecimentos serão sempre consecutivos e subsequentes. O processo instalativo, por sua vez, ao abrir mão de conduzir o espectador no tempo, abre-lhe os espaços. Em *A-ver-haver*, o plano sequência da fila de cruzeiros turísticos, do filme *O Porto*, existe simultaneamente às imagens com depoimentos em primeira pessoa de escravizados, presentes em *Praia Formosa*, e ao 3D do Rio de Janeiro com Caravelas e Claudinho e Bochecha, de *Rapacidade*. Três formas distintas de ocupação do mesmo território coexistindo.

Poderia ser, então, o espaço expositivo uma “máquina de abolir o tempo”, na expressão de Lévi-Strauss, ao permitir a simultaneidade das sequências no espaço? Seria possível desmembrar o território-filme da região portuária no espaço instalativo sem temporalizá-lo? Ou, ainda, como temporalizá-lo de forma espiralar, buscando que os espaços sejam simultâneos, mas, sobretudo, criativos, transformando-se uns aos outros e produzindo novas possibilidades?

A pergunta que guia a expografia de *A-ver-haver* é, portanto, como distribuir os filmes no espaço, e a ela nos dedicaremos a seguir.

A-ver-haver

A exposição *A-ver-haver* será composta por três núcleos de vídeos, que utilizam trechos dos filmes *O Porto*, *Praia Formosa* e *Rapacidade*, e uma instalação sonora.

Núcleo 1

Tríptico de vídeos intitulados Espiral n.01, Espiral n.02 e Espiral n.03.

Espiral n.01 (vimeo.com/miradafilmes/espiral-n01)

Trata-se da sequência do filme *O Porto* discutida no texto *Territórios Sonoros da Região Portuária* deste trabalho. Imagens dos sítios arqueológicos da região portuária (Cemitério dos Pretos Novos e Cais do Valongo), seguidas pelo plano sequência dos cruzeiros turísticos, com banda sonora de *free improv*.



Espiral n.02 (vimeo.com/miradafilmes/espiral-n02)

Sequência do filme *Praia Formosa*, analisada no texto *Corpo e Performance na Terreirização dos Espaços* deste trabalho. Sequência de imagens documentais do desmonte do elevador da Perimetral e sua implosão, seguida pela dança-performance de Muanza na recém reformada Av. Rodrigues Alves.



Espiral n.03 (vimeo.com/miradafilmes/espiral-03)

Sequência contida no filme *Rapacidade*, vista no texto *Remix de tempos-espaços* deste trabalho. Diferentes imagens das ruas da região portuária em 2023, acompanhadas de uma voz em *off* que enuncia as paisagens desaparecidas naqueles mesmos espaços. Em seguida, o 3D do Rio de Janeiro no início da colonização portuguesa, com a letra da canção *Nosso Sonho*, elencando bairros do subúrbio carioca.

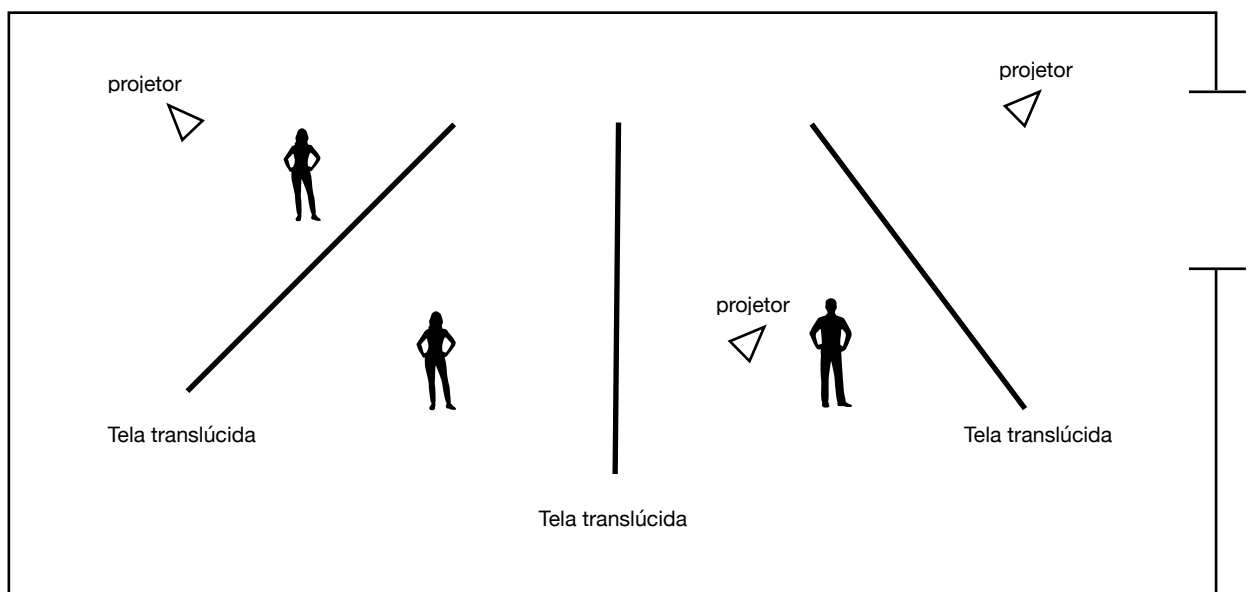


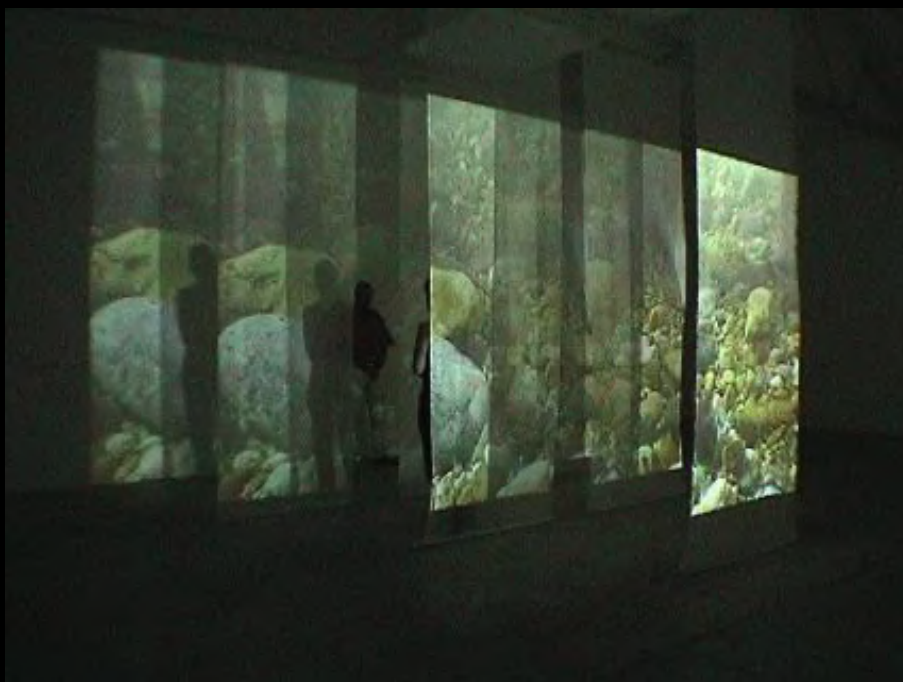
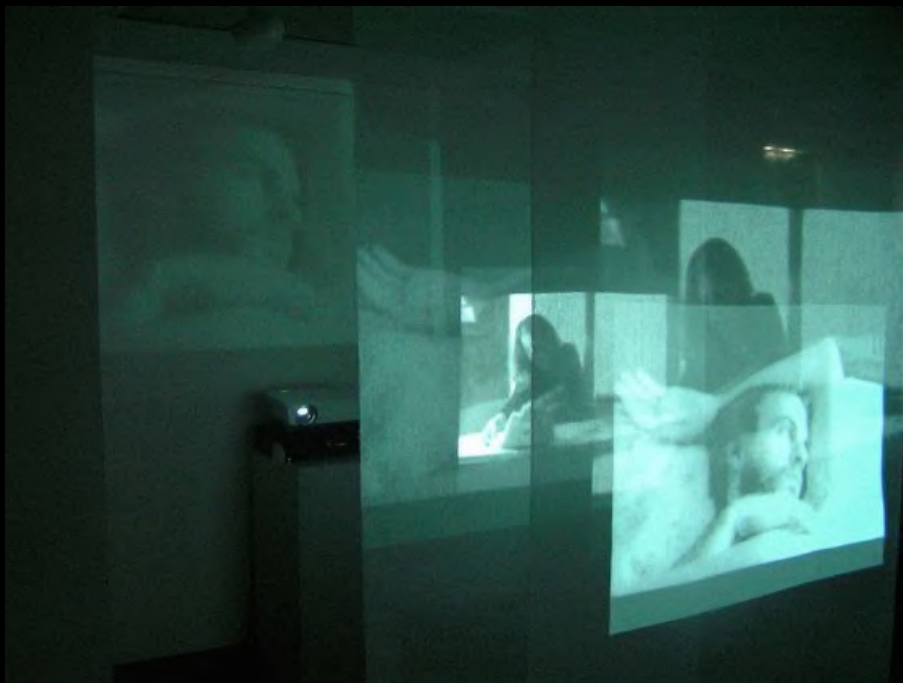
Esses três vídeos serão projetados individualmente num tecido translúcido que penderá do teto até o chão, para que as imagens possam ser vistas de ambos os lados. As três telas serão posicionadas em perspectiva, de forma que, dependendo da posição do visitante na sala, elas possam ser vistas sobrepostas umas às outras, criando camadas de projeções; ou individualmente, com o visitante posicionado entre as telas. Ver imagens de referência adiante na Prancha 1. As projeções não contêm som, a banda sonora da sala será explicada mais à frente.

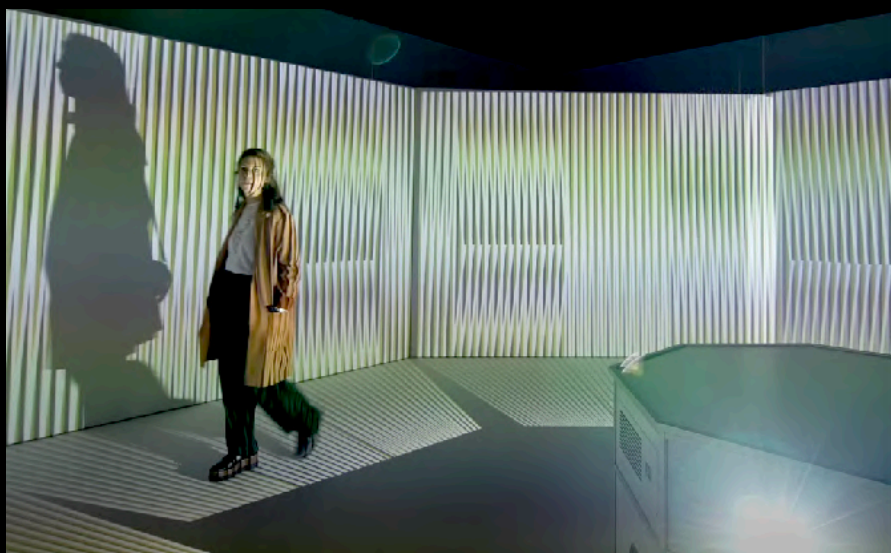
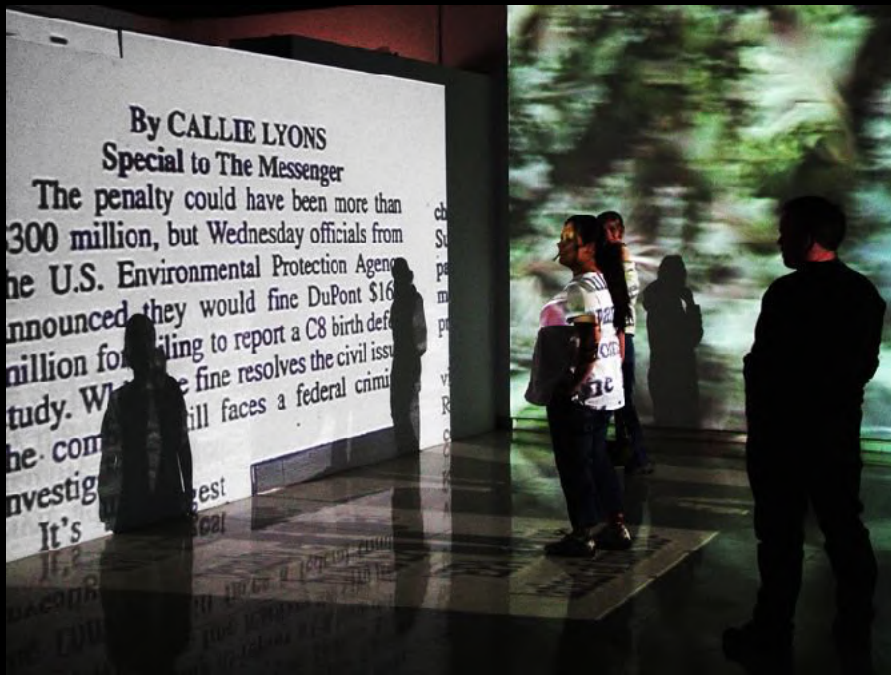
As telas serão posicionadas de forma a permitir que os espectadores caminhem entre elas, circulando através das imagens e, assim, optando por ver apenas uma das telas, ou duas delas sobrepostas, ou ainda as três camadas em sobreposição.

Os projetores serão posicionados a um metro do chão, de forma a silhuetar os corpos dos visitantes às imagens, criando mais uma camada de sobreposição com a própria sombra-presença dos espectadores. Ver Prancha 2, a seguir.

A organização das telas translúcidas literalmente materializa as camadas histórico-temporais, a multiplicidade e a sobreposição dos territórios da região portuária. As imagens convertem-se elas próprias em material escultórico.







Núcleo 2

O segundo grupo de vídeos que compõe a exposição são os três depoimentos de personagens escravizados, contidos no filme *Praia Formosa*. As cenas recriam o momento em que as pessoas foram ouvidas e puderam contar suas próprias histórias e reivindicações. Em cada uma delas, os atores, caracterizados com roupas de época, falam diretamente para a lente da câmera textos que foram encontrados em documentos históricos reais.

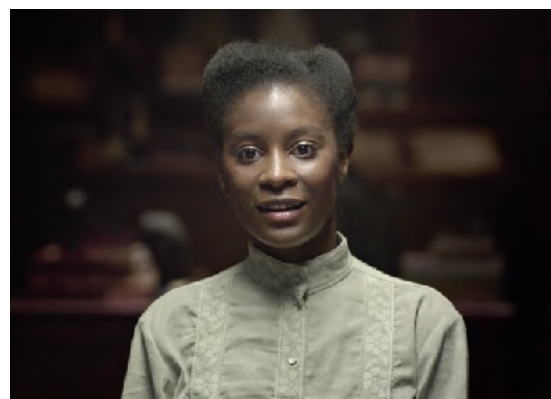
Prudêncio (vimeo.com/miradafilmes/depoimentos) - Prudêncio lê abaixo-assinado¹⁹ de 1872:

“Nós, abaixo assinados, instamos e pedimos ao ilustríssimo senhor Pretextato dos Passos Silva, a fim de que o mesmo senhor se incumbisse de ensinar nossos filhos, contentando-nos com que eles, soubessem ler alguma coisa desembaraçado, escrever quanto se pudesse ler, fazer as quatro espécies de conta, e alguma coisa de gramática. O dito senhor, anuindo ao nosso pedido, abriu em sua casa uma escola para a qual entraram nossos filhos. Todos nós fazemos votos para que o mesmo senhor continue a dirigir a dita escola, porque só assim nossos filhos saberão alguma coisa, ainda que não seja com perfeição, ao menos melhor do que até agora. E por ser tudo isso verdade, nós assinamos.”



Teodora (vimeo.com/miradafilmes/depoimentos) - Teodora lê sua carta²⁰ ao marido, de 1867:

“Meu Marido Senhor Luis, muito hei de estimar que esta carta vá achar você e que esteja com saúde. O meu desejo é que você me mande contar para onde você está morando. Quem me arrematou foi um moço muito rico de Campinas. O homem chama Marciano. Eu fiz uma promessa em Congo, você não está lembrado da promessa que eu fiz. A promessa de voltar pra minha terra. Mas eu fui avisada quando estava dormindo. Esta conga, que fala comigo, diz que se eu morrer aqui, não cumprirei minha promessa. E eu espero ainda cumprir, ainda que esteja com cabelos brancos. Se puder vir falar comigo venha, senão puder me manda a resposta e dinheiro vá juntando. Me falta 198 mil réis para a minha liberdade. No mais, sou a sua mulher, Teodora da Cunha Dias”.



¹⁹ In: “A escola de Pretextato dos Passos e Silva: questões a respeito das práticas de escolarização no mundo escravista”, de Adriana Maria Paulo da Silva (2012).

²⁰ In: “Cartas, procurações, escapulários e patuás: os múltiplos significados da escrita entre escravos e forros na sociedade oitocentista brasileira”, de Maria Cristina Cortez Wissenbach.

Ignácio (vimeo.com/miradafilmes/depoimentos) - Ignácio lê seu testamento²¹, de 1763:

“Declaro que sou natural da Costa da Mina, preto forro e liberto e fui escravizado por Domingos Gonçalves do Monte, a quem dei por minha liberdade trezentos e cinquenta mil réis. Declaro que sou casado com Victoria Correa da Conceição, preta forra, e até o fazer deste meu testamento não temos tido filhos e nem tenho de outra qualquer mulher em solteiro. Declaro que a dita minha mulher é minha parenta por sanguinidade em terceiro grau por ser ela filha do meu avô, Eseú Agora, bem conhecido Rei que foi entre os gentios daquela Costa no Reino de May.”



Durante a pesquisa de *Praia Formosa* nos dedicamos a buscar em arquivos públicos textos e registros onde pessoas negras do Brasil colonial narrassem suas próprias histórias. Como parte da construção de nossas personagens ficcionais, buscávamos acessar as subjetividades de pessoas historicamente silenciadas. Desejávamos ouvi-las diretamente, falando por si só, em primeira pessoa.

Um desejo, no entanto, inalcançável, pois ainda que tenhamos encontrado alguma bibliografia nesse sentido, suas falas, histórias e vidas estão sempre mediadas pela violência do arquivo. Elas estão enquadradas em processos jurídicos e policiais, em geral acusadas e condenadas pelos mais diversos crimes contra a ordem e a integridade de seus opressores, e têm suas falas, não só mediadas pela linguagem jurídica e cartorial, mas sobretudo pelo português do colonizar que lhe era imposto. A violência se expressa de forma evidente na linguagem, na construção verbal dos depoimentos, nos “nomes de branco” com os quais elas foram rebatizadas. Por mais que tenhamos encontrado alguns (breves) documentos onde era possível “ouvi-las” em primeira pessoa, tendo o direito à palavra neste breve momento, ainda assim estávamos muito distante de suas subjetividades, espontaneidade, desejos, sentimentos, afetos, medos.

Algo, no entanto, se faz presente. Os três depoimentos revelam pessoas em plena luta por suas liberdades, fazendo uso dos meios possíveis, naquele momento, para assumir o protagonismo de suas próprias vidas. Prudêncio assina, junto com outros pais, um abaixo assinado pela manutenção de uma escola para crianças negras (o que nem sequer era permitido, segundo as

²¹ In: “Diálogos Makii de Francisco Alves de Souza: Manuscrito de uma congregação católica de africanos Mina”, 1786, org. Mariza de Carvalho Soares. Ed. Chão, 2019.

leis da época²²). O texto apresenta uma mobilização coletiva, através de um pleito jurídico, para assegurar um mínimo de educação aos seus filhos. Teodora avisa seu marido, de quem foi separada na escravização, que vai cumprir sua promessa de voltar para sua terra natal, e que já tem parte do dinheiro para comprar sua liberdade. Ignácio, após ter comprado sua liberdade, declara os bens que possui em um testamento, reafirma com orgulho sua condição de liberto e sua ascendência real no reino dos May. As três situações revelam pessoas em pleno movimento de resistência, ativas e atuantes nas suas relações sociais e afetivas. O cuidado consigo e com o outro é evidente nos três textos, eles estão por si e pelos seus. Todos, mesmo diante do poder do Estado - uma vez que os documentos fazem parte de processos judiciais ou cartoriais e foram ditados para que funcionários públicos os escrevessem - reafirmam seus lugares de existência, suas insurgências, ampliam suas possibilidades, buscam outras maneiras de viver e compartilham seus sonhos e desejos futuros.

Frente a essas palavras de tamanha força, mas encerradas na frieza dos arquivos públicos, como poderíamos expandir seus sentidos? Como ultrapassar a dureza do registro histórico, buscando imaginar o que é sentido? Na esteira de Saidiya Hartman e sua *fabulação crítica*, poderíamos ampliar o que é narrado e imaginado? Segundo a autora,

quem se dedica a historicizar a multidão, as pessoas despossuídas, subalternas e escravizadas, se vê tendo de enfrentar o poder e a autoridade dos arquivos e os limites que eles estabelecem com relação àquilo que pode ser conhecido, à perspectiva de quem importa e a quem possui a gravidade e a autoridade do agente histórico. (HARTMAN, 2019, p. 11)

Em *Praia Formosa* optamos justamente por jogar com os limites do arquivo, trazendo sua enunciação para o próprio filme, mantendo sua palavra, sua literalidade, evidenciando seu caráter escrito, explicitando seu textualidade distanciada. Os textos, no entanto, agora são enunciados, declamados. Ganham corpo, voz, pele, roupas, nuances, olhares, respiros. As palavras agora têm vozes, pessoas que as escolheram, bocas que as pronunciam. Num exercício de imaginar quem as poderia ter dito, como seria o rosto e a voz de Teodora? Como seria seu sorriso nervoso e emocionado após dizer que faltam 198 mil réis para sua liberdade? Ou quantos anos teria Ignácio? Ou como Prudêncio pronunciaria a frase “nós assinamos” com a força de quem faz uma exigência? A encenação dos textos históricos ganha vida, ainda que na dureza de sua linguagem colonizadora, mas a presença de seus autores-atores, daqueles que as pronunciam de forma encorpada, corporificada, lhes multiplica os sentidos, as sensações e

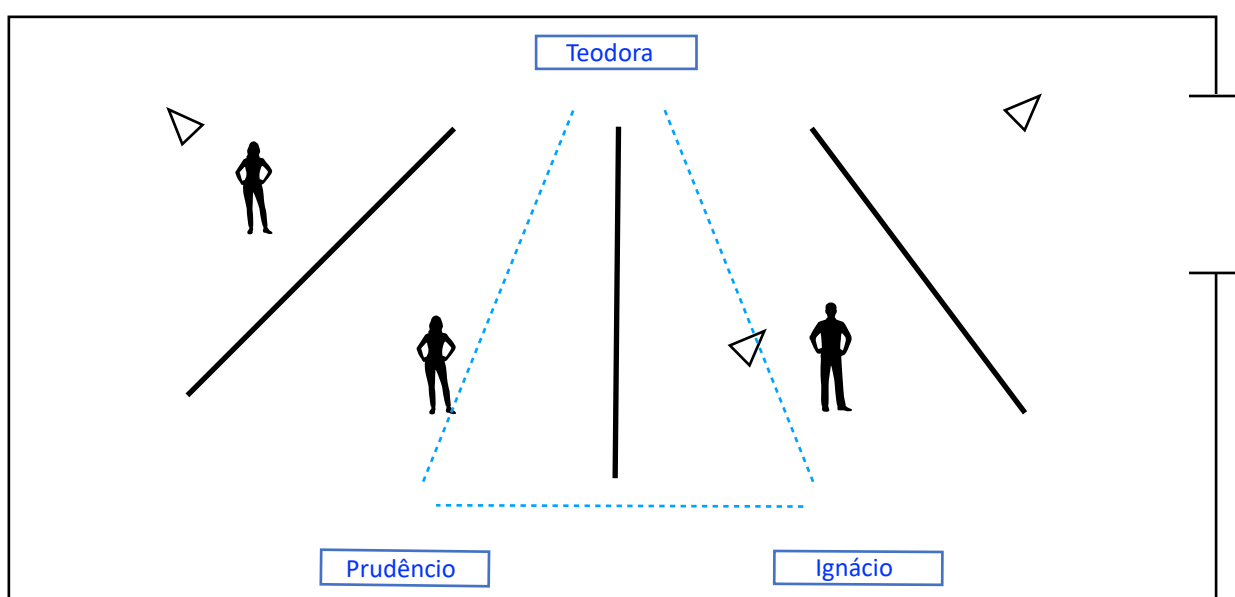
²² Ver mais em “A escola de Pretextato dos Passos e Silva: questões a respeito das práticas de escolarização no mundo escravista”, de Adriana Maria Paulo da Silva (2012).

emoções. O arquivo, agora em movimento, ganha vida ao ser ficcionalizado pelos atores. Enquanto Hartman produz seu “livro de sonhos”, em *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos* (2019), animando as práticas rebeldes e a imaginação radical de meninas e mulheres negras por trás de fotografias de arquivo do início do século XX, propomos aqui o caminho reverso, buscando dar corpo às palavras ditas em delegacias e cartórios, animando os depoimentos anunciados a tabeliões e escritórios.

Tensionei os limites dos autos e dos documentos, especulei sobre o que poderia ter sido, imaginei coisas sussurradas em quartos escuros e ampliei momentos de confinamento, fuga e possibilidade, momentos em que a visão e os sonhos da rebeldia pareciam possíveis. (HARTMAN, 2019, p. 13)

Muito mais que um exercício de imaginação sobre o contexto histórico dos arquivos, Hartman configura uma espécie de falsificação da memória. Sua *fabulação crítica* participa ativamente de uma reinvenção do passado, na composição de uma contra-história - gesto no qual nos inspiramos.

Em *A-ver-haver* propomos espacializar os depoimentos de Prudêncio, Teodora e Ignácio, fazendo-os triangular o espaço expositivo, entre o território-filme constituído pelas telas translúcidas do Núcleo 1. Cada depoimento será exibido em um monitor individualmente, e estará disposto de forma a entre-cruzar a sobreposição das telas, instaladas no centro da sala. Cada monitor irá projetar o som diretamente para o ambiente, permitindo que as vozes se espalhem e sejam ouvidas por todos espaços - em níveis de volume diferentes -, misturando-se às vozes dos demais monitores. Nessa triangulação, Prudêncio, Teodora e Ignácio irão estabelecer uma espécie de conversa, face a face um do outro.



Tratamento Sonoro do espaço expositivo

A sala principal da exposição no Sesc Ramos contará com os dois Núcleos de Imagens descritos anteriormente. Os vídeos do Núcleo 1 (telas translúcidas) serão projetados sem som, enquanto os vídeos do Núcleo 2 (depoimentos) terão suas vozes projetadas para todo o ambiente, de maneira que as falas se misturem umas às outras.

No centro do ambiente, será instalada a escultura sonora Èşù, da série Orixás Sonoros, do músico Marco Scarassatti. Esta obra faz parte de uma coleção do artista composta por objetos tridimensionais inspirados nos ancestrais divinizados da cosmologia yorubá e estão relacionados às forças da natureza.

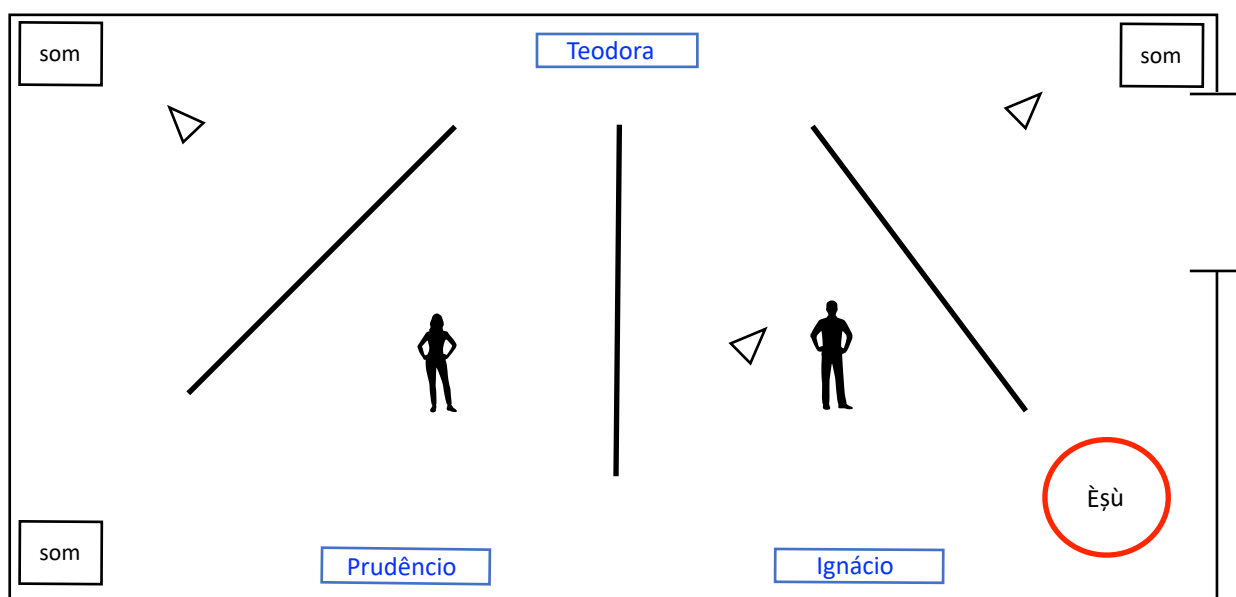
Marco é autor de toda a trilha sonora composta originalmente para o filme *Praia Formosa*, e sua música “Entre Orum e Aiyé deambula no interior da escuta” é a música ouvida na cena da dança, em que Muanza performa no meio da nova avenida, como já vimos anteriormente. Espécie de música tema do filme, que anima e evoca todo o universo musical de origem negra, essa música foi feita com sons emitidos pela própria escultura sonora Èşù.



Èşù é composto por um Ogó (atributo de Exú, bastão feito com madeira em formato fálico), uma corda metálica esticada, tendo como cavalete uma grande argola de ferro, um par de aguidavis (varetas usadas para tocar atabaques no Candomblé), apoiados sobre uma antena parabólica vermelha, onde um conjunto de molas é fixado dando movimento à escultura. Há ainda dois alto-falantes, que reproduzem um som/Ebó, ou seja, uma peça musical eletroacústica ou oferenda, feita com sons da escultura sonora. No primeiro alto-falante há algum alimento para Èşù, como farinha, óleo de palma e pimenta vermelha; no outro alto-falante, os 16 búzios usados no jogo oracular; ambos se movem a cada apresentação musical para Èşù.

Segundo Sacarassati, “mais do que uma representação física, esta escultura sonora está relacionada à ideia dos Igbás, sendo que sua constituição material e os sons do objeto expressam, de forma poética, a conexão entre o espaço físico - Ayê - e o espaço espiritual - Orun. Cada Igbá concentra a energia associada a um Orixá. Segundo a metafísica iorubá, tudo o que existe no mundo físico também existe no mundo espiritual e, no caso desta obra, o que conecta esses mundos é o som produzido por cada objeto”.

A música (que pode ser ouvida neste link: [youtube.com/watch?v=fXAXD8QQsa8](https://www.youtube.com/watch?v=fXAXD8QQsa8)) terá três saídas de caixa de som que serão espalhadas pela sala e irão ocupar todo o ambiente sonoro. Justam-se a ela, compondo a ambiência sonora do espaço expositivo, as vozes de Prudêncio, Teodora e Ignácio.



Núcleo 3

Sobreposições - (vimeo.com/miradafilmes/sobreposicoes)

O terceiro e último núcleo de imagens da exposição *A-ver-haver* estará localizado numa antesala, fora do espaço expositivo principal. O local é uma área de alta circulação de pessoas no Sesc de Ramos, conectando ambientes muito frequentados, como a biblioteca, salas de aula e estudos, salas de conferência etc. Além de ser um lugar de passagem, o espaço contém ainda uma série de cadeiras e poltronas que convidam os visitantes a sentar e conversar. Queremos aproveitar esse espaço para transformá-lo numa grande paisagem da região portuária, na qual as pessoas estarão inseridas.

O Núcleo 3 é composto por uma série de sobreposições de paisagens, capturadas em 2013 e 2023, algumas das quais já presentes no filme *Rapacidade*, como vimos anteriormente. Cada sobreposição funde dois planos que registram o mesmo lugar - com mesmo enquadramento de câmera e tamanho de lente - com intervalo de tempo de dez anos entre elas. As duas imagens tiveram sua opacidade reduzida, para que ficassem translúcidas, fazendo que com que o mesmo espaço, em dois tempos diferentes, seja visto simultaneamente.



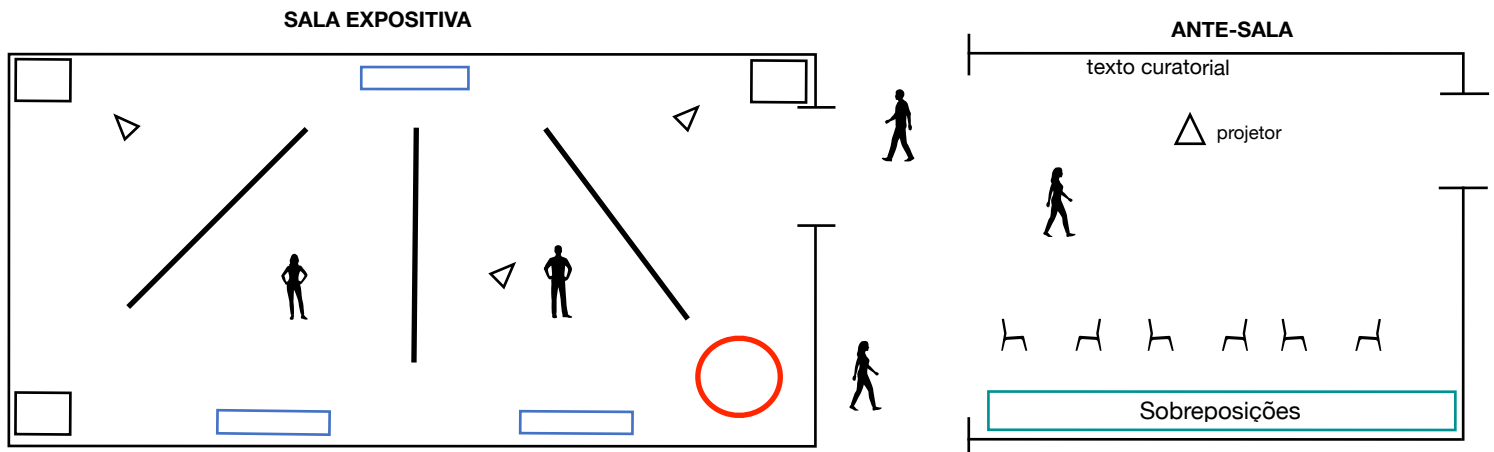


Numa delas, um túnel é visto durante a sua construção, quando trabalhadores da obra caminham de um lado para o outro em seus ofícios. Sobre esta imagem o mesmo túnel agora é atravessado por carros e motos que passam em alta velocidade. Os veículos parecem passar sobre os trabalhadores da primeira imagem. Em outra sobreposição, vemos uma noite comum de engarrafamento sob o elevado da Perimetral, enquanto pessoas parecem caminhar sobre os carros. Barracas de lembranças turísticas atendem aos visitantes que descem dos cruzeiros, e um bebê que caminha em 2023 é quase atropelado por um ônibus que passa em 2013. Na mesma imagem, o Museu do Amanhã coabita a Praça Mauá com o elevado da Perimetral, construções que jamais se encontraram na linha temporal da *cidade-progresso*. No pós-carnaval, um carro alegórico atravessa a Av. Rodrigues Alves de volta à Cidade do Samba, enquanto um Veículo Leve sobre Trilhos (VLT) faz, ao mesmo tempo, o exato percurso.

Estas talvez sejam as imagens que mais revelam do tempo estendido deste trabalho, do seu caráter contínuo e persistente, cuja grande aposta foi estar presente no tempo. Apostar na sua passagem - seja linear ou reversível - e acreditar que o tempo nos traria movimento, abriria novos espaços e nos daria a possibilidade de sermos testemunhas de sua transformação. Permanecemos, ano após ano, percebendo cada mudança que se dava no espaço, mas ao mesmo tempo sentindo a presença de tudo o que já havíamos visto, sentido e conhecido na região portuária. O acúmulo de conhecimentos, encontros, saberes, obras, viadutos, prédios etc., era latente e pulsante dentro de nós e buscávamos uma maneira de dar forma cinematográfica a essa experiência de descobertas no tempo. Como encontrar uma imagem síntese deste trabalho? Seria possível condensar e traduzir nossa vivência num único procedimento estético? Possivelmente, não. Mas o dispositivo de sobrepor os mesmos planos, com enquadramentos exatos e intervalo de dez anos entre eles, talvez seja o que mais se aproxime de uma ideia síntese da nossa vivência. Da possibilidade de presentificar uma cena já vivida ali e ao mesmo tempo viver o momento presente no mesmo lugar.

A fusão entre as imagens cria ainda um sentido de fantasmagoria, uma estranheza, que evidencia, ainda que de forma turva, que há algo para além da visibilidade, para além do que está na superfície, daquilo que percebemos com o olhar. E aponta para a necessidade de se desvendar e recriar as imagens, os sons, os espaços, os tempos - a região portuária, em si. A “presentificação dos fantasmas” de outrora indica a existência de todos aqueles que não estão no campo da visão. A imagem passa a abarcar outras instâncias, a conter outros tempos, a evocar outros sentidos, a expandir-se enquanto espaço, possibilitando a justaposição de outras trajetórias. Corrompendo a assepsia da reforma urbana, desorganizando o espaço enquanto

superfície, manchando a tela em branco que a tábula-rasa do progresso insiste em limpar. Retomando a noção de espaço de Dorren Massey, que vimos anteriormente, procuramos aqui construir uma imagem que compreende o espaço como algo não estático, num processo contínuo de construção, que abarca redes de relações e interações. Um espaço-fílmico que amplie a noção de espaço da região portuária pretendida pela *cidade-progresso*.



Assim, os **Núcleos 1, 2 e 3 + instalação sonora Êşù** compõem a expografia de *A-ver-haver*, e cada elemento cria uma camada de projeção, entre as quais os visitantes se deslocam e, juntos, no mesmo ambiente, as imagens e sons podem ser conectados de diversas maneiras. O espaço será iluminado apenas com as telas de projeção, mantendo o resto do ambiente o mais escuro possível.

Dessa forma, a exposição *A-ver-haver* faz a passagem dos filmes *O Porto*, *Praia Formosa* e *Rapacidade* para o espaço expositivo, espacializando parte das imagens e sons dos filmes, e criando novas possibilidades de relações entre eles. Os vídeos que compõem os Núcleos 1, 2 e 3 condensam, em alguma medida, os principais elementos formais e temáticos propostos pelos filmes: os aterramentos e alterações geográficas da região; o registro documental das obras do Porto Maravilha; a composição de uma imagem turva que desnaturaliza a assepsia da linguagem publicitária; o turismo como elemento chave e voraz da *cidade-progresso*; os achados arqueológicos que remontam, não só ao processo de escravização, mas à sua tentativa de apagamento; a performance e as danças de raízes negras que ocupam e se reapropriam dos espaços; a construção sonora como criação de novos territórios fora da ordem do visível; os depoimentos de pessoas escravizadas em plena luta por suas liberdades; e o processo de transformação urbana alongado no tempo.

Acreditamos que a volta a essas imagens e sons, a retomada dos filmes, agora espacializados e expandidos através da linguagem das artes visuais, dá continuidade ao movimento espiralado que todo o projeto vem desenhando ao longo do tempo. Voltamos ao mesmos lugares, às mesmas imagens, retomamos os mesmos elementos, mas sempre propondo novos sentidos e possibilidades de conexões entre eles. Um movimento de repetição e prospecção - que olha pra trás e pra frente ao mesmo tempo -, operação que já estava presente entre os filmes, que retomam imagens uns dos outros e as reapresentam em outras relações. Tanto *Praia Formosa* retoma sequências d'*O Porto*, quanto *Rapacidade* se reapropria de sequências dos dois filmes anteriores, e agora *A-ver-haver* borra os limites entre todos eles, criando uma nova rede de trajetórias múltiplas, infinitas e imprevisíveis que serão traçadas não mais por nós, mas pelos visitantes da exposição que propomos a seguir e sua relação com o bairro de Ramos. Chegamos aqui numa espécie de encruzilhada, onde as nossas propostas já não produzem sentidos sozinhas, elas existem no encontro com o outro, com nossos novos espectadores-visitantes, que somam suas subjetividades, escolhas, olhares, deslocamentos, conhecimentos e saberes infinitos, e já não nos cabe mapeá-los.

Em busca de alcançar esse visitante situado, a exposição propõe ainda algumas ações de mobilização dos moradores de Ramos. Alargando ainda mais a noção de cinema expandido vista aqui, vamos estender as ações da proposta para fora do espaço expositivo. Entendendo que o espaço do Sesc de Ramos é voltado para o comerciário do bairro, sua família e comunidade, e oferece programas de saúde, educação, assistência, esporte e recreação, turismo e cultura, propomos ações práticas que mobilizem o público que já frequenta esse espaço. Vamos oferecer três oficinas de formação que dialogam com temas que aparecem no trabalho: O Poder das Ervas, ministrada por Mãe Celina de Xangô, incluindo ensinamentos sobre o uso de ervas em banhos, receitas tradicionais e relatos de experiências e vivências de Mãe Celina, como forma de conectar com o conhecimento ancestral e aprender práticas de autocuidado e espiritualidade; Oficina de Grafite, com Rena Machado, artista visual nascido e criado no bairro de Ramos, conhecido por seus grandes murais espalhados pelo Rio de Janeiro, que encontra na pintura uma visualidade híbrida entre figuração e abstração; e Oficina de Hip Hop, ministrada por Flávia Souza, representante da Frente Nacional de Mulheres do Hip Hop RJ, e criadora e diretora de movimento da dança-performance que Muanza apresenta em *Praia Formosa*. Além da exibição dos três filmes no CineSesc de Ramos, seguidas de conversas com a equipe e convidados, debatendo os temas e o processo de feitura dos trabalhos.

Em lugar da conclusão

Doze anos depois do primeiro impulso, de visitar as obras de uma região portuária que eu mal conhecia, reconheço nesse gesto uma maneira de produzir sentidos ao habitar uma cidade como o Rio de Janeiro. Uma espécie de licença para ser carioca, que justifique o fato de eu *estar e amar* esse lugar. Como se assumir a sua vigília fosse a permissão para permanecer. Eu fico, mas te enfrento. Visto-me de imagens e sons e enfrento tuas violências e contradições, brilhos e festejos, histórias e apagamentos, tempos e espaços. Crio redes e me agrupo: Ricardo, Clarissa, Luiz, Aline, Marcelo, Luana, Flávio, Cecilia, Alessandra, Mari, Celina, Jorge, Anne, Marco, Lucília e tantos outros. Usamos a arte como técnica de sobrevivência urbana. E, a partir dos filmes, multiplicamos, sobrepomos, aproximamos, acusamos, desafiamos, conectamos, evocamos e inventamos outras cidades. Assim, permanecemos.

Este trabalho nos permitiu olhar para o Rio de Janeiro e reconhecer como as concepções de espaço e tempo, privado e comum, progresso e atraso, moldam as políticas públicas - e interesses privados - para o urbano. Identificamos as formas de seu discurso dominante e esquadramos suas estratégias político-urbanas, que definem a noção de *cidade-progresso*. Reconhecemos e nos perguntamos como desafiá-la.

Outras percepções de tempo e espaço nos apontaram caminhos. As temporalidades podem ser múltiplas, coexistentes e reversíveis, a partir de um estado de presença, de uma memória evocada no presente, que restitui e endereça novas conexões temporais. O tempo não se ordena apenas na linha reta da *cidade-progresso*, mas pode se desenrolar nas curvas de uma espiral. O espaço, por sua vez, deixa de ser apenas um lugar ou uma superfície que contém algo. Ele se faz na relação, como resultado de cada encontro situado, e é ele mesmo parte dessa equação subjetiva e processual. Uma rede de elementos que pode se conectar a partir de infinitas possibilidades e, a cada encontro, um novo espaço é produzido.

Inspirados por essas outras formas de perceber o território, os filmes vieram na sequência, relacionando imagem e som para propor experiências outras. Ao longo deste trabalho e suas reflexões teóricas, *O Porto* e seus territórios sonoros nos conectaram aos mundos não visíveis da região portuária. Entre sonoridades e apagamentos, aquilo que não está no nosso campo de visão também se fez presente através do universo sônico. A escuta também como um estado de presença, que transita entre os tempos, e permite a relação com o mundo visível e não visível.

A partir de *Praia Formosa* e sua estrutura narrativa não linear, pensamos como a experiência corporificada de Muanza em sua dança-performance ativa as forças ancestrais da região portuária e confere outros sentidos àquele território. Sua presença e gestos se reapropriam daqueles espaços, tecendo um território existencial e fazendo da nova avenida, que surge do vazio deixado pela implosão da Perimetral, “terreiro riscado”.

No texto que trata de *Rapacidade* discutimos como o filme se reapropria dos discursos hegemônicos, interferindo diretamente na sua matéria, para criar uma fissura e deslocar seus sentidos originais. Uma remixagem a partir de elementos existentes previamente ao filme, que disputam não apenas a produção do espaço em si, mas também seus modos de ver e representar.

Já a expografia de *A-ver-haver* discorreu sobre a noção de cinema de expandido e como a espacialização dos filmes no espaço expositivo permite uma simultaneidade fora do tempo, e transforma os territórios-filmes em territórios-exposição. Estendendo a região portuária até o bairro de Ramos, na zona norte da cidade, convocamos um visitante situado, agora como agente autônomo, livre no espaço e mais ativo na produção de sentido do trabalho. As territorialidades e temporalidades construídas a partir de agora se dão nesse campo coletivo, na criação de um imaginário comum, em disputa com a *cidade-progresso*.

Ao final deste percurso percebo que o desafio que me lancei lá atrás é agora compartilhado coletivamente com os visitantes da futura exposição e suas infinitas possibilidades de relação com uma certa região portuária, delimitada pelo conjunto de trabalhos aqui apresentados. O fim da pesquisa não é uma linha de chegada, mas um convite ao encontro, encarando a exposição como uma espécie de encruzilhada ou lugar de confluência de saberes. Como nos ensina Nego Bispo, quando a arte vai do indivíduo para o comunidade, nos tornamos seres *compartilhantes*, e o compartilhar é “uma coisa que rende”.

A confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento [...]. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. (SANTOS, 2023, p. 15)

Referências Visuais

***O Porto* | Experimental | 21 min | HD | 16:9 | Cor | 5.1 | RJ | 2013**

miradafilmes.com.br/o-porto

Sinopse | Cais do Vallongo - Cais da Imperatriz - Porto do Rio - Porto Maravilha: camadas de uma cidade assombrada pelo progresso. Um porto sobre o outro. Uma cidade sobre a outra.

Direção | Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti, Ricardo Pretti

Produção Executiva | Julia De Simone

Desenvolvimento | Aline Portugal, Julia De Simone, Marcelo Grabowsky, Ricardo Pretti

Edição de Som e Mixagem | Pedro Aspahan, Hugo Silveira

Finalização | Guto Parente

Assistência de Produção | Érica Sarmet, Ralph Antunes

Projeto Gráfico | Clara Moreira

Fotografia | Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti, Ricardo Pretti

Montagem | Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti, Ricardo Pretti

Produção | Mirada Filmes, Alumbramento, Teia+Anavilhana, Toada Filmes

Apoio | Rumos Itaú Cultural 2012-2013

***Praia Formosa* | Ficção | 90 min | HD | 1,37:1 | cor | 5.1 | Brasil, Portugal | 2024 |**

miradafilmes.com.br/prai-formosa

Sinopse | Muanza, uma mulher natural do Reino do Congo, foi traficada para o Brasil em meados do século XIX. Ao despertar nos dias de hoje, Muanza se depara com um Rio de Janeiro de tempos espiralados, onde figuras do passado e do presente são parte da busca por suas origens no território da cidade. Nesse entrelaçamento de tempos, o filme testemunha a vida que emerge dos espaços da cidade, os gestos de resistência frente à desterritorialização forçada e os afetos que sustentam as relações de irmandade.

Com | Lucília Raimundo, Samira Carvalho, Maria D'aires, Mãe Celina de Xangô

Direção | Julia De Simone

Produção | Luana Melgaço, Julia De Simone, Filipa Reis

Roteiro | Aline Portugal, Julia De Simone, Mariana Luiza

Fotografia | Flávio Rebouças

Direção de Arte | Ana Paula Cardoso

Figurino | Diana Moreira

Som direto | Marina D'Ávila

Preparação de elenco | Marcelo Grabowsky

Direção de movimento e preparação corporal | Flávia Souza

Assistência de Direção | Débora de Oliveira, Marianne Macedo Martins

Pesquisa | Julia De Simone, Mariana Luiza, Milena Manfredini
Produção Executiva | Fernanda Vidigal, Joana Vaz da Silva, Luana Melgaço, Vanessa Santos
Produtores Mirada Filmes | Aline Portugal, Julia De Simone, Marcelo Grabowsky
Direção de Produção | Sabrina Bitencourt
Montagem | Ricardo Pretti
Pós-produção de Imagem | Andreia Bertini
Pós-produção de Som | Carlos Abreu
Trilha Sonora Original | Marco Scarassati
Produção | Mirada Filmes, Anavilhana, Uma Pedra no Sapato
Distribuição | Olhar Filmes
Vendas internacionais | Magenta / Uma Pedra no Sapato
Apoio | Hubert Bals Fund, World Cinema Fund, FSA, ICA, RTP

***Rapacidade* | Experimental | 45 min | Cor | 4:3 | 5.1 | HD | RJ | 2023**

miradafilmes.com.br/rapacidade

Sinopse | Rapacidade é um filme-ensaio sobre as camadas de temporalidades contidas nas paisagens urbanas da região portuária do Rio de Janeiro. Uma colagem de sons, materiais de arquivo e imagens que registam os últimos 10 anos de uma reforma urbana gentrificadora, e revela o carácter colonizador e exploratório dos últimos duzentos anos de ocupação da cidade.

Direção | Julia De Simone e Ricardo Pretti
Concepção, Pesquisa e Produção | Julia De Simone
Montagem | Ricardo Pretti
Gestão Executiva | Alessandra Castañeda
Direção de Produção | Clara Lopes
Produtores Mirada Filmes | Aline Portugal, Julia De Simone, Marcelo Grabowsky
Assistência de Executiva | Daniel Araujo
Direção de Fotografia | Flávio Rebouças
Captação e Edição de Som | Anne Santos
Assistência de Som | João Luiz Lourenço
Mixagem | Gabriel Pinheiro
Cor e Finalização | Fabrício Baptista
Tradução | Ana França
Motorista | Alcirlene Monteiro
Guia Turístico do Circuito Histórico da Herança Africana | Rafael Moraes
Guia Turística do Passeio Marítimo da Marinha do Brasil | Ana Eugênia Seiblitz
Produção | Mirada Filmes
Apoio | Jurubeba
Apoiadora | RioFilme

Referências Bibliográficas

- ABREU, Maurício de A. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP, 2011.
- AGAMBEM, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ANGOTTI, F. B. et al. (2019). **Performações e múltiplas realidades do Porto Maravilha: entre consensos, resistências e controvérsias na zona portuária do Rio de Janeiro**. URBE - Revista Brasileira de Gestão Urbana, 11.
- AUGUSTO, Maria Helena Oliva (Org.). **Estudos sobre o tempo: O Tempo na Filosofia e na História**. IEA, USP, 1989.
- BOSI, Alfredo. **O tempo e os tempos**. Artepensamento, 1992. In: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-tempo-e-os-tempos/>, acessado em 04 set 2024.
- CAMPOS, G. A.; SILVA, F. M. S. P. (2018). **Polícia e Segurança: o Controle Social Brasileiro**. Psicologia: Ciência e Profissão, 38, p. 208-222.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FEDERICI, Silvia. **Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns**. São Paulo: Elefante, 2022.
- GAGO, Verónica. **La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.
- GARBELOTTI, Raquel. **Vídeo-instalação, Cinema de Exposição, Cinema de Artista, Outro Cinema, Efeito-Cinema: Nomenclaturas e Normas de Representação. A reflexividade na obra em perspectiva (documental)**. Arteriais, Revista do PPGARTES, ICA, UFPA, n. 09, Dez 2019.
- GAUTIER, A. M. O. **The oral in the aural**. In: *Aurality : listening and knowledge in nineteenth- century Colombia*. [S.l.]: Duke university Press, 2014. p. 207–214.
- GOLDMAN, Marcio. **An Afro-Brazilian theory of the creative process: An essay in anthropological symmetrization**. *Social Analysis* 53(2): 108–129, 2009.
- _____. **Quinhentos anos de contato: por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem**. Rio de Janeiro, *Mana*, v. 21, n.3, p. 641-659, 2015.
- HAESBAERT, Rogério. **Lugares que fazem diferença: Encontros com Doreen Massey**. *GEOgraphia*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, Vol.19, Nº40, 2017: mai./ago.
- _____. **Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na “América Latina”**. Buenos Aires: CLACSO, 2021.

_____. **Viver no Limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HARAWAY, Donna J. **Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno.** Buenos Aires: consonni, 2019.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queres radicais.** São Paulo: Fósforo, 2022.

HIPONA, Agostinho de. **Confissões, Livro XI.** In: MARÇAL, Jairo (Org.), Antologia de textos filosóficos. Curitiba: Secretaria de Estado de Educação do Paraná, 2009.

HONORATO, Cláudio de Paula. **VALONGO: o mercado de escravos do Rio de Janeiro, 1758 a 1831.** Dissertação de Mestrado. UFF, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2008.

LABELLE, Brandon. **Acústicas pobres: escutando de baixo.** In: Agência Sônica: Som e Formas Emergentes de Resistência. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

_____. **Públicos Improváveis: No Limite da Aparência.** In: Agência Sônica: Som e Formas Emergentes de Resistência. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

_____. **On Acoustic Justice: Listening, Performativity and the Work of Reorientation.** New York: Bloomsbury Publishing. EUA, 2020.

LEAL, André. **Uma toda-englobante mesmice: paisagens entrópicas de tempos urbanizados.** Tese de Doutorado. UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, 2022.

LE GUIN, Ursula. **A Teoria da Bolsa da Ficção.** São Paulo: n-1 edições, 2021.

LIMA, Érico; PORTUGAL, Aline. **Fazer ver, fazer cidade: o reemprego como desvio e invenção.** Significação, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 159-179, jul-dez. 2020.

MACIEL, Kátia (Org.). **Cinema Sim: Narrativas e Projeções: Ensaios e Reflexões.** São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário do Jatobá.** São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

_____. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras n° 26, Língua e Literatura: Limites e Fronteiras. Programa de Pós-graduação em Letras - PPGL/UFMS, p. 63-81, 2003.

_____. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. **Performances do tempo espiralar.** In: Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

_____. **Pensamentos Itinerantes.** Terra Livre, Presidente Prudente, Ano 22, v. 2, n. 27, p. 85-92, jul-dez. 2006.

_____. **Um sentido global do lugar.** In: ARANTES, Antonio A. (Org.). O espaço da diferença. Campinas: Papyrus, 2000.

_____; KEYNES, Milton. **Filosofia Política da Espacialidade: Algumas considerações.** GEOgraphia - Ano 6 - Nº 12 - 2004.

MOREIRA, Clarissa da Costa. **A cidade contemporânea entre a tábula rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro.** São Paulo: Unesp, 2005.

OBICI, Giuliano. **A Condição da Escuta: Mídias e Territórios sonoros.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PAINI, Dominique. **Reflexões sobre o “cinema exposto”.** In: MACIEL, Kátia (Org.). Cinema Sim: Narrativas e Projeções: Ensaios e Reflexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PARENTE, André. **A forma cinema: variações e rupturas.** In: MACIEL, Kátia (Org.). Transcineas. Coleção N-Imagem, n. 7. Rio de Janeiro: Contracapa. 2017.

PIMENTEL, Mariana. **Fabulemos! Ou como resistir à ficção.** In: VASCONCELLOS, Jorge; PIMENTEL, Mariana (Coletivo 28 de Maio/C28M). Coletivo 28 de Maio - arte e lutas minoritárias. Coleção Teses & Ensaios Críticos. Edições PPGCA. Rio de Janeiro: PPGCA-UFF/Editora Circuito, 2023.n

PORTUGAL, Aline; MIGLIORIN, Cezar (Org.). **Fazer Cinema, Fazer Cidade.** Rio de Janeiro: Áspide Editora, 2022.

RESENDE, Fernando. **O que nos ensina o monstro de Rosa: a narrativa como percurso, o pensamento como problema.** In: MELO, S.; PASSOS, C.; COSTA, K.; THIES, S. (eds). Explorando os entremeios: cultura e comunicação na literatura de João Guimarães Rosa. São Paulo: HUCITEC, 2020.

RODRIGUES, Vinícius Mendes. **Free Jazz e free improvisation: aspectos estéticos e estruturais.** ICTUS Music Jornal, Salvador, vol. 14, n.2, p. 133-154, Dezembro, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/2160/684>

RUGENDAS, Johann Motitz. **Viagem pitoresca através do Brasil.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1998.

SANTANA, Tiganá. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bun-seki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2019.

_____. **Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-sol (Ntangu)**. Revista Espaço Acadêmico, v. 20, n. 225, p. 04-13, 13 nov. 2020.

SANTOS, Antonio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora / PISEAGRAMA, 2023.

_____. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. Brasília: Ayô, 2019.

SANTOS, Milton. **O dinheiro e o território**. GEOgraphia - Ano 1, nº 1, 1999.

_____. **Transcrições das Comunicações apresentadas na mesa-redonda O Tempo na Filosofia e na História**. In: AUGUSTO, Maria Helena Oliva (Org.). **Estudos sobre o tempo: O Tempo na Filosofia e na História**. IEA, USP, 1989.

SAQUET, Marcos A.; SILVA, Sueli S. da. **Milton Santos: concepções de geografia, espaço e território**. Geo UERJ - Ano 10, v. 2, n. 18, 2008, p. 24-42.

SARUE, Betina. **Os Capitais Urbanos do Porto Maravilha**. Novos Estudos, CeBRAP. São Paulo, v35.02, 79-97, Julho 2016.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato, A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

TABORDA, Tato. **Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.