



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANA PAULA VERAS CAMURÇA VIEIRA

A CIDADE EMARANHADA: IMAGENS RESSONANTES NO CINEMA CEARENSE
CONTEMPORÂNEO

FORTALEZA

2026

ANA PAULA VERAS CAMURÇA VIEIRA

A CIDADE EMARANHADA: IMAGENS RESSONANTES NO CINEMA CEARENSE
CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Comunicação. Área de concentração: Meios e processos comunicacionais.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

FORTALEZA

2026

ANA PAULA VERAS CAMURÇA VIEIRA

A CIDADE EMARANHADA: IMAGENS RESSONANTES NO CINEMA CEARENSE
CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Comunicação. Área de concentração: Meios e processos comunicacionais.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

Aprovada em: 26/05/2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof^ª. Dra. Kênia Cardoso Vilaça de Freitas
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Yuri Firmeza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Essa escrita só foi possível entre muitos encontros, conversas e escutas. Agradeço, antes de tudo, ao meu bando, essa constelação de presenças que sustentou o caminho.

À minha orientadora, Beatriz Furtado, pela escuta e pela generosidade no acompanhamento.

À Universidade Federal do Ceará e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, pelo espaço de formação, pelas condições de pesquisa e pelas trocas que ampliaram este percurso.

Ao Instituto de Cultura e Arte (ICA-UFC), que atravessa minha formação desde a graduação e constituiu, ao longo de dez anos, um lugar de aprendizagem e pertencimento.

Aos professores e professoras que atravessaram minha formação, dentro e fora das instituições, em especial Deisimer Gorczewski, Alexandre Veras, Yuri Firmeza, Pablo Assumpção e Beatriz Furtado pelas aulas que seguem reverberando neste trabalho.

Às professoras Cláudia Mesquita e Kênia Freitas, pela leitura atenta e pelos comentários feitos na qualificação, que abriram caminhos importantes.

Aos amigos e amigas de LEEA – Laboratório de Experimentações em Audiovisual, Maria Inês Dieuzeide, Janaína de Paula, Rúbia Mércia, Samuel Macêdo, Helosa Araújo, pelas trocas, escutas e amizade.

Aos meus parceiros de Cinema no Brejo, Rúbia Mércia, Leonardo Câmara e Clara Bastos, com quem compartilho a invenção de um modo de estar junto, de aprender e de fazer cinema.

À CAPES, pelo apoio por meio da bolsa de doutorado sanduíche, que possibilitou outras experiências de pesquisa.

Aos professores Emmanuel Siety e Evgenia Giannouri, pelo acolhimento generoso durante o período na Université Sorbonne Nouvelle. Agradeço também ao Département Cinéma et Audiovisuel (CAV) e ao Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV), pelos espaços de troca.

A Chiara, Mateus, Igor e Alexandra (Xana), pelos encontros tão divertidos, pela companhia e por tornarem aquele ano em Paris mais leve, mesmo em um momento difícil.

Ao Leon Reis, Bárbara Cabeça, Livia de Paiva, Elena Meireles e Andreia Pires, realizadores e realizadoras dos filmes analisados, que, através de suas obras e generosidade em

compartilhar seus processos, tornaram possível esta pesquisa.

Aos estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza, com quem compartilho diariamente o espaço da sala de aula, por me lembrarem que pensar é também um exercício coletivo, em movimento.

Aos meus colegas professores e professoras da Universidade de Fortaleza, em especial, Isaac Pipano, Bete Jaguaribe, Max Eluard, Mariana Porto, Bruno Reis, Natália Maia e Samuel Brasileiro, pela convivência e pelas inspirações que atravessam minha prática docente e reverberam neste trabalho.

Aos encontros que sustentaram este processo entre conversas longas, viagens, noites, saídas, festas e tudo aquilo que mistura vida e escrita. Bruna Memória, Isabel Azevedo, Luiza Ary, Luisa Fernandes, Érica Zíngano, Dado Nogueira, Victor Farias, Carol Ary, Lucas Coelho e Andrei Aguiar, obrigada pelo cuidado, pela escuta e por tornarem a vida mais alegre.

Aos meus pais, Ana Cléa e Paulo Dídimo, pelo amor e pelo suporte que tornam tudo possível. Por acreditarem, acolherem minhas escolhas e por serem presença constante em cada etapa da minha vida.

À minha irmã, Ana Clara, pelo apoio constante, pela presença nos momentos mais difíceis, pela confiança inabalável e por tudo que sustenta nossa amizade.

À memória do meu irmão, Paulo Filho, que atravessa este trabalho de maneira silenciosa e profunda, como presença que me faz insistir nas lembranças e invenções da nossa infância. É dessa matéria que esta escrita se alimenta.

Aos meus avós, Lirinda, Veras, Horácio Dídimo (em memória) e Evendina, pelo amor que antecede e sustenta meu caminho, pelas formas de cuidado que permanecem.

À minha sogra, Cláudia Mont'Alverne, e à família Mont'Alverne, pelo acolhimento, pelo cuidado e pela alegria de uma vida em vizinhança.

Ao Leo, pela escuta, pelo amor e por sustentar, junto comigo, planos, ideias mirabolantes, viagens, sonhos, invenções, livros, filmes, mapas, projetos, conversas sem fim, muitos silêncios, um cachorro, a casa, os desvios, os recomeços e tudo que insiste em nos colocar em movimento.

Ao Milo, espécie companheira que alegra meus dias.

A todos que fazem cinema em Fortaleza e à essa cidade que atravessa a tese como força contraditória, violenta e sensível.

*tudo está ligado, e tudo não é nada além de um laço
possível, às vezes até mesmo quando não se espera
encontrar um laço*

Vinciane Despret (2016), em *O que diriam os animais se...*

*o que havia em seu interior ou o que estava no exterior
dependia de onde fosse olhado*

Ursula K. Le Guin (2019), em *Os Despossuídos*

*there's nothing new
under the sun,
but there are other suns*

Octavia Butler (2018), em *Parable of the Trickster*

ou
algumas
epígrafes
como
imagens

Figura 1 – Grafite, de Esmat Elhalaby de 2020, encontrado em Okland, Califórnia



Fonte: Sese (2022).

Figura 2 – Em 17 de março de 2020, um imigrante haitiano aborda Jair Bolsonaro na entrada do Palácio da Alvorada e declara: "Você não é mais presidente"



Fonte: Haitiano [...] (2020).

Figura 3 – Dimas Cravalanças em sua emblemática viagem no tempo. Frame do filme “Branco Sai, Preto Fica”



Fonte: Branco [...] (2014).

RESUMO

A pesquisa investiga como o cinema cearense contemporâneo produzido em Fortaleza opera deslocamentos temporais e espaciais que desafiam a cronopolítica colonial-capitalista e reorganizam as condições de existência na cidade. O *corpus* fílmico é composto por Tremor Iê (2019), Boca de Loba (2018), Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno (2018) e Vando Vulgo Vedita (2017), obras realizadas entre 2015 e 2019 que exploram, de modo inventivo, as relações entre corpo, cidade, tempo e resistência. Argumenta-se que esses filmes intervêm sobre a cidade, produzindo deslocamentos nas formas hegemônicas de organizar o tempo, a memória e a presença dos corpos no espaço urbano. Para acompanhar essas operações, a tese se organiza em três movimentos interdependentes: *Camadas do mapa*, que desmonta regimes temporais dominantes e posiciona os filmes como agentes cronopolíticos; *As imagens ressonantes*, que acompanha figuras recorrentes — noite, monumento, fuga e bando — como campos de sentido que tensionam a materialidade da cidade; e *Os cadernos de conversa*, que reúne diálogos com realizadores, expandindo o espaço de ressonância e desdobramento a partir dos processos de criação. A escrita assume descontinuidade, o fragmento e o salto entre planos, compondo *um mapa de imagens ressonantes*, parcial e situado, inspirado na “teoria da bolsa” de Ursula K. Le Guin. Em diálogo com autoras como Rasheedah Phillips, Denise Ferreira da Silva e Donna Haraway, o percurso propõe uma abordagem especulativa para pensar a cidade de Fortaleza, suas tensões, contradições e modos de invenção.

Palavras-chave: cinema cearense; cidade; temporalidade; esfera pública; ficção especulativa.

ABSTRACT

This research investigates how contemporary cinema from Ceará, produced in Fortaleza, operates temporal and spatial displacements that challenge colonial-capitalist chronopolitics and reorganize the conditions of existence in the city. The film corpus comprises *Tremor Iê* (2019), *Boca de Loba* (2018), *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), and *Vando Vulgo Vedita* (2017), works produced between 2015 and 2019 that inventively explore the relationships between body, city, time, and resistance. It is argued that these films intervene in the city by producing displacements in hegemonic ways of organizing time, memory, and the presence of bodies in urban space. To engage with these operations, the thesis is structured around three interdependent movements: *Layers of the Map*, which dismantles dominant temporal regimes and positions the films as chronopolitical agents; *Resonant Images*, which traces recurring figures—night, monument, fugitivity, and the collective (bando)—as fields of meaning that tension the materiality of the city; and *Notebooks of Conversation*, which gathers dialogues with filmmakers, expanding the space of resonance and unfolding from creative processes. The writing embraces discontinuity, fragmentation, and leaps between planes, composing a partial and situated map of resonant images inspired by Ursula K. Le Guin’s “carrier bag theory.” In dialogue with authors such as Rasheedah Phillips, Denise Ferreira da Silva, and Donna Haraway, the study proposes a speculative approach to thinking about the city of Fortaleza, its tensions, contradictions, and modes of invention.

Keywords: Ceará cinema; city; temporality; public sphere; speculative fiction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	— Grafite, de Esmat Elhalaby de 2020, encontrado em Okland, Califórnia	7
Figura 2	— Em 17 de março de 2020, um imigrante haitiano aborda Jair Bolsonaro na entrada do Palácio da Alvorada e declara: "Você não é mais presidente"	8
Figura 3	— Dimas Cravalaças em sua emblemática viagem no tempo. <i>Frame</i> do filme “Branco Sai, Preto Fica”	8
Figura 4	— Começo nenhum: um pequeno esboço do projeto de TCC, 2019.....	24
Figura 5	— A constelação-mapa de Derrelísias, a Cidade das Ruínas Futuristas	31
Figura 6	— Constelação dos musicais trabalhistas	34
Figura 7	— <i>String Figures</i>	41
Figura 8	— Fios que se cruzam, fragmentos que se tocam, lampejos que se conectam em padrões sempre provisórios	42
Figura 9	— <i>Frame</i> de “Vando, Vulgo Vedita”	45
Figura 10	— <i>Frame</i> de “Tremor Iê”.....	47
Figura 11	— <i>Frame</i> de “Tremor Iê”.....	48
Figura 12	— <i>Frame</i> de “Tremor Iê”.....	51
Figura 13	— Black Quantum Futurism, <i>All Time is Local</i> , 2019	52
Figura 14	— Black Quantum Futurism, "CPT Reversal"	56
Figura 15	— Black Quantum Futurism, Temporal map of #CommunityFuturesLab events	56
Figura 16	— Diagrama de ressonância de “Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno”	61
Figura 17	— Perspectiva do Acquário de Fortaleza (CE) situado à beira-mar	64
Figura 18	— Perspectiva do Acquário de Fortaleza (CE) situado à beira-mar	65

Figura 19	— Vista aérea da Avenida Beira-Mar no trecho da Volta da Jurema, em 1981	66
Figura 20	— Avenida Beira-Mar de Fortaleza após as transformações urbanísticas recentes	67
Figura 21	— Comunidades afetadas pela obra do VLT aguardam moradia em Fortaleza (CE)	68
Figura 22	— Linha Nordeste (VLT Parangaba–Mucuripe), que interliga os bairros Parangaba e Mucuripe, em Fortaleza (CE)	68
Figura 23	— Farol do Mucuripe, no Serviluz, Fortaleza (CE)	70
Figura 24	— Comunidade do Serviluz, Fortaleza (CE)	70
Figura 25	— <i>Frame</i> do filme “Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno”	72
Figura 26	— <i>Frame</i> de “Tremor Iê”	78
Figura 27	— Torre de observação da Célula de Proteção Comunitária em Fortaleza (CE)	82
Figura 28	— Fotografia da manifestação “Fortaleza Apavorada”, realizada em 25 de junho de 2013, na Praça Portugal, em Fortaleza (CE)	83
Figura 29	— Fotografia da manifestação “Fortaleza Apavorada”, realizada em 25 de junho de 2013, na Praça Portugal, em Fortaleza (CE)	84
Figura 30	— <i>Frame</i> de “Tremor Iê”	85
Figura 31	— Dispositivo de monitoramento urbano em Fortaleza, utilizado em testes de projetos de segurança pública	87
Figura 32	— <i>Frame</i> do filme “Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno”	88
Figura 33	— <i>Frame</i> de “Tremor Iê”	90
Figura 34	— <i>Frame</i> do filme “Vando Vulgo Vedita”	90
Figura 35	— <i>Frame</i> de “Tremor Iê”	92
Figura 36	— <i>Frame</i> de “Tremor Iê”	96
Figura 37	— <i>Frame</i> de “Tremor Iê”	97

Figura 38	—	<i>Frame</i> de “Tremor Iê”	101
Figura 39	—	Abertura da cela onde esteve presa Bárbara de Alencar, com placa que rememora sua prisão em 1817, no Forte de Nossa Senhora da Assunção (CE)	103
Figura 40	—	Forte de Nossa Senhora da Assunção, com canhão voltado para a orla, em Fortaleza (CE)	104
Figura 41	—	Retrato de Bárbara de Alencar. Obra, encomendada pela família Alencar na Bolívia, de F. Ruiz (1894)	105
Figura 42	—	<i>Frame</i> do filme “Boca de Loba”	107
Figura 43	—	<i>Frame</i> do filme “Boca de Loba”	108
Figura 44	—	Catedral Metropolitana de Fortaleza (CE)	110
Figura 45	—	<i>Frame</i> do filme “Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno”	111
Figura 46	—	<i>Frame</i> de “Tremor Iê”	116
Figura 47	—	<i>Frame</i> de “Tremor Iê”	116
Figura 48	—	Mausoléu de Castelo Branco, projeto de Sérgio Bernardes (1970)	118
Figura 49	—	Convite para intervenção urbana no Mausoléu de Humberto de Alencar Castelo Branco, em Fortaleza (CE)	120
Figura 50	—	<i>Frame</i> de “Tremor Iê”	121
Figura 51	—	<i>Frame</i> de “Tremor Iê”	121
Figura 52	—	<i>Frame</i> de “Tremor Iê”	122
Figura 53	—	Exposição Negro é um rio que navego em sonhos, na Galeria da Liberdade (Fortaleza, CE)	124
Figura 54	—	<i>Frame</i> do filme “Boca de Loba”	125
Figura 55	—	<i>Frame</i> do filme “Boca de Loba”	126
Figura 56	—	Derrubada da estátua de Albert Pike, em Washington, D.C., durante protestos antirracistas em 2020	126

Figura 57	—	Derrubada da estátua de Edward Colston, em Bristol, durante protestos antirracistas em 2020	127
Figura 58	—	<i>Frame</i> do filme “Vando Vulgo Vedita”	131
Figura 59	—	Ensaaios de “Vando Vulgo Vedita”	134
Figura 60	—	<i>Set</i> de filmagem de “Boca de Loba”	135
Figura 61	—	<i>Set</i> de filmagem de “Boca de Loba”	135
Figura 62	—	<i>Set</i> de filmagem de “Tremor Iê”	136
Figura 63	—	<i>Set</i> de filmagem de “Tremor Iê”	136
Figura 64	—	<i>Set</i> de filmagem de “Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno”	137
Figura 65	—	<i>Set</i> de filmagem de “Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno”	137

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	Obsessão positiva	18
1.2	Um mapa de imagens ressonantes.....	27
1.3	Anotações.....	36
2	PARTE 1: AS CAMADAS DO MAPA.....	40
2.1	O jogo de barbante	40
2.2	SF e a especulação nas imagens.....	42
2.3	Especular é habitar em movimento	44
2.4	A dobra de cárcere	46
2.5	Tempo racial e opressão temporal	48
2.6	Cronopolítica, gentrificação e cidade	51
2.7	Mapas quânticos para desviar da linha reta	54
2.8	O Mundo emaranhado	57
2.9	Onde está o tempo?	61
2.10	Progresso, tábula rasa e apagamentos.....	63
2.11	A cidade emaranhada.....	71
3	PARTE 2: AS IMAGENS RESSONANTES.....	77
3.1	I Noite	77
3.1.1	<i>Contra a transparência.....</i>	78
3.1.2	<i>A força luminosa da escuridão</i>	79
3.1.3	<i>O medo noturno</i>	81
3.1.4	<i>A luz que captura</i>	85
3.1.5	<i>Disputar os muros.....</i>	88
3.1.6	<i>Corpos em aliança</i>	91

3.1.7	<i>A matilha</i>	93
3.1.8	<i>Refazer nascentes</i>	95
3.1.9	<i>Tempo de fabulação e o tempo como fabulação</i>	97
3.2	II Fuga	100
3.2.1	<i>O cárcere</i>	101
3.2.2	<i>Escutar na penumbra</i>	102
3.2.3	<i>Materialidade histórica do calabouço</i>	103
3.2.4	<i>Cartografia das brechas</i>	106
3.2.5	<i>O subterrâneo</i>	107
3.2.6	<i>Imaginar para existir</i>	109
3.2.7	<i>A encruzilhada</i>	110
3.2.8	<i>A cidade como jogo</i>	112
3.2.9	<i>Movimentos de fuga</i>	113
3.3	III Monumento	115
3.3.1	<i>O chamado do berimbau</i>	116
3.3.2	<i>Uma arquitetura da permanência</i>	118
3.3.3	<i>Roubar as cinzas</i>	121
3.3.4	<i>Atos de amor</i>	124
3.4	IV Bando	130
3.4.1	<i>Vando é um nome para muitos</i>	131
3.4.2	<i>Uma presença dispersa</i>	132
3.4.3	<i>Um princípio de feitura</i>	134
3.4.4	<i>Encerrar sem fim: a escrita como bando</i>	138
4	PARTE 3: OS CADERNOS DE CONVERSA	141
	REFERÊNCIAS	167

1 INTRODUÇÃO

Para entrar neste texto

Este texto não se organiza de forma linear.

Ele funciona como um campo de relações no qual imagens, conceitos e cenas se aproximam, se afastam e se transformam mutuamente. Há recorrências, desvios e retomadas. Algumas ideias reaparecem deslocadas. Algumas imagens continuam operando mesmo quando já não estão mais em cena. Por esse motivo, não há um único caminho de leitura.

A leitura pode seguir a ordem do sumário ou, após os três primeiros itens, começar por qualquer uma das três partes principais do trabalho: pelas camadas do mapa (de onde se apresentam os operadores conceituais), pelas imagens ressonantes (noite, fuga, monumento e bando) ou pelos cadernos de conversa (diálogos que abordam os processos de criação dos filmes). Essas partes são interdependentes. Elas se articulam de forma contínua e se retroalimentam. Ler uma implica reconfigurar as outras. Não há hierarquia entre elas.

*Ainda assim, para ocasião da defesa, sugere-se **um percurso**:*

*iniciar por (1) **Obsessão positiva** e por (2) **Um mapa de imagens ressonantes**, seguindo então pelas figuras que organizam a (3) **segunda parte — As imagens ressonantes**. Esse caminho permite uma entrada gradual no trabalho: primeiro, pelo gesto que orienta a pesquisa e pelo posicionamento que a sustenta; em seguida, pelo desenho geral do campo e pela apresentação das figuras que estruturam a análise. Ao acompanhar essas figuras nos filmes, torna-se possível observar as imagens em operação, reconhecendo como elas produzem relações, deslocamentos e tensões no interior da cidade. A partir dessa experiência, a passagem para (4) **primeira parte - As camadas do mapa** se dará como aprofundamento e (5) **terceira parte - Os cadernos de conversa** ampliará esse percurso ao expandir os diálogos sobre os processos de criação dos filmes, enquanto as **Anotações podem ser acessadas de forma transversal**, funcionando como um campo contínuo de ressonância que atravessa e dialoga com as demais partes do trabalho.*

Esse não é um percurso obrigatório, mas uma sugestão de leitura que pode favorecer a apreensão do modo como o trabalho se organiza. Talvez a leitura peça por alguns retornos e deslocamentos. Em alguns momentos, será necessário voltar a seções anteriores ou avançar sem

seguir uma sequência rígida. O texto possui diferentes regimes de escrita, alternando entre análise, ensaio e conversa e nem sempre busca fechar interpretações. Em certas passagens, o objetivo é sustentar uma imagem ou uma situação para que suas relações possam emergir.

Ler esta tese implica, portanto, acompanhar um movimento.

1.1 Obsessão positiva

Esta tese traz um caminho de pesquisa no qual buscamos olhar para o modo como um certo conjunto de filmes do cinema cearense contemporâneo elabora deslocamentos temporais e espaciais em disputa com os projetos hegemônicos de cidade. Tomamos a cidade de Fortaleza, no Ceará, no Nordeste brasileiro, como território sensível e campo de conflito central onde esses filmes habitam, para compreender como essas obras têm mobilizado estratégias especulativas, fabulatórias e críticas para tensionar uma noção de tempo linear e progressista associada às engrenagens do capital e aos modelos dominantes de planejamento urbano. Interessa-nos pensar o cinema como uma prática capaz de intervir nos modos de imaginar, habitar e narrar uma cidade. Ao articular corpo, espaço e tempo, observamos como essas imagens têm produzido fissuras nos regimes de visibilidade e historicidade que sustentam as formas de exclusão, apagamento e segregação que atravessam a cidade.

Nesse horizonte, compreendemos que a disputa pelo espaço urbano se confunde com a disputa pelas formas de compreensão do tempo, reconhecendo também que a noção de tempo é indissociável do exercício de fabulação¹ que atravessa o regime ficcional das obras analisadas. Assim, a escolha dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa parte de uma atenção ao modo como determinadas obras realizadas em Fortaleza, entre 2015 e 2019, constroem articulações não

¹A princípio, o conceito de fabulação que trazemos aqui tem origem em Henri Bergson (1932) e é retomado por Gilles Deleuze no campo do cinema, especialmente em *A Imagem-Tempo* (1985). Ao deslocá-lo, Deleuze propõe a fabulação como um procedimento criador que opera como um ato de enunciação capaz de produzir o que ele chama de “povo que falta” (*le peuple qui manque*). Para o autor, o cinema moderno não representava uma coletividade já dada, mas a inventava e a convocava como potência ainda sem forma ou voz consolidadas. Nesse sentido, a fabulação se configura como um gesto simultaneamente estético e político, na medida em que recusa a distinção entre verdadeiro e falso e passa a operar no registro da “potência do falso”, abrindo brechas no real e engendrando outros modos de existência coletiva (Deleuze, 1990). No contexto do cinema brasileiro, esse conceito tem sido mobilizado para pensar obras que, ao articular memória, invenção e resistência, constroem formas de imaginação política não subordinadas à lógica narrativa dominante. Nesta tese, a fabulação é compreendida como a dimensão das imagens que, ao tensionar o tempo linear e progressista, inventa outras formas de habitar e narrar a cidade.

convencionais entre espaço e tempo. Trata-se de filmes que deslocam as narrativas sobre a cidade e introduzem outras formas de imaginar o urbano, por meio da ficção especulativa, da performance ou da distopia. É importante ressaltar que, no campo dos estudos do cinema brasileiro contemporâneo, a distopia tem sido mobilizada de forma ampliada, para além do gênero de ficção científica *stricto sensu*, referindo-se a estratégias filmicas que encaram o presente como um horizonte de colapso. Ou seja, filmes que especulam sobre o agora a partir de uma torção temporal que rejeita a linearidade progressista. Cláudia Mesquita (2018), por exemplo, identifica no cinema de Adirley Queirós uma operação distópica que articula ruína, precariedade e memória como formas de exame histórico do presente, produzindo o que a autora denomina “presentes incertos”. Nesse sentido, a distopia opera menos como projeção futurista do que como diagnóstico do presente urbano, revelando as formas de exclusão, apagamento e segregação que atravessam as cidades brasileiras. Por isso, o uso do conceito nesta tese aproxima-se de uma dimensão crítica e política da imaginação, permitindo que os filmes do corpus sejam compreendidos como especulações sobre o agora, mobilizando as questões que norteiam este trabalho.

Nesse sentido, reunimos um conjunto de quatro obras filmicas do cinema cearense contemporâneo: *Tremor Iê* (2019), de Livia de Paiva e Elena Meirelles; *Boca de Loba* (2018), de Bárbara Cabeça; *Vando Vulgo Vedita* (2017), de Andréia Pires e Leonardo Mouramateus; e *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), de Leon Reis. Essas obras foram selecionadas por sua capacidade singular de evocar outras perspectivas de tempo e espaço, elaborando sobre as tensões e contradições urbanas por meio de suas *imagens ressonantes*. Cada filme, em sua singularidade estética e política, contribui para a compreensão da cidade como um campo de forças e disputas, mobilizando estratégias distintas, mas complementares de especulação sobre o presente urbano. A escolha desse *corpus* específico se justifica pela forma como essas obras fazem ressoar figuras insistentes que atravessam os filmes e adensam forças, abrindo zonas de fabulação que nos permitem pensar Fortaleza para além de suas representações hegemônicas.

Em *Tremor Iê* (2019), dirigido por Livia de Paiva e Elena Meirelles, acompanhamos a travessia de mulheres negras, feministas e LGBTQIA+ que se unem para resistir à violência de um espaço erguido sob a dominação higienista e machista. A noite e o deslocamento são figuras centrais que instauram uma experiência temporal que nos afasta da linearidade narrativa. Em *Boca de Loba* (2018), de Bárbara Cabeça, há um contra-ataque das forças femininas pelas ruas do centro da cidade e a invocação de um “espírito selvagem urbano”. A fuga surge como estratégia de

sobrevivência e de invenção diante da violência contra esses corpos. Já em *Vando Vulgo Vedita* (2017), de Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, acompanhamos o frescor das experiências de um corpo coletivo que se funde aos espaços que atravessa, compartilhando vivências banais e poéticas e denunciando a violência policial na cidade. Trata-se da constituição de um bando como possibilidade de vínculo e de resistência nos espaços. Por fim, em *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), de Leon Reis, vemos o caminhar solitário do jovem protagonista negro em um bairro nobre, à procura da casa de seus amigos, de classe mais alta e brancos. Nessa travessia, ele tem de lidar com a violência dos estereótipos que incidem sobre os corpos negros na cidade até que se encontra em uma encruzilhada. Ali, passado, presente e futuro se contaminam em uma temporalidade híbrida, na qual um jogo ativa modos alternativos de invenção do espaço urbano.

A compreensão dessas obras, no entanto, não se esgota em suas dimensões formais e temáticas. A existência desse conjunto de filmes é inseparável das condições de formação e de produção que se consolidaram em Fortaleza nas últimas duas décadas por meio de políticas públicas. O surgimento dessa geração de realizadores e realizadoras foi possibilitado por um conjunto de ações formativas articuladas entre espaços autônomos, coletivos e instituições públicas, além dos editais públicos de fomento que proporcionam condições para a produção. Nesse contexto, a Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes, vinculada à Prefeitura de Fortaleza, e o curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará tiveram papel decisivo na constituição de um campo de criação e pensamento que atravessa tanto a formação técnica quanto a experimentação estética e crítica na cidade.²

A Vila das Artes, desde sua criação em 2006, tornou-se um espaço de encontro e aprendizado coletivo, onde o cinema é pensado como prática expandida aberta ao território, às artes visuais, à performance e à política. A Escola oferece gratuitamente desde percursos básicos e técnicos até programas completos, como o Curso de Realização em Audiovisual, com duração de dois anos. Uma experiência pedagógica que, nos últimos 20 anos, tem contribuído para descentralizar a produção audiovisual, formando realizadores que atuam em coletivo e constroem

² Para além destas duas instituições, atualmente a cena de formação pública em cinema e audiovisual em Fortaleza é também sustentada por equipamentos que atuam de modo decisivo na democratização do acesso ao conhecimento, à prática e à fruição audiovisual. Destacam-se a Escola Porto Iracema das Artes, o Centro Cultural Bom Jardim e o Museu da Imagem e do Som do Ceará, que, por meio de cursos, oficinas, laboratórios de criação e de formação de público, contribuem continuamente para a consolidação de uma política pública de formação audiovisual aberta, plural e territorialmente situada na cidade.

modos singulares de narrar a cidade. Já o curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFC, desde 2010, tem sido um importante espaço de articulação entre pesquisa, criação e crítica, consolidando o cinema como campo de experimentação e de elaboração estética na cidade. As obras que compõem o *corpus* desta pesquisa emergem, portanto, desse terreno fértil em que práticas formativas e processos coletivos de criação se entrelaçam de forma decisiva.

É junto a esses filmes, oriundos dessa articulação entre criação, formação e política, que gostaríamos de pensar, ao longo dessa pesquisa, quais são essas possibilidades de especulação e deslocamento elaboradas e de que modo surgem as rotas e táticas de fuga para os problemas de ordem política que operam no agora. Em companhia dos sujeitos em cena, das paisagens compartilhadas, dos modos e perspectivas de enquadramento, há outra relação com o tempo que nos aproxima de lutas e práticas insurgentes advindas de espaços e corpos dissidentes que resistem e, mesmo constantemente marcados pela violência, também elaboram o espaço urbano. Ao se confrontarem com uma projeção de futuro centralizada no desejo do capital que paira sobre as cidades contemporâneas, aqui, em especial, Fortaleza, no Nordeste do Brasil, essas imagens provocam presenças que resistem não só a uma ideia de futuro como sinônimo de progresso, mas também a toda uma linha do tempo unívoca na disputa pelos modos de invenção da cidade.

Longe de propor uma análise totalizante de cada filme, ao estabelecermos nossa metodologia de pesquisa, buscamos acompanhar figuras recorrentes como operadores de leitura capazes de atravessar as obras e mapear deslocamentos e disputas temporais e espaciais. Há uma recusa da linearidade analítica ao assumir, na própria forma, a descontinuidade e a abertura que caracterizam as imagens investigadas. Trata-se, sobretudo, de um *mapa de imagens ressonantes*, no qual o texto se constrói por meio de aproximações, desvios e contaminações. A partir desse gesto, propomos em nosso caminho (i) analisar como esses filmes elaboram deslocamentos temporais e espaciais por meio de estratégias estéticas e fabulatórias; (ii) compreender de que maneira esses deslocamentos dialogam com as disputas políticas e sociais que atravessam Fortaleza; (iii) mapear um conjunto de imagens ressonantes — a noite, a fuga, o monumento e o bando — capazes de articular, cada uma à sua maneira, essas tensões; e (iv) experimentar modos de escrita e análise que acompanhem, em sua forma, o movimento próprio das imagens.

Nesse contexto, algumas perguntas guiam o início desse percurso: Como essas obras filmicas exploram e articulam dimensões temporais e espaciais com o intuito de resistir a determinados modos de planejamento e de imaginário urbano? Quais formas do espaço urbano

estão sendo questionadas e quais novas estão sendo imaginadas? Que temporalidades se contrapõem às engrenagens lineares do capital? De que maneira o cinema cearense contemporâneo contribui para o debate político em torno da produção subjetiva da cidade? Como o vínculo entre os corpos em cena e as espacialidades elaboradas interfere nas disputas em curso na cidade? De que modo essas diferentes perspectivas temporais e espaciais promovem rupturas e inauguram novos modos de posicionamento no mundo?

A partir dessas inquietações, a tese se organiza como um mapa sobreposto em três movimentos. O primeiro, *Camadas do mapa*, mobiliza operações para desmontar os regimes temporais dominantes e situa os filmes como agentes cronopolíticos. Trata-se de um movimento do mapa que cria condições para o próprio *mapa de imagens ressonantes*. O segundo, *As imagens ressonantes*, segue figuras recorrentes nos filmes — a noite, o monumento, a fuga, o bando — que, ao emergirem, expandem sentidos e evocam cenas, personagens, memórias e conceitos em um gesto crítico na relação com a própria materialidade da cidade. Cada figura inaugura um campo de imagens, uma fissura que desvia o texto e engendra novas conexões. O terceiro, *Os cadernos de conversa*, reúne trechos de diálogos com realizadoras e realizadores dos filmes analisados. Um espaço de ressonância e desdobramento, onde o pensamento da tese se deixa atravessar pelos processos de criação, pelas escolhas formais e pela cidade que emergem dessas conversas. Nesse percurso, trazemos a ideia de anotação como modo de performar a descontinuidade, a fragmentação e o salto entre planos. Inspirados na “teoria da bolsa” de Ursula Le Guin (2025), entendemos o mapa como um gesto parcial e situado, aberto a contágios. Assim, a própria forma do texto busca acompanhar as imagens múltiplas, especulativas e emaranhadas que investiga.

Esses três movimentos coexistem como gestos interdependentes. Em *Camadas do mapa*, a desmontagem dos regimes temporais dominantes apresenta-se como uma abertura para a construção do mapa de imagens ressonantes. Já em *As imagens ressonantes*, ao reunir figuras recorrentes, aprofundamos o diálogo com a cidade e, ao mesmo tempo, reinscrevemos os modos de pensar o tempo elaborados na primeira parte. Por sua vez, em *Os cadernos de conversa*, propomos uma zona de escuta na qual a análise se encontra com os processos de criação. Não se trata, portanto, de etapas sucessivas ou de um modo de aplicar uma teoria aos filmes, mas de um método que se dobra sobre si mesmo: a elaboração temporal abre caminho para o surgimento das imagens ressonantes, enquanto estas, ao se insinuarem, devolvem novas perspectivas ao modo de conceber o tempo. Nesse movimento de retroalimentação, buscamos criar camadas móveis que se

sobrepõem, se deslocam e se contaminam, compondo um campo de pensamento que expande o horizonte do tempo em matéria em variação contínua.

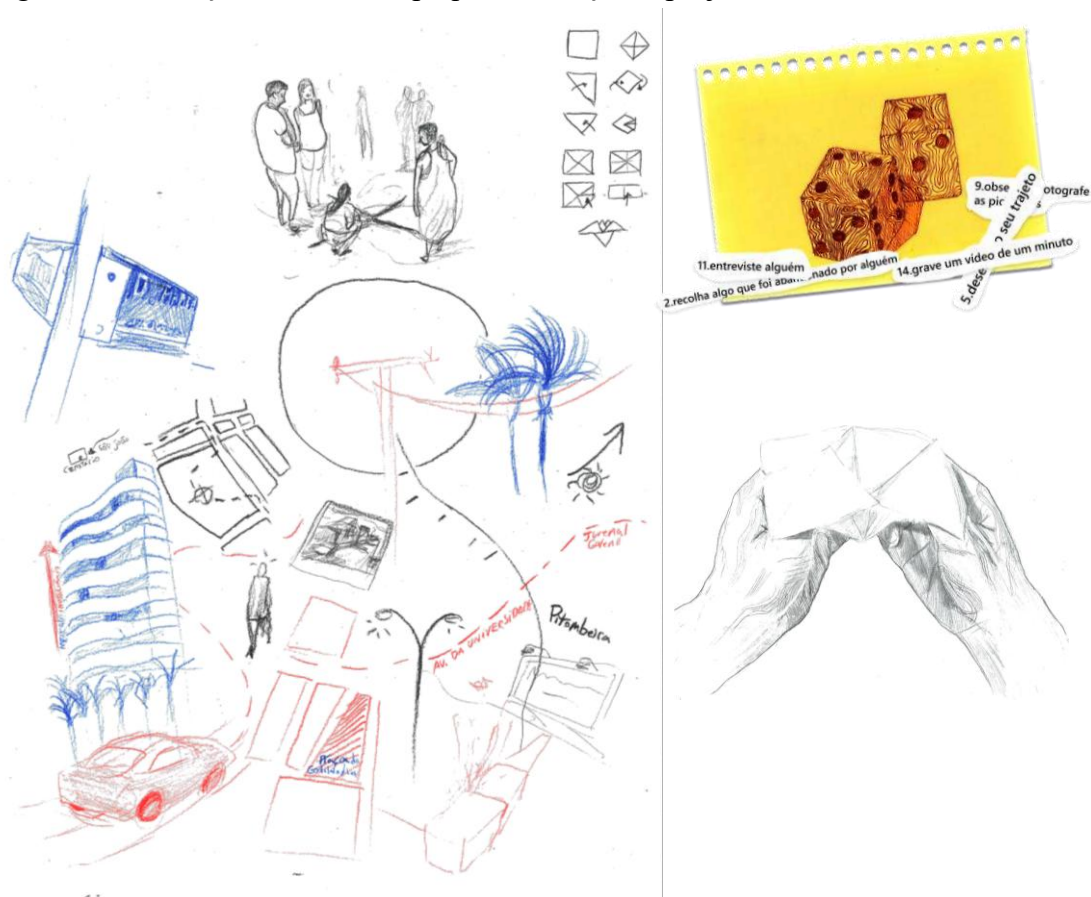
Essa escolha metodológica se estrutura a partir de um percurso atravessado por experiências de pesquisa, criação e intervenção na cidade, que se inicia há cerca de oito anos, quando ingressei no curso de graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Ceará. Ao longo de quase todo o curso, a partir de um projeto de iniciação científica, tive a oportunidade de acompanhar o processo de criação e as atividades do Cineclube Ser Ver Luz³, um cineclube no bairro Serviluz que realizava intervenções nas ruas, praças e nas imediações do Farol do Mucuripe. Naquela época, em parceria com o Coletivo Audiovisual do Titanzinho, realizamos uma cartografia das intervenções sonoras, visuais e audiovisuais com as ruas, praças e outros espaços comuns do bairro, sob a constante perspectiva de resistência às ameaças de remoção. Considero que essa foi uma experiência fundamental para que surgisse um olhar atento às pesquisas, filmes e obras que repensavam as práticas espaciais e contestavam o modo como a violência dos processos de segregação perturbava o potencial coletivo dos espaços públicos de Fortaleza. Nessa mesma época, pude também colaborar com uma série de atividades junto ao Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR), grupo vinculado ao PPGArtes da UFC, que se dedicava a realizar pesquisas e intervenções urbanas e a analisar processos de criação atravessados pelo cotidiano da cidade. Em meio a tantas descobertas, meu caminho na graduação é marcado por um olhar sobre a cidade como elemento de investigação e sobre o modo como as imagens poderiam constituir-se como forças mediadoras entre os sujeitos e os espaços urbanos.

Tendo em vista essas experiências, no fim da graduação, surgiu o meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Percursos imprevisíveis: um gesto de criação com o espaço urbano*, a partir da proposição de um jogo que buscava criar imagens e romper com alguns roteiros engessados em relação ao tempo, ao espaço e à movimentação na cidade. O jogo apostava na cidade como espaço de diálogo e de experimentação. A partir de um dispositivo que apresentava as ruas, os espaços públicos e os monumentos como elementos de um campo de investigação, os

³ O Cineclube Ser Ver Luz é um cineclube criado no bairro Serviluz, em Fortaleza, que realiza exhibições em praças, ruas e outros espaços públicos do bairro. O projeto surge a partir do Coletivo Audiovisual do Titanzinho e, com o apoio da Associação de Moradores, vem, ao longo dos últimos anos, realizando sessões temáticas e itinerantes com filmes nacionais e regionais, além de produções locais, promovendo debates, oficinas e formação de público. As sessões são pautadas por temas como “memória”, “direito à cidade” e “juventudes”, criando um espaço de encontro, resistência, educação e valorização das narrativas do próprio território. Para saber mais, acesse: <https://cineclubeserverluz.wordpress.com/>

jogadores eram convidados a percorrer trajetos pela cidade e, depois, a elaborar mapas inspirados nas práticas situacionistas. Esses mapas, na verdade, eram redes de forças, desenhadas a partir das vivências de cada um no espaço percorrido. Acredito que algumas questões, ainda hoje, reverberam desse jogo, ao se compreender que os mapas criados com um grupo de amigos e amigas naqueles dias já traziam desvios nos modos de habitar a cidade. Esses gestos iniciais dialogam diretamente com as produções que pretendemos tatear nessa pesquisa.

Figura 4 – Começo nenhum: um pequeno esboço do projeto de TCC, 2019



Fonte: Elaborado pela autora.

Se a graduação ofereceu um primeiro contato com o espaço urbano como campo de experimentação, o mestrado ampliou esse olhar em direção à escrita como forma de travessia entre imagem e cidade. Durante o mestrado, no Programa de Pós-graduação em Artes (UFC), tomei como ponto de partida uma proposição que chamei de *texto-trajeto*, que consistia em pensar o

trabalho da escrita sobre os filmes como indissociável da constituição da cidade e de um constante exercício de colocar-se em relação. O objetivo era pensar um movimento de proposição de ideias junto aos filmes. Em um exercício de diferença e sensibilidade, importava também a busca por um modo de reinvenção do exercício crítico a partir dos caminhos que as formas filmicas apresentavam. O *texto-trajeto*, dinâmico e não linear, levava em conta os deslocamentos no espaço filmico. O foco estava na inteligibilidade das paisagens atravessadas por seus acidentes e mutações. Ao transitar entre e com os filmes, havia uma atenção voltada à dimensão afetiva das espacialidades, considerando as experiências estéticas e políticas das subjetividades que habitavam e percorriam os espaços. O *texto-trajeto* era um modo de se conectar com as relações entre os corpos, o tempo e os espaços singulares e de destacar a importância de construir visibilidades, falas e escutas no campo sensível. Considero que esse operador desempenhou um papel fundamental no ato de escrita da dissertação, pensando em uma relação direta com os espaços atravessados e em atenção aos detalhes, aos acontecimentos, aos usos e à relação com os corpos que o habitam. Nesse caminho, o *texto-trajeto* tratava menos de uma demarcação de lugares, fronteiras, limites, do que de um modo de perceber as forças presentes à medida que se desenhavam os espaços.

Dito isso, o *corpus* da pesquisa realizada no mestrado tratava de alguns filmes, tanto ficcionais quanto documentais, que percorriam Fortaleza, no Ceará, nos últimos anos. A proposta do *texto-trajeto*, na relação com os filmes, consistia em experimentar uma metodologia que fizesse emergir, sobretudo, uma escuta dos modos como, em meio às disputas que surgem à superfície do espaço urbano, as imagens colaboravam com o enfrentamento aos projetos hegemônicos de cidade. Cada filme, a partir de suas singularidades em termos de experimentação, linguagem e estética, estabelecia uma forma única de engajamento nas experiências que os atravessavam e buscava rever, de forma mais crítica, as possibilidades de produção e de uso dos espaços da cidade. As obras traziam experiências comuns que levavam em consideração os aspectos subjetivos e denunciavam uma noção de tempo e de progresso, bem como as lógicas de segregação que constituíam a cidade habitada pela matéria filmica.

Assim, em nosso contato com os filmes em questão, foi possível perceber como o pensamento e as práticas espaciais se desenhavam indissociáveis do pensamento e das práticas temporais. Se a pesquisa se iniciava a partir do desejo de analisar filmes que abordavam a resistência e inventavam outras visibilidades diante do desenvolvimento da cidade aos moldes capitalistas, foi nesse caminho que me deparei com obras filmicas que me interessaram justamente

por trazerem diferentes abordagens temporais, sem perder de vista a disputa pelo espaço urbano. Filmes ficcionais do cinema cearense contemporâneo que se desviavam de uma lógica linear, explorando tempos suspensos, processos cíclicos e narrativas distópicas, produziam, assim, articulação entre desejo e possibilidade de invenção da cidade.

Neste contexto, o encontro com o trabalho de doutorado da pesquisadora Ana Caroline de Almeida (2020), intitulado *Cidades-gestos em melancolia: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos*, foi crucial para compreender esses filmes diante de um lugar de elaboração do cinema brasileiro contemporâneo e quais outras formas de articulação do tempo são evocadas diante dos projetos de cidade em curso nas grandes capitais brasileiras, constantemente atravessadas por uma corrida desenvolvimentista e pela especulação imobiliária. Em aproximação a uma produção brasileira a partir dos anos 2010, interessava especialmente o momento em que Almeida (2020) analisa os desvios na temporalidade presentes na construção espacial das imagens, bem como a forma como as sequências ficcionais são capazes de evocar diferentes composições de tempo para provocar fissuras nos arranjos de historicidade já estabelecidos e resistir às diversas tentativas de apagamento operadas pelo capital.

Além disso, destaco a importância de um encontro mais recente com pesquisas que situam o cinema cearense contemporâneo nesse campo de disputas entre espaço, corpo e tempo, o que contribui para a consolidação de uma crítica às imagens produzidas em Fortaleza. Entre elas, a tese *Elas, a bolsa, os filmes, o Brasil: linhas-força de um cinema imaginativo produzido no Ceará*, de Janaína de Paula (2025), que investiga o cinema no estado a partir de uma perspectiva crítica sobre imagem, memória e política, compreendendo-o como um campo de forças em que se articulam experiências dissidentes em relação à narrativa hegemônica. Destaco também a tese de Aline Portugal (2025), *Paradoxotopias: temporalidades e territórios no cinema brasileiro contemporâneo*, que analisa como determinados filmes, entre eles Tremor Iê (2019), elaboram territórios urbanos atravessados por temporalidades paradoxais. Esses trabalhos, ao lado de outras investigações recentes, evidenciam a potência inventiva e o papel crítico do cinema cearense contemporâneo, contribuindo para a construção de outras sensibilidades sobre o tempo, o corpo e a cidade, como as que se delineiam nesta pesquisa.

Ao olhar para esse percurso, vejo a permanência de questões que retornam, se deslocam e se transformam. Algo que insiste nos filmes, nos encontros, nos modos de caminhar e de escrever e que sustenta a continuidade do trabalho. É nesse ponto que retomo a forma de uma

“obsessão positiva”, conforme descrita por Octavia Butler (2021)⁴ e que dá título a esse texto. Trata-se de uma repetição que atravessa os dias, os corpos e os tempos. Talvez mais do que uma insistência, seja uma prática que sustenta o desejo e o compromisso com um mundo por vir. A partir do contato com os filmes, o que vem a seguir é uma experiência de texto contaminada pelas cidades que vamos atravessando e que nos atravessam, pelos encontros que temos vivenciado, pelos modos de ocupação dos espaços, pelas disputas, pelos caminhos e pelos diálogos que, ao longo dos anos, foram tomados por essa obsessão da qual nos conta a autora. Nossa suspeita aqui é que esse conjunto de filmes contemporâneos produzidos em Fortaleza, Ceará, apresenta abordagens especulativas em relação ao tempo e ao espaço, como forma de perturbar a noção de tempo progressista e linear e, assim, resistir a projetos urbanos hegemônicos e contribuir para uma compreensão mais crítica e complexa da cidade. Dessa forma, ao mapear e compreender os desvios temporais e espaciais criados pelas vias da ficção, o cinema se coloca como aliado e nos ajuda a desafiar o modo de desenvolvimento capitalista que habita o presente em que vivemos.

1.2 Um mapa de imagens ressonantes

Abrimos nossa matéria e, macerando-a, a expandimos. De um assunto fazemos mil e, nessa multiplicação e subdivisão, caímos na infinidade dos átomos.

Montaigne

Existe ressonância sempre que um sistema é excitado por uma força externa e atinge seu estado de energia máxima. Esse impacto resulta em oscilações mais intensas e amplificadas em sua frequência natural. Esse é um conceito importante na física de partículas, pois, sempre que uma partícula é excitada por energia externa, a probabilidade de interações e reações aumenta significativamente. Nesse sentido, pensar na ressonância provocada por ou entre imagens é pensar nas formas de interação possíveis e em quais movimentos, tempos ou espaços são amplificados ou intensificados pelo estímulo da aproximação. Isso significa que ajuntamentos ou mesmo pequenos

⁴ No ensaio Obsessão Positiva, a autora descreve a sua relação com a leitura e a escrita desde a infância e conta como, a partir do entendimento da obsessão como algo positivo, foi possível projetar e conquistar um espaço como escritora: “A obsessão pode ser uma ferramenta útil se é uma obsessão positiva. Usá-la é como mirar com cuidado no arco e flecha”.

deslocamentos podem levar a mudanças significativas e imprevisíveis no comportamento das imagens. Vale ressaltar que cada imagem, assim como cada partícula, pode existir em múltiplos estados simultaneamente, configurando diferentes interações e influências. Nossa intenção é, a partir do convívio e do confronto com as imagens, pensar em um regime de aproximação que permita um olhar atento ao modo como a ressonância acontece e ao que faz essas imagens *ressoarem*⁵.

Nesse sentido, ainda que a ressonância encontre na física um vocabulário preciso para pensar em processos de amplificação e intensificação, é preciso considerar também o modo como ela vem sendo mobilizada no campo político como conceito para descrever as formas não lineares de propagação de imagens. Esse conceito, ao ser deslocado da física, mantém sua potência operatória por nos permitir pensar sobre como elementos aparentemente isolados entram em vibração conjunta, amplificando suas forças e produzindo efeitos que excedem a soma de suas partes. No manifesto *A insurreição que vem*, o Comitê Invisível afirma que um movimento revolucionário não se espalha por contágio, e sim por ressonância⁶. Há algo que ganha corpo e impõe um ritmo próprio, tornando impossível o retorno à normalidade. Esse debate, mobilizado de forma decisiva na tese *A Ressonância das Imagens: A Emergência da Multidão no Egito, na Espanha e no Brasil*, de Kênia Freitas (2015), propõe a ressonância como operador para pensar a circulação das imagens políticas e a emergência da multidão a partir de uma economia dos afetos, em diálogo principalmente com Espinosa e com autores que trabalham a imagem como acontecimento. A autora também se aproxima do conceito de ressonância, trabalhado por Gaston Gordillo (2011), apresentando-o como uma afecção intensificada, produzida no encontro entre

⁵ A noção de ressonância aqui mobilizada também dialoga com o que Jean-Luc Nancy (2013), no texto *À escuta*, traz como um movimento relacional, vibrátil e diferencial em que som e sentido se implicam mutuamente, reenviando-se um ao outro. Nesse horizonte, a ressonância é a própria condição de emergência do sentido, operando como uma dinâmica de propagação e intensificação que atravessa o sujeito e o mundo. Pensar a ressonância das imagens, portanto, implica deslocá-la de uma lógica de repetição ou representação para compreendê-la como campo de forças em que relações, afetos e temporalidades entram em variação e se amplificam.

⁶ “Um movimento revolucionário não se espalha por contaminação, mas sim por ressonância. Qualquer coisa que se constitui aqui ressoa com a onda de choque emitida por qualquer coisa que se constitui noutro lugar. O corpo que ressoa fá-lo segundo a sua própria forma. Uma insurreição não se propaga como uma peste ou um incêndio florestal – um processo linear, que se desenvolve gradualmente a partir de uma faísca inicial. É antes algo que ganha corpo como uma música, na qual os seus focos, ainda que dispersos no tempo e no espaço, conseguem impor o ritmo da sua própria vibração. Ganhando sempre maior consistência. De tal modo que qualquer regresso à normalidade não pode ser desejado, nem sequer alcançado” (Comitê Invisível, 2010, p. 155).

corpos, imagens e territórios⁷. Assim, ao deslocar esse conceito para a análise do cinema cearense contemporâneo, afirmamos a ressonância como um operador relacional que permite pensar sobre como as imagens entram em composição com forças externas – corpos, espaços, disputas, memórias –, intensificando conflitos e abrindo zonas de fabulação.

No entanto, diferentemente de uma ideia de tema, motivo ou recorrência, a ressonância aqui não se define necessariamente pela repetição em si, mas pela intensidade que essa repetição é capaz de produzir. Uma imagem ressoa não apenas porque retorna inúmeras vezes, mas porque, ao retornar, é capaz de ampliar sua capacidade de conexão com outros tempos, espaços e forças, tornando-se um ponto de condensação. Reconhecer essa capacidade de amplificação exige atenção particular ao modo como cada retorno da imagem transforma o campo em que ela aparece. Se uma imagem retorna sem alterar o que está ao seu redor, trata-se de uma repetição; se, ao retornar, desloca sentidos, abre novas associações ou intensifica tensões já presentes, então ressoa. Operacionalmente, o reconhecimento de uma imagem ressonante se dá pela observação de um conjunto de movimentos articulados: (1) uma imagem que, ao retornar em diferentes filmes do *corpus*, carrega consigo rastros afetivos de suas aparições anteriores; (2) uma imagem que, ao se aproximar de materialidades externas ao cinema (corpos, paisagens, disputas, memórias) produz fricção; (3) uma imagem que, nesse confronto com o fora do quadro, não se fecha em si mesma, abrindo-se continuamente à reconfiguração. Nesse sentido, uma imagem ressonante conecta-se a forças históricas, políticas e sensíveis que excedem o filme. É essa capacidade de condensar e irradiar, de ser ao mesmo tempo ponto de chegada e de partida, que se define o estatuto ressonante de uma imagem. É assim que imagens como a noite, o monumento, a fuga e o bando, ao ressoarem, amplificam e transformam os modos de ver, sentir e imaginar a cidade de Fortaleza.

Ao trazermos o *mapa de imagens ressonantes* como procedimento metodológico e também como a própria forma deste texto, buscamos caminhar com um gesto cartográfico organizado entre camadas e figuras que conectam o dentro e o fora da matéria fílmica. Para guiar o leitor por esta tessitura, apresentamos uma estrutura que, embora permita múltiplos percursos, assegura a compreensão da argumentação central. As três partes principais do trabalho (*Camadas*

⁷ A partir da leitura proposta por Freitas (2015), compreendemos a ressonância em Gordillo como a confirmação de que os corpos existem apenas em constelações e de que as sociedades se organizam espacialmente como tentativas de estruturar essas relações (Gordillo, 2015). Nessa chave, a autora nos mostra que a ressonância aparece como uma forma de empoderamento do *conatus* espinosano, ou seja, do esforço coletivo dos corpos para a expansão de sua potência de agir, de afetar e de ser afetado.

do mapa, *Imagens ressonantes* e *Cadernos de conversa*) são interdependentes e se articulam em um fluxo contínuo de retroalimentação, no qual a leitura de uma enriquece e reconfigura as outras. Nesse sentido, as *imagens ressonantes* são os operadores críticos que nos permitem entrar nas obras e o mapa é o regime de aproximação que sustenta a análise, abrindo um campo processual e situado para acompanhar seus desdobramentos na relação com a cidade. Assim, um *mapa de imagens ressonantes* afirma-se como gesto simultâneo de investigação e escrita, permitindo ao leitor acompanhar as conexões entre conceitos, imagens e análises fílmicas de maneira não hierárquica.

Acreditamos, principalmente, que a ressonância nos permite explorar a complexidade e a dinâmica dos espaços e tempos que as imagens são capazes de intensificar ou ampliar quando em contato com uma força externa, ou seja, a partir desse encontro, que mencionamos, com outras materialidades: corpos, memórias, disputas territoriais, regimes de visibilidade e infraestruturas da cidade. No deslocamento desse conceito da física para o campo das imagens em movimento, buscamos um operador sensível para perceber de que modo determinadas imagens provocam fricções, reverberações e deslocamentos no plano estético e nas experiências urbanas, sociais e políticas que atravessam a cidade de Fortaleza.

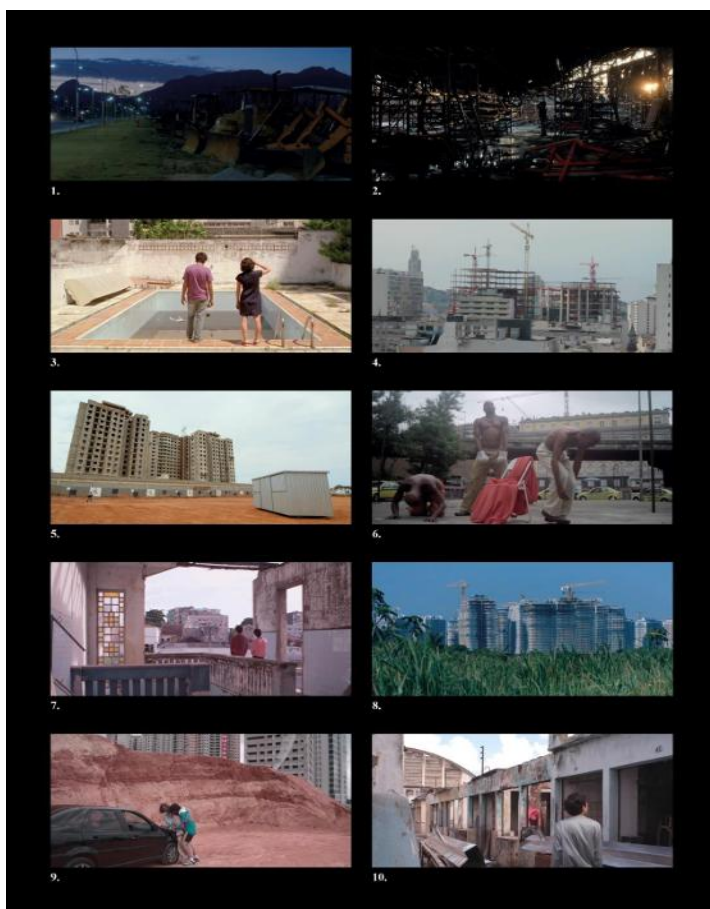
A busca e o encontro com essas *imagens ressonantes* também dialogam com o espaço de articulação e leitura de imagens proposto por Ana Caroline Almeida (2020), que se inspira em uma abordagem warburguiana para propor um modelo de análise fílmica na investigação do cinema autoral brasileiro dos anos 2010. A autora recorre a duas abordagens relacionadas às metodologias de Warburg para analisar as sequências cinematográficas em questão:

A primeira está na identificação dessa Pathosformel, ou seja, fórmulas do patético, de fisionomias, movimentos e gestos que sobrevivem e se manifestam em imagens que atravessam tempos e espaços. E a segunda está ligada a um projeto ambicioso, em que Warburg tentava, a partir de uma arqueologia dos saberes, montar pranchas em que as imagens passassem a estabelecer uma contiguidade de forças entre elas (Almeida, 2020, p. 107).

A ideia de um páthos compartilhado entre as imagens é o que atravessa e justifica uma série de agrupamentos que a autora propõe. A partir de um “afeto pulsante em comum”, que se refere aos elementos emocionais ou simbólicos presentes nas imagens, Almeida (2020) propõe um avizinhamento entre as imagens em uma constelação-mapa que permite a análise dos gestos que

sobrevivem⁸. Estes, por sua vez, geram novos movimentos que evocam o modo como as imagens se relacionam com o tempo em que foram produzidas. São imagens que, mesmo produzidas em diferentes contextos, compartilham tanto aspectos formais quanto presenças e intensidades que permitem diferentes possibilidades de aproximação e de relação.

Figura 5 – A constelação-mapa de Derrelísias, a Cidade das Ruínas Futuristas



Fonte: Almeida (2020).

⁸ O termo "Nachleben", associado a Aby Warburg, estudioso da história da arte e da cultura, refere-se à persistência e ao ressurgimento de determinados gestos da iconografia e da iconologia da Antiguidade Clássica na cultura visual europeia pós-antiga. Em "A imagem sobrevivente" (2013), Didi-Huberman considera a anacronia presente na história da arte. Ele explora o termo "Nachleben" e o traduz como "sobrevivências". Assim, explora como as imagens sobrevivem ao longo do tempo, ressurgindo e sendo reinterpretadas em diferentes contextos culturais e históricos. Didi-Huberman afirma: "a Nachleben transforma toda nossa ideia de tradição: já não se trata de um rio contínuo, no qual as coisas seriam simplesmente transmitidas da cabeceira para a foz, mas de uma dialética tensa, um drama encenado entre o curso do rio e seus próprios redemoinhos" (Didi-Huberman, 2013, p.76).

O modelo analítico de Ana Caroline de Almeida (2020) nos interessa, sobretudo, pela proposição de uma análise que não compreende os filmes enquanto forças individuais. Nesse sentido, a ideia de um *páthos* compartilhado também nos ajuda a caminhar em direção às *imagens ressonantes*. Ao lançarmos um olhar sobre o conjunto de filmes que nos acompanham, conseguimos identificar a noite, a fuga, o monumento e o bando como recorrências imagéticas que atravessam as obras e funcionam como pontos de condensação de sentidos e afetos, bem como guias para a invenção da cidade que se apresenta, relacionando-se diretamente com a dimensão especulativa dos filmes.

Essas quatro figuras emergiram de um processo de imersão prolongada no *corpus*, de um movimento de ir e vir entre os filmes, de deixar que certas imagens retornassem insistentemente ao campo de atenção antes de nomeá-las. Outras recorrências se apresentaram ao longo desse percurso, mas foi a capacidade dessas quatro de estabelecer conexões simultâneas com dimensões distintas da cidade que as tornou entradas privilegiadas no mapa. Há também, nessa seleção, uma escolha política: privilegiamos imagens que tensionam a ordem urbana e aparecem nos filmes como um problema. Nesse sentido, a seleção é ao mesmo tempo resultado de uma escuta atenta ao *corpus* e de um posicionamento diante do que nos parece mais urgente investigar na relação entre o cinema cearense e a cidade de Fortaleza. Assim, importa sublinhar que essas figuras não esgotam o mapa que propomos aqui; trata-se das entradas que ativam sua tessitura.

Nesse sentido, diferente da série de constelações-mapas proposta por Almeida (2020), nos interessa também uma abordagem que se expanda no contato com outras imagens que já não constituem matéria fílmica, e que explore as relações que emergem com a cidade de Fortaleza e toda a profusão de marcas, conexões e disputas que marcam esse lugar, que se configura dentro e fora da matéria fílmica. É nessa fricção entre imagem e território que o nosso mapa se ancora, investigando como certas imagens intensificam ou desestabilizam disputas reais pela cidade. A recorrência da noite, por exemplo, diz respeito a um campo de ressonância no qual se articulam corpos em deslocamento, regimes de visibilidade e experiências de risco capazes de extrapolar o quadro. Do mesmo modo, o bando, para além da coletividade, intensifica modos de circulação e de ocupação que reverberam disputas muito concretas em Fortaleza.

Nosso interesse, então, é menos partir de uma análise que se detenha no modo como os quadros e ângulos recorrentes se relacionam entre si, entre diferenças e semelhanças, do que depositar atenção no que essas imagens tão recorrentes na leitura desse espaço conseguem ampliar

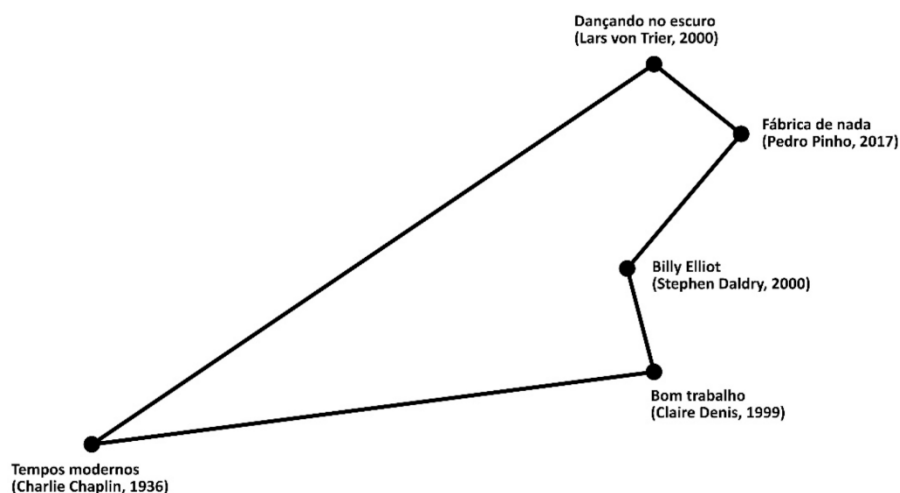
na relação com forças e disputas que estão fora da imagem, mas que também colaboram para a invenção dessa geografia. As *imagens ressonantes* são os pontos de convergência de uma multiplicidade de influências e discursos que ressoam a coexistência de tempos e espaços na cidade. Nesse sentido, a análise se orienta por aquilo que, na própria imagem, é apontado para fora, como os modos de ocupação dos espaços, as escolhas de locação, os deslocamentos cautelosos ou interrompidos e as tensões entre o centro e a borda do quadro. Não faria sentido, portanto, pensar uma análise dos filmes e imagens que se restringisse a aproximações apenas ao que também é matéria estritamente fílmica, se o que nos interessa é a composição e a imaginação de uma cidade, em toda a sua complexidade.

Em termos de aproximação, o método das constelações fílmicas proposto por Mariana Souto (2019), a partir da concepção benjaminiana de constelação, apresenta um gesto de montagem de conjuntos cinematográficos que também faz avançar nossa proposição sobre as *imagens ressonantes*. Esse gesto, conforme definido pela autora, é um modo de conectar partes distintas de forma livre, escapando de uma lógica linear em uma abordagem comparativa:

as constelações fílmicas devem também quebrar encadeamentos causais tidos como dados, questionar relações já gastas que talvez tenham perdido seu poder explicativo, furar a fila da continuidade histórica, não mais traçar da esquerda para a direita, em uma reta linha do tempo, mas unir pontos transversalmente, sair do plano bidimensional e usar também a dimensão da profundidade (Souto, 2019, p. 160).

Vale ressaltar o modo como as constelações fílmicas conectam elementos que podem estar em diferentes momentos ou contextos temporais, cruzando fronteiras espaciais. Em uma análise linear, as relações estabelecidas entre as imagens ressonantes não seriam transversais, ou talvez não conseguissem evidenciar gestos que vão para além da superfície do filme, em conexão com outros contextos que atravessam a cidade. Diante das constelações fílmicas, nos interessa a forma como essa proposição incentiva uma pesquisa com as imagens que possa ser mais dinâmica nas possibilidades de associação evocadas a todo momento: “triangular mais as relações ou experimentar formatos de outras geometrias – dos desenhos mais conhecidos até aqueles que possam ser forjados ao longo da pesquisa, complexos, imprevisíveis, mutantes” (Souto, 2019, p. 160).

Figura 6 – Constelação dos musicais trabalhistas



Fonte: Souto (2019).

Nesse sentido, há também uma preocupação com o caminho. Souto (2019) evidencia a importância de um processo de construção contínuo: “a constelação é a cristalização de um trajeto de pensamento e carrega em si um trabalho” (p. 160). Ou seja, a constelação fílmica traz em si as marcas de um processo de investigação. Não à toa, é necessário, para prosseguir pensando nas relações estabelecidas, realizar esboços e experimentações. A feitura de uma constelação fílmica exige não as “ideias que estão prontas mentalmente, carecendo apenas de uma materialização no papel, mas aquelas que podem aparecer ou se ajustar nesse processo” (p. 161) e, para isso, é preciso engajar-se, explorando diferentes possibilidades.

Assim, em relação à nossa concepção do que seriam as imagens ressonantes, conforme propomos aqui, partiremos de um processo de identificação de recorrências, à luz da ideia de uma *páthos* compartilhada, como trabalhada por Almeida (2020). No entanto, reconhecemos que se trata de uma etapa crucial, mas não do objetivo. O método constelacional de Mariana Souto (2019) nos ajuda a avançar em nosso modo de interação com as imagens. Conforme ressalta Souto (2019), “as imagens, portanto, não surgem numa condição ilustrativa e nem são ponto de chegada, mas devem ajudar a construir e estruturar a reflexão” (p. 162). Para explorar a ressonância que existe no contato entre os filmes, mas também na aproximação com outras “forças externas”, isto é, memórias, disputas e materialidades que compõem a cidade, talvez seja preciso conceber uma possibilidade interpretativa que dialogue com a experiência de invenção de uma cidade.

Nessa perspectiva, o *mapa de imagens ressonantes* constitui nosso procedimento fundamental de aproximação. A criação desse mapa orienta nosso percurso em torno das relações, marcas e conexões simultâneas que as ressonâncias produzem entre o dentro e o fora da matéria filmica a fim de mover discussões. As *imagens ressonantes* são o que une esse conjunto de filmes; são o que inventam a cidade que os atravessa. São imagens-operadoras que permitem que surjam diferentes interpretações e discussões sobre temas mais amplos e abstratos. Trata-se do terreno em que os filmes exploram narrativas, tempos e espaços desviantes. O que chamamos aqui de mapa e situamos como própria forma do trabalho é um exercício de imaginação junto aos filmes. Cada parte da tese desdobra esse gesto, sustentando a inseparabilidade entre forma e procedimento e a possibilidade de reimaginar o espaço-tempo ao considerar outras maneiras de relacionar as imagens e as complexidades do espaço urbano. O que nos interessa é pensar o mapa justamente pelas vias de uma natureza política que nos permita, sobretudo, desviar da objetividade inalcançável nos métodos científicos tradicionais e nos aproximar daquilo que Haraway nos conta sobre “os saberes parciais, localizáveis, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão” (Haraway, 1995, p. 26).

Isso implica reconhecer que o mapa aqui construído também é situado. Ele não captura todas as ressonâncias possíveis do cinema cearense, mas apenas aquelas que se tornaram visíveis a partir de um olhar específico, formado por determinadas experiências da cidade, por certas filiações teóricas e por escolhas que são, em última instância, políticas. Há imagens que este mapa não alcança, conexões que ele não traça, filmes que permanecem fora do campo de visão que ele abre. Essa parcialidade é uma condição do próprio gesto cartográfico, como lembra Haraway (1995), é a localização do saber que lhe confere poder crítico. Portanto, o mapa de imagens ressonantes proposto não pretende ser exaustivo. Sua validade não se mede pela completude das conexões que estabelece, mas pelas questões que talvez seja capaz de abrir.

Nesse sentido, a tese, isto é, o mapa *de imagens ressonantes*, é um exercício de articulação sempre provisório, realizado à medida que se experimenta, por meio do qual traçamos conexões e observamos as ressonâncias que emergem entre as relações das imagens e as dimensões distintas da cidade. Vale precisar também, neste trabalho, o que entendemos por “cinema cearense contemporâneo”. Não se trata de uma categoria geográfica estrita, nem de uma tentativa de circunscrever a produção cinematográfica do estado a um único território, mas de um campo de obras que, neste recorte específico, tomam Fortaleza como um dos seus principais territórios de

invenção, seja nas locações, nas condições de produção, nas redes de colaboração ou nas questões que colocam em cena. O recorte temporal que nos orienta, a princípio, parte de um corpus que se concentra nas produções realizadas a partir dos anos 2010, período em que se intensificam tanto as transformações urbanas de Fortaleza quanto a produção cinematográfica que as interroga. Esse recorte não é uma fronteira rígida; filmes anteriores podem entrar em constelação quando sua força ressonante o exigir. Do mesmo modo, o corpus não se limita a longas-metragens, curtas e médias-metragens. Os filmes participam do mapa sempre que suas imagens ativam as mesmas zonas de intensidade, e o que define a pertinência de uma obra ao corpus é a sua capacidade de ressonância.

Por fim, talvez uma cartografia, como apontou Suely Rolnik (2011), também ofereça algumas pistas para uma compreensão mais fluida e processual do nosso procedimento. Compreendemos nosso mapa como um processo em constante mudança à medida que nos colocamos à escuta dele, dos arranjos estéticos, das disputas em curso e dos recortes de tempo e espaço singulares. Conforme a metáfora do cartógrafo como antropófago, nossa tarefa diante dele parece ser, de algum modo, também a de criar um estado de atenção diante das linguagens encontradas e de devorar as que pareçam elementos possíveis para a composição. Esse exercício de imaginação também configura uma tentativa de compreender e moldar um processo contínuo de reconstrução e reinvenção de um espaço. Se, ao conceber uma cartografia, acompanhamos “o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (Rolnik, 2011, p. 23), é no traçado de um mapa que, a todo momento, vislumbramos o desaparecimento e o surgimento de novas formas de compreensão e significados de um espaço que se apresenta.

1.3 Anotações

*é fundamental que a mão se meta no
pensamento*

Maria Gabriela Llansol

Se o *mapa de imagens ressonantes* traz múltiplas camadas que emergem à medida que as conexões vão sendo estabelecidas, prosseguir com uma escrita por meio de anotações é uma forma de dar corpo ao caráter dinâmico do que estamos propondo. Nesse sentido, a anotação, como modo de pensar e escrever junto aos filmes e às conexões, nos possibilita dialogar com as pausas,

os saltos e as sobreposições que ocorrem nessa relação. A ressonância, enquanto fenômeno que dispensa uma linearidade previsível e surge da interação entre forças, faz com que as anotações sejam uma possibilidade de enunciação que permite ao pensamento transitar livremente entre ideias, coisas, conceitos e lugares. Cada anotação é um fragmento de pensamento que, aos poucos, nos conduz pela cartografia que estamos criando.

Esse movimento não se dá, porém, apenas no interior de cada capítulo, mas sobretudo entre eles. Há, sim, algo dessa descontinuidade na própria prosa, nos saltos entre imagens, conceitos e cenas; no entanto, ela se intensifica na escala do mapa. As anotações operam como entradas, imagens ressonantes e cadernos de conversa que se organizam por aproximação e contágio, sem que uma parte precise concluir para que a outra comece. O que fragmenta, portanto, é a possibilidade de o leitor entrar pelas *As imagens ressonantes* antes de passar pelas *Camadas do Mapa*, ou de o *Caderno de conversas* ressoar de forma diferente dependendo do percurso que o antecedeu. A descontinuidade, aqui, é uma propriedade do mapa, mas também atravessa, em alguma escala, a própria prosa.

Em *A preparação do romance*, Barthes propõe a anotação (*notatio*) como recurso narrativo que possibilita uma relação com a experiência em curso. Trata-se de uma tentativa de apreender o instante enquanto ele "salta à nossa observação". Subjetivo, imprevisível e descontínuo, o fragmento trabalha na ordem do efêmero, daquilo que escapa à ordenação do tempo. Nesse sentido, é importante ressaltar que se trata menos de uma descrição do que de um modo de criação, com a percepção de que se abre ao inesperado, que pretende registrar os fluxos da vida antes que desapareçam em um relance:

Anotação = *notatio* (ato), e *notatio* porque é necessário capturar uma lasca do presente, tal como ele salta a nossa observação, à consciência. 1) Lasca? Sim, meus scoops pessoais e interiores: scoop = pá, ação de recolher com uma concha, saque, captura, novidade). 2) Instantaneidade, a boa ocasião, espécie de "reportagem" não da grande atualidade, mas da minha própria atualidade pessoais [gesto subjetivo de captura]. A pulsão do *notatio* é imprevisível. 3) A *Notatio* é uma atividade exterior: não acontece na minha mesa de trabalho, mas na rua, no café, com os amigos (Barthes, 2005, p. 187-188).

O que nos interessa no *notatio* é esse gesto que o antecede: a disponibilidade para ser afetado pelo que ainda não tem forma, o registro de algo antes que se estabilize em argumento. Esse gesto orienta o modo como este mapa foi construído nas conversas com realizadores, nas anotações à margem dos filmes, nos momentos em que uma imagem saltou à observação sem que

ainda se soubesse exatamente o que ela carregava. A escrita que se seguiu a esses instantes talvez se apresente mais contínua, mas guarda, em sua origem, a marca do *notatio*.

A anotação, enquanto espaço de articulação pelo inacabamento, insere-se aqui como forma de abraçar a dispersão e a profusão de sentidos que emergem no decorrer do processo de feitura do mapa. Em seu ensaio *A teoria da bolsa da ficção*, Le Guin (2025) remete a um modo de narrar que distancia as histórias de um empreendimento heroico, orientado pela figura da lança – linear e progressiva – que aponta para o futuro e para o triunfo. A proposição de Le Guin consiste em pensar a narrativa como “uma bolsa de mantimentos, ou de medicamentos, onde misturamos e usamos mais de uma coisa e assim estaremos mantendo uma relação particular e poderosa entre cada elemento, entre nós e o outro” (Le Guin, 2025, p. 151). Nesse compasso, as anotações contribuem para a construção de um texto crítico atento à relação entre ideias, imagens e momentos, fazendo com que o *mapa de imagens ressonantes* também seja uma prática ativa de montagem⁹.

Aqui, anotar é um modo de criar com o que foi armazenado na bolsa ao longo do caminho, considerando um processo contínuo de contágio. Assim como Le Guin, também reconhecemos que é preciso elaborar sobre as consequências políticas e éticas de uma narração em que aquilo que corta, luta e defende perde importância para aquilo que abriga e guarda. Essa recusa da forma épica dominante implica também outra ética da escrita: não mais uma travessia heroica rumo a uma grande conclusão, mas um cuidado com o percurso, com o inacabado, com os desvios. O gesto de se aproximar das tensões e disputas que as imagens evocam, por meio das anotações, possibilita que o mapa continue em expansão, sem limites rígidos, e que novas ressonâncias surjam e se conectem a todo momento.

Ao problematizar a “Jornada do Herói” e propor outro ponto de vista, Le Guin se distancia da busca por respostas únicas ou por conclusões definitivas. Esse gesto encontra eco na recusa que esta tese dirige ao tempo linear e progressista. A “Jornada do Herói” é também uma estrutura temporal, pois pressupõe um sujeito que avança, supera obstáculos e alcança um destino. Recusá-la é tanto recusar uma forma narrativa quanto recusar o regime cronopolítico que a

⁹ Anne Carson também trabalha com uma escrita fragmentada em *Método Albertine* (2014), ao organizar sua leitura de Proust em notas que oscilam entre crítica e poesia, instaurando um ritmo descontínuo que privilegia pequenos lampejos de percepção. Para além de um recurso formal, Carson elabora um método que faz da interrupção e da justaposição de estratégias de pensamento. Nesse sentido, a autora aproxima-se tanto do gesto da “teoria da bolsa” de Le Guin (2025) quanto do modo como a anotação funciona como espaço de experimentação crítica, em que o fragmento se converte em forma deliberada de invenção e em prática de atenção ao processo.

sustenta. As convenções de uma escrita acadêmica mais tradicional, com argumentação progressiva e conclusão objetiva, são tensionadas aqui pela aposta de que o rigor pode ter outras formas: formas que ressoem com o que os próprios filmes praticam, com a não-linearidade que o mapa propõe e com a parcialidade que qualquer saber situado assume como condição.

As anotações que nos acompanham organizam-se, portanto, menos como fragmentos que interrompem o argumento e mais como entradas que o mapa torna possíveis ou pontos de acesso a um campo que se expande por ressonância. Com Le Guin, pensamos que a imagem de uma pesquisa também pode ser a de uma bolsa, onde carregamos nossas pequenas sementes de pensamento e anotamos aquilo que coletamos, semeamos e revisitamos em diferentes momentos. E percebemos: há sempre mais a ser percorrido, explorado, acolhido e adicionado nessa coleção de notas feita com o "vasto saco que é o mundo, este útero de coisas" (Le Guin, 1996, p. 149). É a partir delas que nos aproximamos de um conjunto de entradas que desmontam as narrativas temporais dominantes e imaginam um emaranhado de imagens.

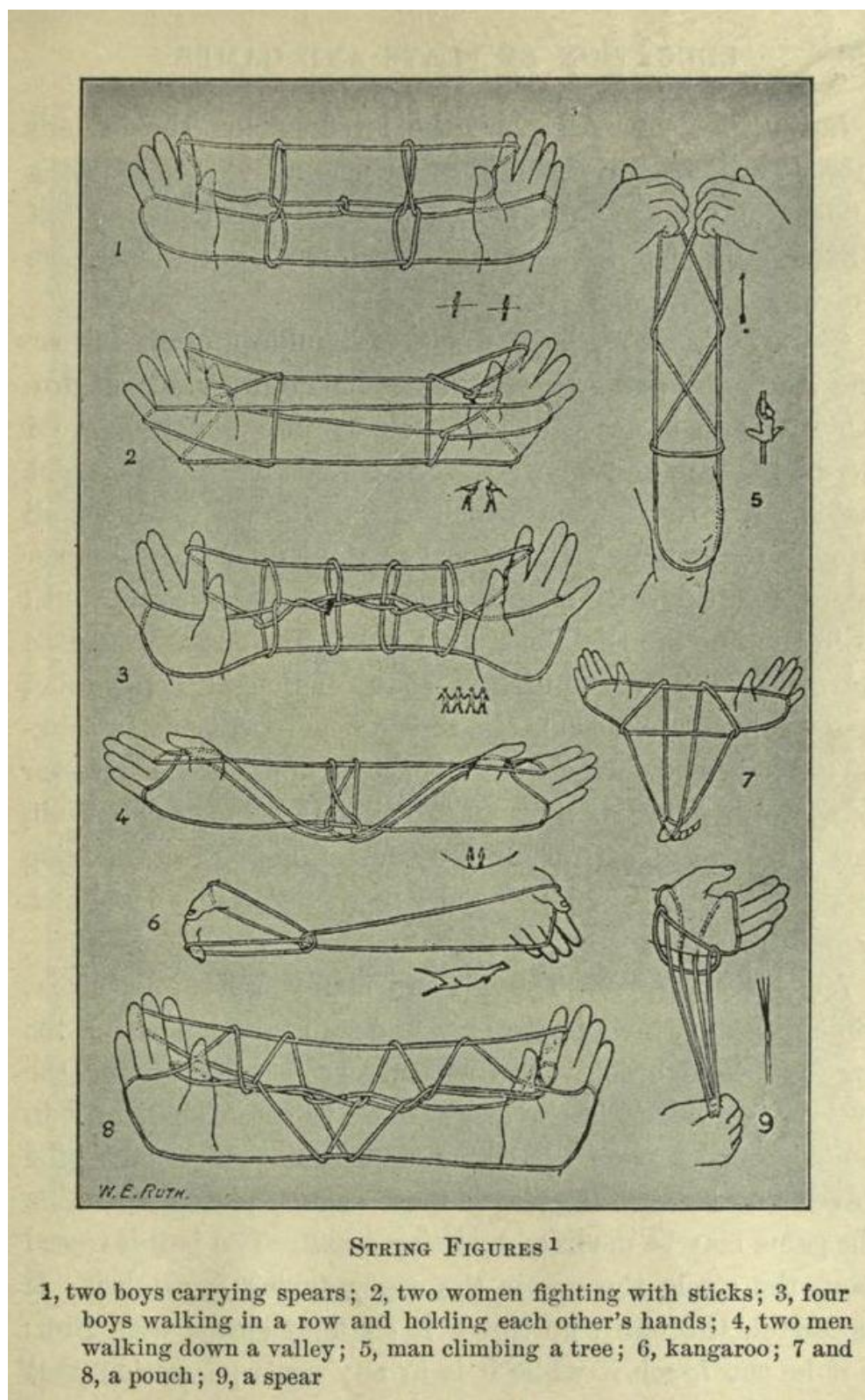
2 PARTE 1: AS CAMADAS DO MAPA

2.1 O jogo de barbante

Será que nunca ocorre a esses revisores que o significado da história pode estar na própria linguagem, no movimento da história enquanto é lida, numa sensação inexprimível de descoberta, mais do que em um simples conselho?

Ursula K. Le Guin

O jogo começa a partir de um pedaço de corda ou de barbante, geralmente com um metro de comprimento, que possa ser entrelaçado aos dedos das mãos. A princípio, é possível jogar com duas ou mais pessoas, que alternam tentativas entre si ou trabalham juntas. O objetivo é tentar criar padrões com a corda entrelaçada aos dedos das mãos, a partir de movimentos que passem a corda de um dedo para o outro. Há momentos em que é necessário saber como transferir a corda de uma mão para a outra, na tentativa de inventar desenhos mais complexos, mas sem deixar que a corda caia ou arrebente. Esse jogo demanda muita atenção ao risco, à escuta e uma certa disposição para refazer os caminhos quando necessário. A cada rodada, os padrões se tornam mais misteriosos, desafiadores ou surpreendentes. Um triângulo pode virar uma estrela e, às vezes, um quadrado pode se transformar em uma ponte ou uma borboleta. E se a corda cair ou arrebentar durante o processo, sempre é possível recomeçar. Não há regras pré-existentes. É preciso inventar gestos que sustentem as conexões mesmo quando os fios parecem se perder.

Figura 7 – *String figures*

Fonte: Johnson (1907, p. 119).

Figura 8 – Fios que se cruzam, fragmentos que se tocam, lampejos que se conectam em padrões sempre provisórios



Fonte: Desenho de Juliana Siebra (2026).

2.2 SF e a especulação nas imagens

Donna Haraway (2023) recorre às *string figures* (figuras de corda¹⁰), presentes no jogo popularmente conhecido no Brasil como cama de gato, para pensar uma abordagem que atravessa profundamente toda a sua prática científica. A autora agrupa as *string figures* em uma categoria heterogênea que ela denomina SF, que, simultaneamente, abarca “science fiction [ficção científica], speculative feminism [feminismo especulativo], science fantasy [fantasia científica],

¹⁰Opta-se aqui por traduzir “*string figures*” como “figuras de corda”, em vez de “figuras de barbante”, tal como foi traduzido na edição brasileira de *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*, publicada pela n-1 edições (Haraway, 2023), com o intuito de intensificar a dimensão conceitual da imagem mobilizada. A escolha dialoga com a chamada Teoria das Cordas, segundo a qual os constituintes fundamentais do universo são cordas vibrantes cujas oscilações produzem diferentes modos de existência da matéria. Ao aproximar essas duas imagens, interessa a possibilidade de pensar o mundo como um campo relacional, no qual formas emergem de padrões de tensão, entrelaçamento e vibração.

speculative fabulation [fabulação especulativa], science fact [fato científico] e so far [até agora]” (Haraway, 2023, p. 15). Haraway mobiliza a SF como uma prática de imaginação, especulação e reflexão crítica sobre o mundo contemporâneo e as *string figures* (figuras de corda) tornam-se metáforas para pensar o modo como essa abordagem crítica pode se constituir em termos de complexidade, adaptabilidade e interconexões:

Brincar com figuras de barbante tem a ver com dar e receber padrões, com soltar os fios e falhar – mas, às vezes, encontra-se algo que funciona, algo consequente e talvez até mesmo belo, que não estava ali antes. Esses jogos tratam da retransmissão de conexões que importam, da narração de estórias de mão em mão, dígito sobre dígito, de um local de vínculo a outro, a fim de fabricar as condições para o florescimento finito na Terra, em terra. Esses jogos podem ser feitos por muitos seres, com quaisquer tipos de extremidades, contanto que o ritmo entre dar e receber seja sustentado. O conhecimento e a política também são feitos assim, ao se passarem adiante os fios em torções meadas que exigem paixão e ação, deter-se e mover-se, ancorar e dar partida (Haraway, 2023, p. 26).

Os saberes SF de Donna Haraway nos ajudam a compreender como o pensamento e os conceitos são tomados por um movimento contínuo de entrelaçamento e transformação. Essa infundável contingência relacional defendida por Haraway caracteriza uma dimensão especulativa que nos interessa em nossa aproximação aos filmes, não necessariamente como uma possível classificação de gênero cinematográfico, mas como a configuração de uma prática que atravessa as imagens, imaginando e explorando narrativas, espaços ou cenários que vão além das normas estabelecidas e dos pressupostos convencionais que nos habitam ao nosso redor. Em outras palavras, nos interessa pensar, junto aos filmes, a ficção especulativa como “um modo de atenção, uma teoria da história, uma prática de mundificação” (Haraway, 2023, p. 209). Se traçamos uma relação direta entre os filmes e os saberes SF, é por reconhecer imagens que se entrelaçam a uma abordagem interdisciplinar, fabulatória e especulativa, em seus modos de elaboração e de proposição de alternativas para a cidade.

Nesse contexto, o gesto epistemológico de Donna Haraway em torno dos saberes *SF* compreende três movimentos distintos que marcam nosso caminho de aproximação ao espaço de especulação que atravessa os filmes. Primeiro, *SF* é um modo de buscar caminhos em uma paisagem desconhecida: “tento rastrear os fios e segui-los até onde eles conduzem, a fim de encontrar seus padrões e emaranhados cruciais” (Haraway, 2023, p. 15). No entanto, *SF* não se caracteriza apenas por um modo de rastreio ou por uma representação, mas “a coisa em si, o padrão e a assembleia que solicitam resposta” (Haraway, 2023, p. 15). Ou seja, a própria materialidade

das relações. Por fim, *SF* é também jogo, erro, continuidade e difusão, um “devir-com reciprocamente em retransmissões surpreendentes” (Haraway, 2023, p. 15). Assim como as linhas soltas dos saberes *SF*, a dimensão especulativa presente nos filmes consiste na possibilidade que as imagens trazem de tecer padrões ou composições arriscadas. São imagens que trazem um modo de investigação e de descoberta de espaços desconhecidos e de suas possíveis interconexões, que possuem significado intrínseco e buscam não só representar a complexidade das relações, mas também carregam em si o próprio gesto enquanto prática especulativa. Finalmente, essa dimensão constitui-se como um lugar de movimento dinâmico, onde as imagens fazem parte de um jogo de fazer e desfazer, trazendo um olhar atento às mudanças e às estratégias de passar e de receber.

2.3 Especular é habitar em movimento

Em *Vando, Vulgo Vedita* (2017), um grupo de jovens ocupa a praia da Barra do Ceará, na zona oeste de Fortaleza. Eles riem, trocam carícias e conversam ao ritmo do mar. A praia torna-se um território provisório de descanso e invenção, onde partilham um tempo comum, em contraste com as tensões do espaço. A escolha da Barra do Ceará é decisiva por se tratar do bairro mais antigo de Fortaleza e de um território historicamente atravessado por processos de precarização urbana, sucessivas tentativas de reordenamento espacial e conflitos entre modos de vida tradicionais e projetos de modernização da cidade (Viana, 2021). É também uma área marcada pela presença constante da violência policial. Ao situar o encontro do bando nesse espaço específico, o filme convoca uma sobreposição de histórias que tensionam a imagem. Mais do que um momento de lazer, essa cena inscreve uma imaginação coletiva em que o bando ensaia outros modos de habitar o presente. A especulação emerge da conversão desse instante em possibilidade de transbordar os limites e a gramática de uma cidade que reprime tais corpos com um tempo feito de lentidão, toque e alegria partilhada. Ao instituir essa temporalidade, o gesto afirma-se como prática política, capaz de inventar formas alternativas de coexistência no espaço.

Figura 9 – *Frame* de “Vando, Vulgo Vedita”



Fonte: Vando [...] (2017).

A partir dessa cena, é possível compreender a dimensão especulativa dos filmes como espaço de entrelaçamento que faz convergir e interagir diferentes elementos e contextos, buscando desvincular-se do Entendimento moderno (Ferreira da Silva, 2019) em seus modos de imaginar o espaço. Trata-se menos da projeção de utopias que habitam um futuro distante do que de um método político de engajamento, no qual é possível redesenhar as possibilidades de existência e traçar aproximações com o agora. Nesse processo, os filmes não apenas espelham a complexidade do espaço que habitam ao apresentarem mundos imaginários ou paisagens distópicas, mas também ao tornarem-se agentes ativos na construção de um lugar que escape às limitações impostas. Movimentos de resistência, violências sistêmicas e governos autoritários são alguns dos fios presentes na trama mais ampla de especulação que atravessa os filmes e contribui para a tessitura de outras possibilidades para a cidade.

Nesse sentido, a imaginação torna-se uma ferramenta poderosa para que os filmes promovam um desvio das percepções ontológicas e epistêmicas que sustentam a cidade tal como convencionamos a pensar que ela seja. É pelas vias da imaginação que os filmes transformam o ato de especular em movimento, transcendendo algumas fronteiras e desafiando determinadas expectativas do agora. Trata-se de um movimento semelhante ao de Lauren Oyá Olamina, personagem de “Semente da Terra”, da autora Octavia E. Butler (2018), em um cenário marcado

por crises sociais, econômicas e ambientais. Lauren, mesmo diante do caos, acredita na mudança como a única constante e, por isso, segue imaginando movimentos de fuga como condição para atravessar um mundo pós-apocalíptico. Ela age no presente, construindo comunidade e produzindo vínculos, e se recusa em esperar pelo futuro ou lamentar o passado. O mesmo movimento acontece quando observamos o bando na praia, a alegria compartilhada não é a cena de um futuro desejado, mas uma prática de um presente outro que o filme torna visível e, ao tornar visível, afirma como possível.

Essa fuga que aproxima Lauren e o bando pode ser pensada como a afirmação da imaginação como prática de recriação contínua do mundo. Como destacou Juliano Gadelha (2020, p. 63), “fugimos das gramáticas de sucesso, da obediência a toda técnica de manutenção deste mundo que deseja a nossa morte. Fugir não é resistir a um modelo, mas improvisar a própria resistência e sair dela”. Assim, a imaginação é a força propulsora na construção e na reconstrução dos espaços especulados, só por meio dela é possível um movimento de fuga capaz de responder às estruturas normativas impostas no agora.

2.4 A dobra de cárcere

*provavelmente
na semana que vem
isso foi há muito
tempo*

Horácio Dídimo

No interior do cárcere, encontramos Janaína, mulher negra e personagem de *Tremor Iê* (2019), presa em um túnel de pedra. A luz que chega é mínima e o que prevalece é uma penumbra, instaurando um regime noturno de percepção. Ela está sentada, de joelhos próximos do peito, com os braços tensos, como se seu corpo reduzisse diante da estreiteza do espaço. Em seguida, um gesto rompe com a sua imobilidade: ela apoia a mão contra a parede e começa a tatear o espaço em movimentos lentos. À medida que escutamos os primeiros sons de um berimbau, os gestos de Janaína começam a ganhar ritmo próprio e a incorporar uma espécie de ginga, movimento fundamental da capoeira para distrair os adversários. E então, sem aviso, Janaína surge no alto de uma laje em uma noite à céu aberto, deitada de costas, com os braços atrás da cabeça e as pernas dobradas num repouso improvável. Não há explicação para esse deslocamento. O cárcere e a liberdade coexistem no mesmo instante, dobrados um sobre o outro.

Essa dobra temporal¹¹ é a imagem que nos conduz até aqui. Nosso ponto de partida é justamente o desejo de dismantlar os regimes temporais lineares que sustentam a modernidade ocidental e investigar como as imagens filmicas tensionam tais estruturas a partir de pistas lançadas por pesquisadoras e artistas que propõem outras epistemologias temporais. Sobretudo nos filmes *Tremor Iê* (2019) e *Cartuchos de Supernitendo em Anéis de Saturno* (2018), que movimentam nosso percurso, essas operações se tornam visíveis na forma como o tempo é encenado como campo de disputa e no modo como, muitas vezes, personagens negros desestabilizam uma causalidade dominante. Assim, abrimos caminho a partir de uma elaboração central no trabalho de Rasheedah Phillips (2021), que, ao pensar as relações entre colonização, tempo e espaço, nos oferece um conjunto robusto de ideias que nos ajudam a perceber como o tempo tem sido historicamente moldado por relações de poder e de racialização. A passagem cárcere-laje em *Tremor Iê* (2019) encena, no corpo, o descompasso temporal de que a autora trata.

Figura 10 - *Frame* de “Tremor Iê”



Fonte: Tremor Iê (2019).

¹¹A dobra temporal designa a coexistência de dois tempos no mesmo instante. É essa recusa da sequência que torna a dobra uma operação política que evidencia que corpos negros habitam simultaneamente dois tempos, sem que um cancele o outro.

Figura 11 - *Frame* de “Tremor Iê”



Fonte: Tremor Iê (2019).

2.5 Tempo racial e opressão temporal

Colonizar o mundo também foi padronizar o tempo. Em *Counter clockwise: unmapping black temporalities from greenwich mean timelines* (2021), publicado pela revista *The Funambulist*, Rasheedah Phillips aborda a relação entre a colonização, o tempo e o espaço, com um foco específico no projeto colonial dos Estados Unidos. A autora explora como esse projeto não envolveu apenas a colonização do espaço geográfico, mas também a conquista do domínio temporal por meio da padronização do tempo por meio de fusos horários, relógios e calendários. Phillips parte de uma análise da Conferência do Meridiano Internacional (IPMC) de 1884, na qual se destacam as complexidades e controvérsias envolvidas na escolha do Observatório de Greenwich, em Londres, como meridiano principal. Ela aponta a ausência de representação de outras regiões na conferência, como a Ásia e a África, e o modo como a imposição desse meridiano específico foi completamente vinculada ao poder colonial e a uma narrativa mais ampla de controle sobre o tempo e o espaço. Trata-se de “um ponto crítico na linha do tempo ocidental para entender os impactos retroativos e prospectivos da padronização do tempo e da subsequente opressão temporal” (Phillips, 2021, tradução nossa).

Phillips prossegue mencionando também a Proclamação de Emancipação dos Estados Unidos, assinada por Abraham Lincoln, que entrou em vigor em 1º de janeiro de 1863. Ela observa que, mesmo a escravização já tendo sido abolida dois anos antes, foi apenas em 19 de junho de 1865, após a chegada do general Granger, que inúmeras pessoas escravizadas que ainda eram mantidas ilegalmente em cativeiro nas plantações e fazendas de Galveston, Texas, foram finalmente libertadas. Para ela, o fato de essas duas datas serem consideradas como eventos históricos de emancipação das pessoas negras escravizadas coloca um problema no modo como os fatos são elaborados em uma narrativa de tempo linear e ocidental:

Isso evidencia que o tempo está fora de sincronia com a libertação das pessoas negras na linha do tempo ocidental, onde o tempo é medido observando fatos [...] O progresso e a acumulação de fatos ou pontos na linha do tempo linear sempre ocorrem à custa das vidas negras. O objetivo do tempo linear ocidental é sempre excluir os corpos negros do futuro e removê-los da linha do tempo da civilização (Phillips, 2021, tradução nossa).

A autora enfatiza de que forma esse regime de representação da verdade, atrelado à objetificação temporal, fez e continua fazendo oposição direta às vidas negras, trazendo exemplos concretos da resistência histórica da comunidade em relação a uma distribuição do tempo violentamente imposta. A partir dessa experiência de opressão temporal, ela se refere à noção de “tempo racial” (Hanchard, 1999), que destaca como as relações de poder entre grupos racialmente dominantes e subordinados moldam e influenciam o acesso desigual ao tempo em instituições, bens, serviços, recursos, poder e conhecimento. Em outras palavras, o entendimento de que a experiência de tempo está completamente vinculada às estruturas de poder e opressão que moldam a vida de diferentes grupos raciais.

A partir dessa noção de “tempo racial” (Hanchard, 1999), é possível perceber como a distribuição desigual do tempo, em uma sociedade pautada pela ordenação do tempo linear, está profundamente vinculada à distribuição desigual de espaços. Phillips mostra como a padronização do tempo foi utilizada como medida para reforçar práticas discriminatórias de acesso aos espaços públicos da cidade durante o período pós-emancipação, com o surgimento das Leis Jim Crow¹²,

¹² As leis Jim Crow surgiram nos Estados Unidos entre 1877 e meados dos anos 60, legalizando o racismo e a segregação. Elas promoveram a discriminação em locais públicos, como ônibus, bebedouros, restaurantes e escolas, exacerbando as desigualdades raciais e causando terror e violência à comunidade afro-americana. Segundo Isabel Wilkerson (2010), essas leis serviram ao país por décadas, com o intuito de estabelecer uma ordem rígida que mantinha os negros separados e o mais próximo possível da condição de subordinação aos brancos.

dos Códigos Negros¹³ e das "cidades do pôr do sol". Essas cidades, por exemplo, estabeleciam o anoitecer como limite temporal para a presença de pessoas negras, e a desobediência dessa regra muitas vezes resultava em violência institucionalizada. Ou seja, a segregação espacial era imposta temporalmente e, assim, o controle do tempo e dos horários continuava sendo reiterado a partir do acesso aos espaços. Ao trazer essa elaboração sobre a distribuição desigual do tempo no espaço, é possível perceber a relação direta entre a opressão temporal e a exclusão de comunidades negras da formulação de políticas urbanas, do acesso à moradia e do direito à terra, nas relações de espaço-tempo politicamente construídas que vigoram até hoje¹⁴.

Essa articulação entre tempo, racialização e controle do espaço urbano ganha corpo em cenas em que a circulação se apresenta como um campo de disputa. Em *Tremor Iê* (2019), por exemplo, o toque de recolher interfere diretamente na experiência das personagens e é tensionado logo no início, no momento em que Cássia se lança à noite, de facão na mão, atravessando o portão de ferro de casa em direção à rua de terra batida, ou na travessia de moto. Nesse gesto, o filme de partida já desloca a associação entre negritude, noite e interdito e faz da circulação noturna uma recusa do tempo disciplinado. Como aparece na própria tessitura do filme, Cássia e as outras mulheres estão sempre atravessando a noite, erodindo estruturas patriarcais e recusando um ordenamento que tenta impor-lhes o desaparecimento.

¹³ Os códigos negros surgiram após a Guerra Civil Americana (entre 1865 e 1877), imediatamente após a abolição da escravidão, como forma de manter o controle social e econômico sobre os afro-americanos recém-libertados. Eram leis que regulavam onde os afro-americanos podiam viver, trabalhar e viajar, além de impor penalidades severas a quem as violasse. Foi como o historiador W.E.B. Du Bois descreveu esse período em *Black Reconstruction in America* (1935): "The slave went free; stood a brief moment in the sun; then moved back again toward slavery."

¹⁴ Se o exemplo central de Phillips é o dos Estados Unidos, é preciso dizer que o Brasil opera uma forma particular de opressão temporal a partir da ideia de uma democracia racial, que faz do racismo uma violência sem nome e do tempo uma linha de progresso aparentemente disponível a todos. A abolição brasileira, sancionada pela Lei Áurea em 13 de maio de 1888, sem qualquer política de reparação, de terra ou de inserção social, produziu um pós-abolição em que a liberdade formal coexiste com a manutenção das mesmas hierarquias raciais e espaciais.

Figura 12 - *Frame* de “Tremor Iê”



Fonte: Tremor Iê (2019).

Em *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), essa opressão temporal se explicita de outro modo, quando a travessia de Cecil pela cidade à noite é marcada por um estado de alerta permanente. Depois que a bicicleta quebra, ele precisa continuar o trajeto a pé por ruas quase desertas, num espaço em que a circulação se torna progressivamente mais tensa e vulnerável. É então que surgem os Lanternas Brancas, criaturas que emitem um feixe de luz intenso capaz de identificar e capturar os corpos. Nesse sentido, a opressão temporal não diz respeito apenas à imposição de uma linha do tempo ocidental, mas também se materializa cotidianamente nos modos de circulação, nos regimes de visibilidade e nas políticas de presença que organizam a cidade. É nesse embate que os filmes tornam visível aquilo que Phillips formula como o tempo racial enquanto forma de governo do espaço e modo de produzir exclusão.

2.6 Cronopolítica, gentrificação e cidade

Em outro artigo, intitulado *The Nowness of Black Chronopolitical Imaginaries in the Afro/Retrofuture* (Phillips, 2019), também publicado pela *The Funambulist*, ao examinar o processo de gentrificação em um bairro na Filadélfia e os impactos na memória comunitária, a autora demonstra como essa restrição do acesso ao tempo e ao espaço público está entrelaçada à experiência histórica e contemporânea de comunidades marginalizadas. Segundo Phillips, a

gentrificação é um fenômeno que perturba as temporalidades dos moradores afetados. A pressão pelo desenvolvimento imobiliário ignora a história local, destrói marcos e monumentos da memória e contribui para o apagamento das narrativas locais. Essa discussão nos fornece uma chave importante para observar os filmes desta pesquisa, visto que a cidade de Fortaleza aparece como um campo de disputa cronopolítica: de que maneira o cinema também pode operar sobre os regimes de visibilidade e de temporalidade? E como as imagens reconfiguram o agora e o depois em contextos de violência urbana e de apagamento de memórias?

Se, como aponta Philips, em uma luta pelo espaço é necessário se reapropriar das noções de tempo e temporalidade, os filmes parecem apostar nessa fissura, produzindo imagens que suspendem o tempo dominante. Uma operação que dialoga diretamente com a exposição “*All time is local*”, realizada pelo *Black Quantum Futurism* (BQF)¹⁵, coletivo do qual a autora faz parte. Na exposição, o coletivo elabora sobre as dinâmicas temporais e espaciais das comunidades afetadas pela aceleração das intervenções gentrificadoras, a partir de uma abordagem localizada e contextualizada. A exposição surge de um esforço para preservar a identidade temporal e espacial das comunidades e também para refletir sobre os legados temporais e espaciais deixados pelos projetos de liberação negra na Filadélfia.

Figura 13 — Black Quantum Futurism, *All Time is Local*, 2019



Fonte: Heeswijk e Rakes (2020).

¹⁵ O Coletivo Black Quantum Futurism foi fundado em 2014 pela própria Rasheedah Phillips e por Camae Ayewa (Moor Mother). Trata-se de uma comunidade de artistas, ativistas e acadêmicos que pesquisam as conexões entre o afrofuturismo, a teoria quântica e as vivências de comunidades negras. Ao longo dos anos, o BQF vem realizando trabalhos por meio de músicas, textos, performances, instalações e workshops, com o objetivo de abordar questões como temporalidade, memória, deslocamento e justiça social.

Para compreender a dimensão teórica dessa disputa, é preciso retomar o próprio termo "cronopolítica". Elaborado por Paul Virilio (1977), o conceito emerge de sua análise da sociedade contemporânea a partir da transição da democracia para uma "dromocracia", ou seja, um regime de poder exercido pelo domínio da velocidade, que atua diretamente nas temporalidades em curso. Quem controla o ritmo controla o território. Peter Osborne (1995) aprofunda essa dimensão ao definir as políticas do tempo como "uma política que toma as estruturas temporais das práticas sociais como objetos específicos de sua ação transformadora (ou conservadora)" (p. 7, tradução nossa), reconhecendo que o tempo é um campo de disputa em que se definem formas de vida, modos de produção e regimes de subjetivação.

Aqui, a cronopolítica colonial-capitalista é compreendida como a imposição de uma temporalidade linear, progressista e aceleracionista, atrelada ao capital e ao planejamento urbano neoliberal, que resulta na exclusão, no apagamento e na precarização de modos de vida que não se adequam ao tempo da produtividade e do desenvolvimento. Essa cronopolítica opera por meio de múltiplos mecanismos, como a naturalização de uma única flecha do tempo, a hierarquização temporal que classifica sujeitos e territórios como modernos ou atrasados, desenvolvidos ou subdesenvolvidos, a aceleração compulsória que exige adaptação constante aos ritmos da tecnologia e da urbanização, e a distribuição desigual do tempo, em que alguns têm o privilégio do tempo livre e da contemplação, enquanto outros são condenados à urgência da sobrevivência.

Johannes Fabian, em *O tempo e o outro* (2013), também elabora sobre os "usos opressivos do tempo", tecendo uma crítica à antropologia e à imposição da estrutura temporal ocidental sobre outras culturas, de modo que dialoga diretamente com as questões levantadas por Virilio e Osborne, e principalmente com o trabalho do coletivo BQF. Para o autor, a antropologia utiliza conceitos e dispositivos temporais de forma política: "um discurso que emprega termos como primitivo, selvagem (mas também tribal, tradicional, de Terceiro Mundo ou qualquer eufemismo corrente) não pensa ou observa, ou estuda criticamente, o "primitivo"; ele pensa, observa e estuda nos termos do primitivo" (Fabian, 2013, p. 53-54). Ele observa que a imposição de um distanciamento temporal, ou a "negação da coetaneidade", faz parte de uma cronopolítica que busca manipular e controlar a experiência temporal das comunidades, seja pelas vias da velocidade, do apagamento ou das narrativas históricas.

Essa lógica, quando transposta para o espaço urbano, se materializa em processos que reconfiguram as cidades segundo uma temporalidade hegemônica. No caso de Fortaleza, contexto

central do nosso percurso e de onde partem as imagens, essa aceleração do tempo, atrelada à lógica do progresso, se manifesta na exclusão sistemática de corpos indesejáveis e de modos de vida dissidentes em alguns projetos urbanos. São projetos planejados tendo como base uma estética globalizada, voltada para o turismo e para classes mais altas, que cria uma espacialidade que avança às custas do apagamento de memórias, modos de existência e formas de organização coletiva. A partir de montagens temporais que perturbam a flecha do tempo e desestabilizam a aceleração progressista, *Tremor Iê* (2019), *Boca de Loba* (2018), *Vando Vulgo Vedita* (2017) e *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018) operam contra essa cronopolítica.

2.7 Mapas quânticos para desviar da linha reta

Em *All time is local*, ao criar episódios ficcionais e diagramas comunitários que perturbam a flecha do tempo e desestabilizam a aceleração progressista, o coletivo *Black Quantum Futurism* propõe uma forma singular de cronopolítica. O pesquisador Kodwo Eshun (2015) relaciona o termo “cronopolítica” à ficção científica e oferece pistas sobre como o tempo pode ser manipulado e subvertido. Ele argumenta que "essas historicidades revisionistas podem ser entendidas como uma série de poderosos futuros em competição entre si, que infiltram o presente em taxas diferentes" (p. 55). Ou seja, essa multiplicidade temporal coloca em xeque a lógica progressista que sustenta o discurso dominante sobre o tempo. Nesse contexto, interessa-nos pensar o papel das imagens como agentes cronopolíticos, isto é, formas que performam e tensionam o tempo.

Acredito que as provocações trazidas pelo trabalho artístico e pela pesquisa de Phillips¹⁶ nos ajudam a construir uma cena de escuta mais atenta aos filmes analisados aqui. Vale ressaltar que essa passagem da teoria aos filmes é, antes de tudo, um encontro ressonante: os filmes não pretendem ilustrar o tempo racial, eles produzem pensamento sobre ele através de suas próprias estratégias estéticas e políticas. É nesse terreno que mais algumas perguntas começam a emergir: Como essas obras são capazes de perturbar o tempo linear do progresso presente no

¹⁶ Nesse contexto, reconhecemos que o trabalho de Rasheedah Phillips e as problemáticas apresentadas se conectam a um vasto cenário do pensamento contemporâneo que formula críticas importantes à linearidade. Entretanto, inicialmente, nosso foco reside em estabelecer diálogos que emanem de um pensamento mais conectado à experiência afrodiaspórica, reconhecendo o valor e a complexidade de um amplo cenário de contribuições epistemológicas, fundamentais para pensar os deslocamentos temporais.

espaço urbano? De que maneira os filmes se constituem como aliados na luta de corpos historicamente controlados e oprimidos por uma narrativa temporal hegemônica? Que sensibilidades e formas de presença urbana essas imagens despertam? Como os filmes permitem uma exploração mais ampla e profunda das questões temporais e espaciais? Quais imagens evocam uma crítica ao uso do tempo como forma de opressão? De que modo a cidade de Fortaleza se inscreve como território afetado por essas cronopolíticas e como os filmes as reimaginam?

Em *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), há um desvio que se formula de forma decisiva quando Cecil chega a uma encruzilhada. Em *Tremor Iê* (2019), por sua vez, a experiência do tempo é marcada por um afastamento da linearidade narrativa, por meio de deslocamentos, cortes secos e passagens abruptas entre espaços e estados corporais. Já em *Boca de Loba* (2018), quando o sol é engolido, instaura-se outro regime de percepção que suspende a continuidade ordinária do tempo da cidade. São imagens que desorganizam a continuidade temporal no próprio nível da forma, produzindo uma ruptura com a lógica progressiva e linear que estrutura o tempo tanto na imagem quanto na experiência do espectador.

Com seu trabalho de subversão da hierarquia presente na linha do tempo cronológica, a artista e pesquisadora Philips nos mostra que é preciso olhar para as múltiplas dimensões do tempo, reconhecendo que ele pode ser cíclico, espiralado ou experimentado de outras formas. Em *All time is local*, a abordagem do coletivo consiste na criação de “mapas de eventos quânticos” junto a comunidades afetadas pela gentrificação na Filadélfia. Esses mapas são representações gráficas que combinam os conceitos da física quântica com tradições da matriz africana para explorar a compreensão da realidade e do tempo. A partir de eventos interligados de forma não linear, os mapas constituem ramificações e bifurcações que exploram a retrocausalidade (interferência do futuro sobre o passado ou o presente) e o emaranhamento quântico, além de subverter as formas de padronização temporal. Trata-se de um convite para que seja possível moldar ativamente a própria realidade de forma coletiva:

Por meio desse método de mapeamento, a memória do evento (tanto futura quanto passada) não está vinculada a uma data específica do calendário ou a um horário do relógio, e as memórias não são formadas em relação a uma data ou hora específica. [...] Os mapeadores de eventos quânticos se tornam agentes ativos na sincronicidade/ponto focal, em vez do tempo definir a sincronicidade. Em nossas oficinas, grupos criam mapas quânticos de eventos comunitários que permitem que eles lidem com as maneiras pelas quais uma comunidade constrói o tempo comum em torno de um evento passado, futuro ou presente, composto por ritmos temporais diversos e intersectantes e outras texturas e características de eventos (Phillips, 2018, tradução nossa).



The Future of Memory

Timeline:

- past**
- immediate past**
- present**
- immediate future**
- no time/far future/potential time**

Events and Connections:

- JUL29:** ADM Presents Wildress Screening at CFL
- MAR10:** New Work 2: Reading and Questioning New Literary Works
- DEC10:** Fetish bones poetry book release party
- MAR24:** FutureAccessMemory (FAM) & Simulacra Closing Reception
- FEB16:** Housing Futures Workshop 4 Fair Housing and Disability Rights
- OCT2:** Correspondencia /Colectiva Interaccional Hurgary/Philadelphia
- OCT7:** Housing Futures Workshop 1 Housing Rights for DV and SA Survivors
- NOV21:** Housing Futures Workshop 2 Tenant Rights Overview
- MAR22:** Simulacra Workshop with Joy KMT
- FEB19:** CFL Lit Club 2 - Wild Seed + Beloved
- APR1:** CFL Lit Club 3 - Recurrence Plot + Eve's Bayou
- JUL13:** Memory and Music: A Conversation
- JUL23:** Mental Health in Black and POC Communities Discussion
- JUL2:** Walk-in Workshops at CFL
- Time:** The Kaleid Brawler Story Public Viewing and Fundraiser
- SEP18:** Temporal Technologies Workshop
- Housing Futures Workshop 3 - Criminal Records and Housing Rights**
- JUN19:** Community Futures Lab Opening Reception
- MAR19:** Housing Futures Workshop 5 @EvictedPhilly
- MAR25:** Simulacra Performance with Joy KMT
- DEC11:** CFL Lit Club 1 - Mama Day + Women of Brewster Place
- OCT13:** New Work - Reading and Questioning New Literary Works
- SEP21:** Collective Memory Zine: Session 1
- JUL25:** Fighting Misogynoir: Centering All Black Femmes and Women
- AUG27:** The Free Black Women's Library at CFL - Community & Memory Theme
- JAN23:** New Year in the AfroFuture
- APR25/30:** Goodbye 2294 Ridgely Moving Party
- MAR3:** FutureAccessMemory (FAM) Opening Reception
- NOV12:** AFA 6th Annual Charity & Costume Ball

Fonte: Phillips (2018).

Nesse sentido, os “mapas de eventos quânticos” são uma estratégia que desafia uma concepção linear atrelada a um modelo de desenvolvimento capitalista e colonial e busca reconfigurar as relações existentes em tempo, espaço e poder. Além de uma reconstrução da narrativa temporal, os mapas compreendem a própria experiência temporal como gesto experimental de criação. Uma forma de colaborar com as comunidades, fazendo com que os indivíduos se percebam enquanto agentes ativos da própria realidade temporal. A partir de uma proposta que busca descolonizar a noção de tempo, o coletivo BQF vislumbra possibilidades de resistência, organização popular e transformação. Cada “mapa de evento quântico” é um chamado a outro futuro, a um lugar onde o tempo não seja mais uma estratégia de opressão, mas sim uma via de liberação. É precisamente esse chamado que reverbera no cinema aqui analisado. Desviar da linha reta, aqui, não se trata unicamente de uma operação formal, é também reinventar as condições de habitar o tempo e a cidade.

2.8 O Mundo emaranhado

A concepção de tempo e espaço proposta por Denise Ferreira da Silva encontra ressonância direta em nossas preocupações. Sua crítica radical ao pensamento moderno, sustentada por princípios da física quântica, abre caminho para um novo imaginário ético-político. No texto *Sobre diferença sem separabilidade* (2016), ela elabora uma crítica às abordagens que tratam as questões raciais sob um olhar que perpetua a violência a partir das noções de universalidade e neutralidade advindas do pensamento moderno. Sob o argumento de que a ideia de diferença não pode ser pensada de forma isolada, ignorando suas interconexões e influências mútuas, Silva propõe que é necessário reimaginar “O Mundo” a partir de outras ferramentas críticas. Seria preciso, segundo a autora, produzir um novo programa ético-político que não fosse influenciado pelos pilares ontológicos do pensamento moderno (*separabilidade, determinabilidade e sequencialidade*¹⁷), pois estes seriam os responsáveis pelo “Mundo Ordenado” — a concepção de

¹⁷ Segundo Ferreira da Silva (2016), os filósofos modernos estruturam seu pensamento sobre três pilares: (i) separabilidade, definida como “a ideia de que todo conhecimento sobre as coisas do mundo está delimitado pelas formas (espaço e tempo) da intuição e pelas categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade)”, (ii) determinabilidade, como “a ideia de que o conhecimento depende da capacidade do Entendimento de formular constructos formais para determinar (ou decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis dadas pelas formas da intuição” e (iii) sequencialidade, entendida como a noção de “o Espírito em movimento temporal, um processo de autodesenvolvimento, e a História como trajetória do Espírito”. Assim, separabilidade implica a distinção entre elementos e categorias (corpo/mente, natureza/cultura, etc.);

mundo tal como conhecemos (estruturada, organizada e composta por partes separadas e distintas) que reforça a violência e as hierarquias entre grupos humanos. Trata-se, portanto, de desvelar a gramática de violência incitada pelo pensamento moderno, estrutura que sustenta essa ordenação, e de pensar o tempo e o espaço como partículas desmaterializadas, instáveis e interdependentes.

Para repensar o mundo fora dessa gramática, ela sugere um exercício de imaginação a partir de dois princípios da física quântica, especificamente a *não-localidade* e a *virtualidade*, como descritores poéticos:

Há décadas os experimentos da física quântica surpreendem os cientistas do espaço-tempo e os leigos com descobertas sugerindo que os componentes fundamentais de todas as coisas, de tudo, poderiam ser, simplesmente, o virtual (as partículas subatômicas) tornando-se real (no espaço-tempo), o que é também uma recomposição de todas as outras coisas. Há décadas os resultados contra intuitivos dos experimentos da física quântica vêm superando as descrições d'O Mundo com aspectos de incerteza e não-localidade que violam os parâmetros da certeza. Experimentos que, proponho, nos convidam a imaginar o social sem as distinções mortíferas do Entendimento e seus letais dispositivos de (re)ordenamento (Ferreira da Silva, 2016, p. 59).

Segundo a autora, na Física Quântica, a *não-localidade* refere-se à interconexão entre partículas, independentemente da distância entre elas, de modo que a alteração em uma partícula pode afetar a outra, e a *virtualidade* refere-se à potencialidade e à probabilidade presentes nas partículas subatômicas antes de se tornarem eventos reais no espaço-tempo. A influência desses dois princípios nos inspira a pensar em um "Mundo Emaranhado" como uma teia complexa de interconexões, em que todas as coisas estão interligadas, sem fronteiras claras. Um terreno propício para a produção de novas narrativas que desmantelam as estruturas fixas de separabilidade, linearidade e causalidade que alimentam a violência do Entendimento colonial-capitalista.¹⁸

determinabilidade pressupõe que o mundo é passível de determinação e previsibilidade em suas possibilidades e complexidades, enquanto sequencialidade remete à ideia de tempo linear, com uma sequência temporal fixa e universal.

¹⁸ É importante situar esse conceito em relação ao “rizoma” de Deleuze e Guattari (1995), que enfatiza a multiplicidade e a conexão horizontal sem centro, e à noção de “rede” de Bruno Latour (2012), que mantém a distinção entre actantes conectados por mediações externas. No “Mundo Emaranhado” as relações se dão por ressonância e por um entrelaçamento que transcende a separação espaço-temporal, e as fronteiras entre os elementos são dissolvidas, propondo uma ontologia relacional radical. O que está em jogo não é a conexão entre entidades já formadas, mas a impossibilidade de qualquer entidade se constituir fora de suas relações. Karen Barad (2007), em *Meeting the Universe Halfway*, propõe o conceito de “intra-ação” em oposição à “interação”. Enquanto a interação supõe entidades previamente separadas que depois se relacionam, a intra-ação afirma que os próprios termos emergem da relação. Essa formulação, também ancorada na física quântica, aproxima-se da proposta de Denise Ferreira da Silva ao pensar a diferença sem separabilidade. O “Mundo Emaranhado” seria um campo de intra-ações no qual os elementos são efeitos das próprias relações, e a separabilidade aparece como uma ficção do pensamento moderno.

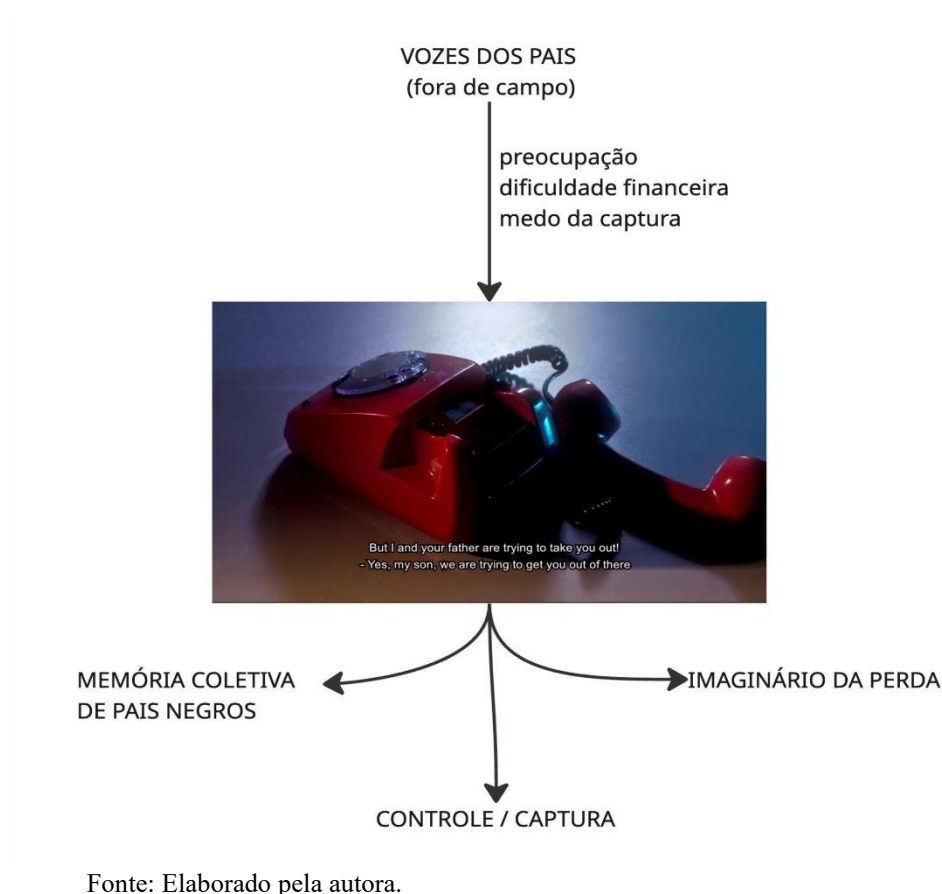
Enquanto o "Mundo Ordenado" reforça a concepção de narrativas históricas e sustenta hierarquias e estruturas de poder por meio de uma concepção linear do tempo e da evolução contínua, intimamente ligada ao pensamento moderno, a ideia de um "Mundo Emaranhado" estabelecer um diálogo direto com os "mapas de eventos quânticos" concebidos pelo *Black Quantum Futurism*. Essa convergência é sintoma de uma mesma insatisfação profunda com as estruturas que sustentam a violência colonial-capitalista e a cronopolítica racializada. Ambos inspiram a imaginar formas de desvio no tempo ao sugerir um espaço de interconexão em que as relações não são determinadas sequencialmente, mas sim existentes simultaneamente em camadas coexistentes de passado, presente e futuro. A cada vez que um “mapa de evento quântico” é elaborado, a narrativa de que o tempo flui inexoravelmente em uma única direção é desafiada e, conseqüentemente, as dimensões ontológicas, éticas e políticas do pensamento moderno também. A criação de um “mapa de evento quântico” dialoga, portanto, com a possibilidade de conceber um rearranjo na imaginação do mundo, a fim de nos aproximar do “Mundo Emaranhado”.

Matheus Araújo dos Santos (2020) também trabalha com a noção de “Mundo Ordenado” em diálogo direto com o pensamento de Denise Ferreira da Silva. Ao articular imagem, negritude e desordem, ele desloca a discussão para o campo do cinema e da crítica das imagens, propondo um "Cinema Implicado". A partir dessa proposição, Santos compreende a implicação para além de um princípio ontológico, como um gesto estético-político capaz de tensionar a linearidade do tempo, a separabilidade entre sujeito e mundo e os regimes modernos de interpretação. O Cinema Implicado, segundo Santos, opera por meio de travessias, fabulações críticas e rearranjos temporais que desestabilizam as estruturas do Entendimento. Esse trabalho abre caminho para pensarmos as imagens como expressões profundamente vinculadas umas às outras e ao mundo, oferecendo formulações importantes para compreender como as práticas cinematográficas podem colaborar com a descolonização do imaginário. Essa implicação, tal como proposta por Santos, nos faz perceber imagens que não existem isoladamente, mas estão implicadas umas nas outras, nos corpos que as produzem e as recebem, nos espaços que as atravessam, nas memórias que elas convocam e nas fabulações que as tornam possíveis. Um Cinema Implicado, portanto, é aquele que reconhece e performa essa interdependência radical entre imagem, mundo e sujeito.

Nesse contexto, pensamos um modo de elaboração que esteja atento à exploração de relações causais de maneira mais complexa, reconhecendo as diferentes escalas temporais que atravessam as possibilidades de interconexão entre diversas áreas do conhecimento. Uma possibilidade de pensar as imagens longe de qualquer separação, hierarquia ou determinação rígida, mas a partir da "condição incerta sob a qual tudo aquilo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes efetivos ou virtuais do universo" (Ferreira da Silva, 2016, p. 59). Cada filme, imagem, memória, acontecimento, portanto, é parte intrínseca e interconectada da complexa teia que possibilita sua existência. A partir dessa interdependência, consideramos as forças históricas, políticas, tecnológicas e afetivas que atravessam a produção e circulação das obras, para além da superfície do quadro ou do encadeamento narrativo. Nesse sentido, trata-se de uma forma de olhar para as linhas de conexão, as ramificações e os entrelaçamentos que operam tanto dentro dos filmes quanto entre eles e o mundo.

Em *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), podemos observar essa compreensão relacional em uma das cenas, na qual a narrativa se interrompe com uma imagem congelada de um telefone. Nesse momento, ouvimos, no fora de campo, as vozes apreensivas dos pais de Cecil diante da captura do filho e das dificuldades materiais para protegê-lo. Aqui, o acontecimento é constituído pela relação entre a imobilidade da imagem e o som que a atravessa, e pelos afetos que essa combinação convoca. A cena articula, simultaneamente, a memória histórica da captura de corpos negros, a presença difusa do controle (seja da polícia, da escola, do sistema) e a expectativa de um futuro ameaçado, fazendo com que a imagem exista em conexão com aquilo que a excede. As vozes dos pais, que não vemos, carregam o peso de gerações de pais negros que tentaram, sem sucesso, proteger seus filhos da captura. A imobilidade da imagem, por sua vez, performa a suspensão do tempo, a impossibilidade de agir, a paralisia diante da violência estrutural. Lançamos, assim, um olhar sobre o filme que busca menos a organização de seus acontecimentos como unidades isoladas ou causalmente determinadas, mas um emaranhado em que tempo, espaço, som, memória e imaginação se entrelaçam e ativam essa experiência.

Figura 16 – Diagrama de ressonância de “Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno”



Fonte: Elaborado pela autora.

2.9 Onde está o tempo?

A cidade de Fortaleza, no Ceará, localizada no Nordeste do Brasil, é o local de onde partem todos esses movimentos; porém, aqui não se trata apenas de um cenário ou de um mero elemento narrativo inerente aos filmes, mas do espaço central de onde emergem as disputas temporais em jogo. Os filmes são constituídos por experiências específicas dos personagens em uma cidade profundamente marcada por conflitos e contradições. Neles, emergem corpos que, ao resistirem às narrativas hegemônicas sobre Fortaleza, expõem os mecanismos de silenciamento nos modos de produção da cidade e revelam como a ideia de progresso se inscreve nos atuais projetos de desenvolvimento para a cidade. São obras profundamente marcadas por forças

invasoras nesses fluxos hegemônicos, por um confronto com a violência de uma perspectiva temporal que constitui cidade de acordo com uma lógica desenvolvimentista.

Em *Tremor Iê* (2019), esse confronto se inscreve de maneira decisiva nos gestos das personagens e na própria forma do filme. Um dos embates centrais ocorre na apropriação simbólica de um marco do poder estatal. Ao roubarem as cinzas do marechal Castelo Branco no Mausoléu do Palácio da Abolição, sede do governo estadual localizado em um bairro nobre da cidade, para utilizá-las como moeda de troca para libertar outras mulheres em cárcere, as personagens profanam um monumento autoritário da ditadura militar e operam um desvio radical da história oficial da cidade. Além disso, o filme institui um tempo marcado pela oralidade e pela permanência. Longos planos de fala, monólogos compartilhados e cenas de convivência, como é o caso da extensa conversa em torno da fogueira, deslocam o conflito para um espaço de intimidade. Ali, a resistência se dá pela escuta, pela cumplicidade e pela fabulação coletiva, fazendo com que o tempo hegemônico da cidade, orientado pelo controle, pela repressão e pela linearidade do progresso, seja confrontado por outra temporalidade.

Já em *Boca de Loba* (2018), trata-se de um enfrentamento com um inimigo invisível que se faz presente durante a travessia de corpos femininos por uma Fortaleza esvaziada e hostil. O patriarcado, como regime de poder, surge na medida em que estrutura o espaço que atravessa. Nesse contexto, ao atacar um monumento masculino no centro da cidade, o grupo de mulheres desorganiza um tempo monumental que naturaliza a centralidade masculina e autoritária na construção da memória urbana. A resistência também se dá pela fabulação de uma temporalidade que emerge do subterrâneo. No filme, o subsolo aparece como um espaço de abrigo, enquanto a rua se torna o campo de batalha simbólico. Ao mobilizar a fabulação como estratégia política, o filme abre fissuras no tempo homogêneo da cidade.

Em *Vando Vulgo Vedita*, o filme faz do percurso e do entrelaçamento dos corpos uma política do tempo. Já não se trata de uma suspensão do embate direito presente em *Boca de Loba* (2018) e *Tremor Iê* (2019), mas da instauração de um regime de partilha que se constrói a partir do deslocamento contínuo dos corpos. O filme acompanha um corpo coletivo que se desloca pela periferia de Fortaleza ao longo do dia, fazendo do ritmo da circulação um gesto político. No entanto, quando a noite chega, esse tempo compartilhado é confrontado e os corpos que antes circulavam livremente tornam-se alvos de vigilância e captura. Então, o embate se formula como um choque entre o tempo do encontro e da deriva do grupo e o tempo do controle policial,

revelando como a cidade administra quem pode permanecer, circular e até mesmo desaparecer em Fortaleza.

Por fim, em *Cartuchos de Supernintendo em Anéis de Saturno* (2018), o conflito se anuncia antes mesmo da aparição do protagonista, Cecil, quando o filme abre com o mapa de Fortaleza retalhando o território como se a cidade pudesse ser plenamente conhecida por uma racionalidade de coordenadas. Quando o zoom do mapa se aproxima das ruas numeradas da Vila Velha, o filme aciona ainda outra camada de violência, na qual a numeração substitui nomes, produzindo um espaço administrado como uma grade. Em seguida, quando uma pequena espiral emerge na Av. J com a Av. E, como ponto de falha do mapa, a figura de Cecil é apresentada como avatar de jogo, e sua “missão” parece ser sobreviver em um território que se fecha sobre o próprio corpo.

Assim, percebemos, sobretudo, a maneira como o conjunto de filmes reinscreve o tempo como campo central da disputa. Em vez de narrar Fortaleza a partir de uma cronologia linear e progressiva, os filmes revelam temporalidades interrompidas, suspensas, desviadas ou violentamente aceleradas. O tempo aparece como aquilo que é negado, administrado ou roubado de determinados corpos, mas também como aquilo que pode ser reinventado e fabulado pela deriva, pela partilha e pela coletividade. Portanto, qualquer tentativa de localizar o tempo implica reconhecer Fortaleza, no Ceará, como um território atravessado, onde o cinema atua como dispositivo crítico capaz de tornar visíveis as fissuras do presente, tensionar os futuros anunciados e afirmar outras formas de existir, permanecer e imaginar a vida urbana.

2.10 Progresso, tábula rasa e apagamentos

Nos últimos anos, Fortaleza presenciou a constante aparição de inúmeras propostas de projetos urbanos, orientadas por discursos e interesses atravessados pela expansão de lógicas e práticas capitalistas, na maioria das vezes associadas ao turismo, às propriedades imobiliárias e ao lazer de um grupo social muito específico. Esses projetos são acompanhados por uma série de apagamentos dos modos de existência das comunidades que se estabeleceram ou se relacionam há muito tempo com os espaços visados. Um exemplo mais emblemático é a construção do Acquário

de Fortaleza (2012-2019)¹⁹, que representa uma intervenção que não apenas fragilizava a vida dos moradores das imediações como também negligenciava as origens, ocupações e conflitos pré-existentes nos respectivos espaços. O projeto fez circular imagens com forte apelo estético e emocional, projetando um desenvolvimento urbano e tecnológico que pouco dialoga com o tempo vivido pelos habitantes da cidade, omitindo o contexto social, econômico e cultural, ignorando os impactos negativos dos projetos e a participação popular.

Figura 17 – Perspectiva do Acquário de Fortaleza (CE) situado à beira-mar



Fonte: Veja [...] (2013).

¹⁹ O projeto do Acquário de Fortaleza foi anunciado em 2009 pelo então secretário de turismo do governo cearense, Bismarck Maia, como o maior da América Latina e o terceiro maior do mundo. Desde o início, a comunidade centenária do Poço da Draga, localizada nas imediações, não foi incluída no processo decisório e teve conhecimento do empreendimento apenas por meio da imprensa. Ao longo dos anos, a obra gerou uma série de conflitos, incluindo protestos de moradores, embargos ambientais e disputas judiciais, evidenciando tensões entre as políticas de desenvolvimento urbano, de turismo e de permanência das populações locais. Após sucessivas interrupções e altos custos, e sem nunca ter entrado em funcionamento, o Acquário consolidou-se como uma grande ruína de concreto na orla de Fortaleza, tornando-se símbolo de um projeto de modernização inacabado e das promessas não cumpridas de progresso. No entanto, em 2023, teve início o processo de reconfiguração desse espaço: a União formalizou a cessão do terreno à Universidade Federal do Ceará (UFC), destinando-o à implantação do Campus Iracema. O local abrigará a nova sede do Instituto de Ciências do Mar (Labomar) e do Centro Tecnológico de Ciências Naturais (CTCN), com a proposta de integrar ensino, pesquisa e divulgação científica por meio de exposições interativas, espaços imersivos e equipamentos culturais. As obras foram iniciadas em 2025 com recursos do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC). Esse deslocamento, de um megaempreendimento turístico fracassado para um complexo científico e educacional, agora irá reinscrever o espaço em outra lógica, reconfigurando seus usos, sentidos e sua inserção na cidade. Para mais informações, veja: G1CE (2024) e União [...] (2025).

Figura 18 — Perspectiva do Acquário de Fortaleza (CE) situado à beira-mar



Fonte: Após [...] (2024).

No entanto, essa lógica não se restringe à implantação de grandes equipamentos nem às intervenções pontuais. Ela também se atualiza, talvez ainda mais eficazmente, por meio de intervenções contínuas e aparentemente consensuais, como é o caso das sucessivas obras de requalificação da Av. Beira-Mar de Fortaleza sob o discurso da valorização do espaço público, do estímulo ao turismo e da qualificação urbana. Essas intervenções promovem a padronização estética da orla e a reorganização contínua dos usos, das circulações e das permanências no espaço. Ao privilegiar uma imagem da cidade voltada ao consumo, a orla passa a operar como vitrine, tensionando práticas cotidianas e sociabilidades historicamente associadas ao lugar. Nesse processo, o espaço é progressivamente convertido em cenário, enquanto seus conflitos, memórias e disputas são suavizados²⁰.

Nesse contexto, há um conjunto de filmes do cinema cearense contemporâneo que destacam especialmente a orla de Fortaleza como campo de disputa simbólica e material. Em obras como *Duas Avenidas* (2012), de Diógenes Lopes, *Vista Mar* (2009), dirigido por Rubia Mércia,

²⁰ Sobre as intervenções de requalificação contínuas da Avenida Beira-Mar de Fortaleza (Paulino, 2023). A matéria evidencia a continuidade das obras e a centralidade do discurso de valorização turística. Ver também “Entrega da nova Beira-Mar de Fortaleza potencializa o turismo no Ceará”, **Governo do Estado do Ceará**, 20 maio 2022, disponível em: <https://www.ceara.gov.br/2022/05/20/entrega-da-nova-beira-mar-de-fortaleza-potencializa-o-turismo-no-ceara/>, que destaca os impactos na paisagem, no lazer e na infraestrutura da orla.

Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claudeane Costa e Henrique Leão, *Urubu Aterrado* (2023), de Cris Sousa e Wesley Oliveira, *Fort Aquário* (2017), de Pedro Diógenes, e *Ponte Velha* (2014), de Victor de Melo²¹, o espaço deixa de operar como cartão-postal e passa a ser enquadrado como território atravessado por conflitos de classe, memória e pertencimento. Esses filmes evidenciam como a padronização estética e a mercantilização da orla produzem deslocamentos de corpos, práticas e temporalidades, ao mesmo tempo em que devolvem às imagens o dissenso apagado pelos discursos de valorização urbana e turística.

Figura 19 –Vista aérea da Avenida Beira-Mar no trecho da Volta da Jurema, em 1981



Fonte: Acervo Gentil Barreira.

²¹ Alguns dos filmes mencionados foram analisados em minha pesquisa de mestrado, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, posteriormente publicada em forma de livro (Vieira, 2025).

Figura 20 – Avenida Beira-Mar de Fortaleza após as transformações urbanísticas recentes



Fonte: Pesquisa [...] (2016).

Em outra escala, há também em Fortaleza, no Ceará, projetos como o VLT Parangaba–Mucuripe que mostram como essa racionalidade desenvolvimentista articula a infraestrutura da cidade à produção de um tempo acelerado. O VLT foi apresentado à população como solução de mobilidade e integração territorial, mas tem gerado longos processos de desapropriação, remoção e promessas de reassentamento frequentemente adiadas²². Aqui, o progresso se manifesta assim: enquanto o futuro é reiteradamente anunciado nos discursos oficiais de eficiência e modernização, algumas comunidades permanecem suspensas, em espera, na instabilidade e na incerteza.

²² Sobre os impactos do projeto, ver “760 famílias com casas afetadas por obra do VLT ainda aguardam receber novas moradias após 10 anos”, **Diário do Nordeste**, que evidencia os processos de desapropriação e a permanência da espera por reassentamento no entorno da obra (Nascimento, 2023). Para uma contextualização mais ampla dos conflitos territoriais associados ao VLT, ver CE ([2013]).

Figura 21 — Comunidades afetadas pela obra do VLT aguardam moradia em Fortaleza (CE)



Fonte: Comunidades [...] ([2026]).

Figura 22 — Linha Nordeste (VLT Parangaba–Mucuripe), que interliga os bairros Parangaba e Mucuripe, em Fortaleza (CE)



Fonte: VLT [...] (2024).

Mais evidente ainda é o caso do Titanzinho, localizado no bairro Serviluz, na zona leste de Fortaleza, atrás do Porto do Mucuripe. Nesse território, os projetos de reordenamento da orla são justificados por discursos de “revitalização”, “requalificação” ou “desenvolvimento” e

incidem de forma recorrente sobre a comunidade, fazendo emergir uma disputa permanente com a vida cotidiana, marcada pela pesca, pelo surf, pelo convívio comunitário e pelo uso comum da praia. Esse descompasso entre o tempo vivido da comunidade e o tempo acelerado dos projetos urbanos mostra como os modos de vida são constantemente colocados em condição de transitoriedade, como se não pertencessem plenamente ao tempo da cidade que se pretende construir.

Nesse contexto, vale ressaltar que algumas práticas audiovisuais surgem no território como formas de enfrentamento simbólico e político, como é o caso do filme *Titanzinho Não se Vende* (Titanzinho, 2017), que registra assembleias comunitárias, audiências públicas e mobilizações em defesa da permanência no território, sobretudo a partir da luta pela efetivação das ZEIS Cais do Porto e Serviluz, previstas no Plano Diretor. No filme, esses registros deixam de operar apenas no regime da representação para se constituírem como instrumento ativo de organização coletiva. Esse gesto de convocação política também se desdobra na Mostra Audiovisual do Titanzinho²³ e no Cineclube Ser Vez Luz, mencionado anteriormente, que transformam o próprio bairro em espaço de exibição, encontro e debate, reinscrevendo o cinema no cotidiano da comunidade e produzindo um circuito de circulação das imagens que busca, principalmente, devolvê-las ao território que as produz. Assim, a produção audiovisual do bairro, o cineclube e a mostra operam conjuntamente como práticas de afirmação territorial, instaurando outros regimes de visibilidade e de temporalidade nos quais o futuro da cidade é negociado a partir da continuidade da vida, da memória e do pertencimento coletivo, e não a partir da lógica da tábula rasa.

²³Para acompanhar as ações e saber mais sobre a Mostra Audiovisual do Titanzinho, acesse: <https://www.instagram.com/mostratitanzinho/>. Acesso em: 12 jan. 2026.

Figura 23 – Farol do Mucuripe, no Serviluz, Fortaleza (CE)



Fonte: Spilandelli (2017).

Figura 24 – Comunidade do Serviluz, Fortaleza (CE)



Fonte: Intercâmbio [...] (2019).

Essa racionalidade desenvolvimentista em questão tem como foco o progresso como um percurso acelerado e linear em direção a um futuro completamente desvinculado da memória dos espaços. Conforme discute Renata Marquez (2011, 26), é a partir de uma lógica de imposição que o progresso chega por diferentes frentes de expansão em espaços que considera “vazio”:

A ficção centenária do progresso baseia-se na estratégia de provocar sucessivos apagamentos. Esses apagamentos obedecem à vontade utópica da tábula rasa ou tábua rasurada, isto é, ao desejo de se rasurar o mundo existente para escrever ou desenhar sobre ele como sobre uma folha de papel em branco: intervir numa superfície, apagando o relevo das formas alheias ou a intenção da sua remoção e substituição por um modelo alienígena. A tábua rasurada negligencia violentamente qualquer preexistência, seja ela representada por humanos, não humanos, ocupações territoriais ou modos de vida em grupo (Marquez, 2011, 26).

Nesse contexto, os filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa parecem demarcar, pelas vias da ficção, um lugar de contraposição aos avanços do progresso neoliberal e à vontade utópica da tábula rasa, que pretende eliminar as possibilidades de coexistência, negociação e experimentação no espaço urbano. Essa lógica, contudo, não é exclusiva do presente, ela ecoa uma matriz moderno-colonial que perdura desde a invasão do Brasil, quando o território foi construído discursivamente como um espaço supostamente à espera de ser escrito, ocupado e transformado. Ao longo do tempo, essa narrativa sustentou práticas de apagamento que, hoje, se atualizam em projetos urbanos baseados em uma estética globalizada, voltada aos interesses de mercado, e que ignoram modos de vida, memórias e formas de organização coletiva pré-existentes.

É a partir da discordância com essa racionalidade que surgem os embates em torno das experiências temporais, evidenciando a importância de ultrapassar os modelos de cidade moldados pelo progresso, aos quais somos constantemente submetidos. Ao adentrarem essa disputa, os *Tremor Iê* (2019), *Boca de Loba* (2018), *Vando Vulgo Vedita e Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018) parecem imaginar a cidade de Fortaleza como forma de elaborar criticamente as fissuras e os desafios acarretados por um desenvolvimento urbano tão acelerado. São imagens que se constituem por meio de procedimentos inventivos e buscam proporcionar uma visão crítica acerca da narrativa oficial de desenvolvimento, considerando a resistência de formas de vida constantemente marginalizadas e submetidas à violência na cidade. Neste enquadramento, Fortaleza aparece como um nó de ritmos, onde os filmes compõem e disputam temporalidades.

2.11 A cidade emaranhada

Logo no início de *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), Cecil, jovem negro de 20 anos, sai de bicicleta de um bairro periférico de Fortaleza em direção ao encontro com amigos brancos e de classe mais alta em um bairro nobre da cidade. No caminho, a bicicleta quebra e, enquanto os amigos seguem de carro, ele permanece sozinho, arrastando-a pelas

ruas escuras, entre guaritas de segurança e estacionamentos, em busca de conserto. Nesse deslocamento, a cidade já se anuncia como um espaço desigual, marcado por fronteiras de classe e raça que organizam a própria circulação urbana. Nesse contexto, Cecil é interpelado por outro jovem negro que, de cócoras, come um cream cracker enquanto joga no Super Nintendo portátil. Essa cena oferece uma imagem que dialoga com a cronopolítica racializada que atravessa a cidade de Fortaleza. Enquanto os amigos brancos percorrem a cidade sem grandes interrupções, Cecil permanece submetido ao tempo da vulnerabilidade, da espera e da circulação impedida que marca os corpos negros e periféricos na experiência urbana. Esse encontro, por sua vez, coloca em contato duas temporalidades distintas: a da urgência, pois Cecil precisa chegar ao encontro, consertar a bicicleta e seguir; e a da suspensão, visto que ali há um jovem que habita a noite de outro modo. A partir desse encontro inesperado, a rua se abre ao cosmos, e o cotidiano urbano passa a coexistir com uma dimensão fabulatória que desloca a experiência da cidade para além de seus contornos imediatos.

Figura 25 - *Frame* do filme “Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno”



Fonte: Cartuchos [...] (2018).

Esse início evidencia como o filme, ao mesmo tempo em que parte de uma vivência muito concreta de percurso na cidade, desloca essa experiência para uma dimensão fabulatória e torna porosas as fronteiras a realidade e a ficção²⁴. Compreender, como ponto de partida, a cidade

²⁴ Nesse sentido, é elucidativa também a formulação de Haraway em *Primate Visions* (1989, p. 4) para compreender a ficção como gesto ativo de modelagem do presente: “O parentesco da ficção com os fatos é próximo, mas eles não são gêmeos idênticos. Os fatos são opostos à opinião, ao preconceito, mas não à ficção.

de Fortaleza e a forma como ela é experienciada nos filmes desempenha um papel fundamental em nossa análise. Os filmes ora imaginam uma cidade outra como artifício²⁵, ora a confundem com os elementos que compõem a arquitetura e a geografia do lugar e com todo um conjunto de dinâmicas sociais e culturais que moldam esse espaço de forma muito própria. Pelas vias da ficção, os filmes oferecem pistas sobre a complexidade do tecido urbano de Fortaleza, revelando tensões entre diferentes tempos, narrativas e espaços. Essas tensões se manifestam principalmente a partir da dimensão performativa dos corpos, das relações que estabelecem e dos conflitos que enfrentam e, portanto, fornecem lampejos para uma elaboração em torno das experiências temporais desviantes que se entrelaçam à cidade.

Ao pensar em filmes como este, Freitas (2020) propõe compreender a cidade também como um campo de experiências inventadas por corpos negros em meio às brechas da ordem espacial hegemônica. Segundo a autora, PretEspaço são todos esses lugares que a cidade moderno-colonial não imaginou para os sujeitos negros, mas que são continuamente produzidos como formas de existência, encontro, prazer e sobrevivência. Trata-se de uma espacialidade que emerge da própria experiência negra da cidade, sobretudo nas zonas de suspensão, nas encruzilhadas e nos territórios atravessados pela precariedade e pelo risco. O encontro de Cecil com o jovem faz emergir essa dimensão. A rua deixa de operar como espaço de circulação controlada e passa a existir como espaço fabulado, apropriado por outras temporalidades. Como sugere Freitas, o PretEspaço é aquilo que “não tem espaço” e, por isso, “está em todo lugar”, manifestando-se nos percursos desviantes, nos tempos mortos da cidade, nas experiências noturnas e nas formas de habitar que escapam às lógicas da produtividade, da transparência e do desenvolvimento.

Em *Cartuchos*, o PretEspaço é a interrupção do percurso que se transforma em uma abertura cosmológica. Essa encruzilhada em que Cecil se vê anuncia um entrelaçamento radical

Tanto a ficção quanto os fatos estão enraizados em uma epistemologia que apela para a experiência, entretanto, existe uma diferença importante: a palavra ficção é uma forma ativa, referindo-se a um ato de modelagem do presente; enquanto o fato é descendente de um participio passado, uma forma de palavra que mascara o ato generativo ou performance. Um fato parece feito, imutável, adequado apenas para ser registrado. A ficção parece sempre inventiva, aberta a outras possibilidades, outras formas de vida.”

²⁵ Essa leitura dialoga diretamente com o artigo “Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo”, de Angela Prysthon (2015) sobre a emergência, no cinema brasileiro contemporâneo, de heterotopias filmicas e “temporalidades estranhas”, nas quais o estranhamento de espaços familiares funciona como estratégia estética e política para tensionar o realismo e expor suas contradições. Ao pensar a ficção como forma de tornar o presente instável e legível sob rasura, Prysthon oferece uma chave importante para compreender esse gesto de desfiguração da cidade que, longe de negar o real, o reinscreve criticamente como campo de disputa.

de tempos, corpos e territórios que os filmes fazem emergir na cidade, onde cotidiano e cosmos, periferia e centro, real e ficção coexistem sem hierarquia. Assim, Fortaleza surge como uma cidade imaginada em estreito convívio com uma cidade vivida²⁶, atravessada por uma disputa cronopolítica, na qual se enfrentam a temporalidade linear do progresso urbano e as temporalidades suspensas, desviantes e espirais, inventadas como forma de resistência e sobrevivência.

Nesse cruzamento, o pensamento de Denise Ferreira da Silva torna-se ainda mais decisivo. A partir da ideia de um “Mundo Emaranhado”, baseada nos princípios de *não-localidade* e *virtualidade* discutidos pela autora, torna-se possível pensar formas de existência e coexistência que escapam à lógica linear e universalizante do tempo moderno. Nessa perspectiva, tempo e espaço deixam de ser entendidos como categorias fixas, separadas e estáveis. Em vez disso, passam a ser compreendidos como dimensões constituídas relacionalmente, atravessadas por memórias, violências, imaginações e presenças que coexistem ao mesmo tempo. Pensar o tempo como emaranhado significa compreender que a experiência urbana não acontece de forma linear ou igual para todos. A cidade é atravessada por diferentes camadas de memória, violência, imaginação e disputa, que coexistem e produzem experiências temporais distintas.

Assumir esse emaranhamento também desloca a posição de quem observa visto que não há exterioridade possível diante de todas essas relações. Nesse sentido, Donna Haraway (1995) nos convoca a abandonar a pretensão de um olhar neutro e desvinculado, assumindo que todo conhecimento é produzido a partir de uma posição situada. Esse percurso dialoga profundamente com as pistas deixadas pela autora sobre a questão da objetividade nas pesquisas feministas, tanto acadêmicas quanto ativistas, reconhecendo uma oposição crucial à perspectiva supostamente universal dos métodos científicos tradicionais. Segundo Haraway, é necessário assumir a parcialidade e a não-universalidade como condição para o desenvolvimento de uma abordagem mais crítica e reflexiva na produção científica:

²⁶No artigo “A performance: entre o vivido e o imaginado” (2014), André Brasil elabora uma discussão que nos interessa muito no contato com os filmes: o imbricamento entre o real e o ficcional no cinema contemporâneo e o modo como os filmes exploram essa fronteira entre o vivido e o imaginado. Há, em nosso modo de compreender a cidade de Fortaleza que aparece nos filmes em questão, um lugar de fronteira indistinto. Ou, nas palavras de André Brasil, “uma relação de imanência”, em que “a ficção que emana do real e o real que se produz como ficção” (Brasil, 2011, p. 13).

Estou argumentando a favor de políticas e epistemologias de alocação, posicionamento e situação nas quais parcialidade e não universalidade é a condição de ser ouvido nas propostas a fazer de conhecimento racional. São propostas a respeito da vida das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo (Haraway, 1995, p. 30).

A relação do feminismo com a ciência surge aqui como possibilidade crítica a esse universalismo epistêmico: “o feminismo ama outra ciência: a ciência e a política da interpretação, da tradução, do gaguejar e do parcialmente compreendido” (Haraway, 1995, p. 31). Haraway argumenta por uma teoria feminista dos saberes localizados, na qual a produção de conhecimento situada e moldada por experiências específicas é valorizada. Trata-se de uma aproximação a formas de conhecimento locais e perspectivas diversas, recusando uma visão hegemônica sobre as problemáticas discutidas. Essas considerações assumem um papel crucial na abordagem aqui desenvolvida e nos conduzem a um trabalho de posicionalidade e situacionalidade, incorporando um exercício de tradução fundamental em uma ciência feminista “sempre interpretativa, crítica e parcial” (Haraway, 1995, p. 31).

Se localizamos as experiências temporais que atravessam os filmes a partir desse espaço específico e emaranhado, é preciso um olhar atento ao modo como os filmes, em suas disputas temporais e experiências de tempo, imaginam os diferentes bairros, áreas urbanas e espaços públicos da cidade. Isso inclui observar disputas por território, violência racial e estrutural, projetos de requalificação urbana e de segregação, bem como elementos que remetem a narrativas históricas, como monumentos, prédios históricos e marcas de memória inscritas na cidade. Interessa-nos compreender como as personagens se relacionam com essas camadas temporais enquanto caminham por Fortaleza.

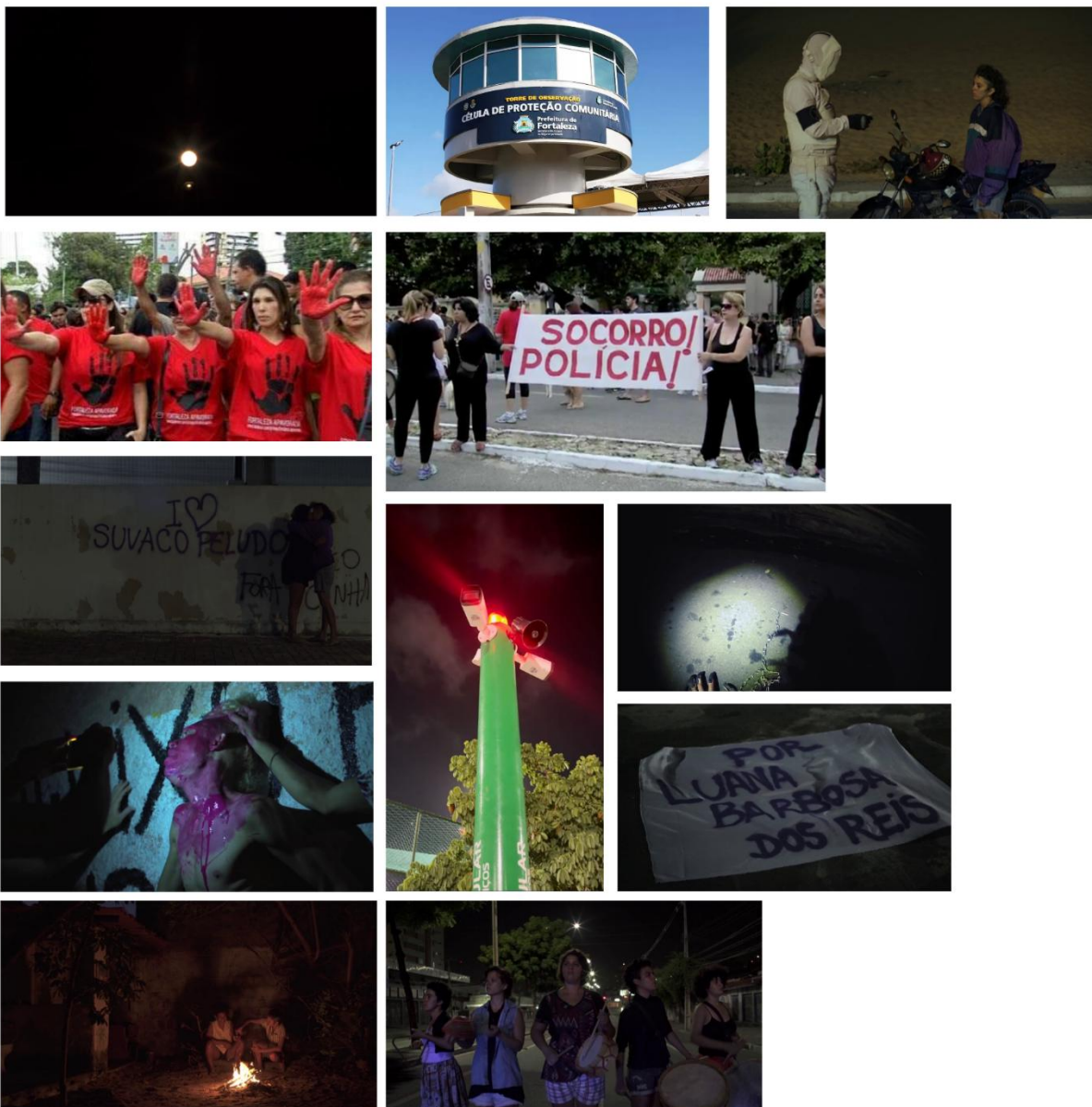
Nesse sentido, Jacques Rancière (2021) torna-se central para compreender como esses filmes reorganizam as formas de percepção da cidade. A ficção opera aqui como uma maneira de produzir enquadramentos sensíveis, reorganizando o que pode ser visto e vivido. Ao discutir a ficção moderna, o autor afirma:

A ficção não é, a meu ver, o ato de inventar mundos que não existem. Ela faz parte integrante do nosso mundo e, mais, de nossa maneira de fazer mundo. Ela é uma estrutura de racionalidade. Mais ainda, ela é a primeira grande forma de racionalização da ação humana (Rancière, 2021, p. 8).

A ficção implicaria, portanto, uma “construção de um enquadre no qual sujeitos, coisas e situações são percebidos como pertencentes a um mundo comum, e no qual acontecimentos são identificados e conectados uns aos outros em termos de coexistência, sucessão e causalidade” (Rancière, 2021, p. 15). Por um lado, ela diz respeito a essa estrutura de racionalidade que organiza o que pode ser visto, dito, reconhecido e conectado como parte de um mundo comum. Por outro lado, ela também se manifesta como gesto de invenção, como capacidade de fabular, de abrir brechas no real e de produzir outras formas de enquadrar sujeitos, tempos e espaços. Fortaleza, cidade imaginada e vivida, surge atravessada por uma racionalidade ficcional que tanto sustenta suas hierarquias quanto permite perturbá-las pelos corpos em cena. A ficção aparece, sendo assim, como gesto político de intervenção no presente, capaz de fazer emergir outras imagens, temporalidades e modos de existência urbana. De fato, como afirmou Jota Mombaça (2016, p. 6), se a imaginação é uma tarefa fundamental para uma construção efetiva, não seria esse o potencial surpreendente da ficção, o de ser “cimento do mundo”?

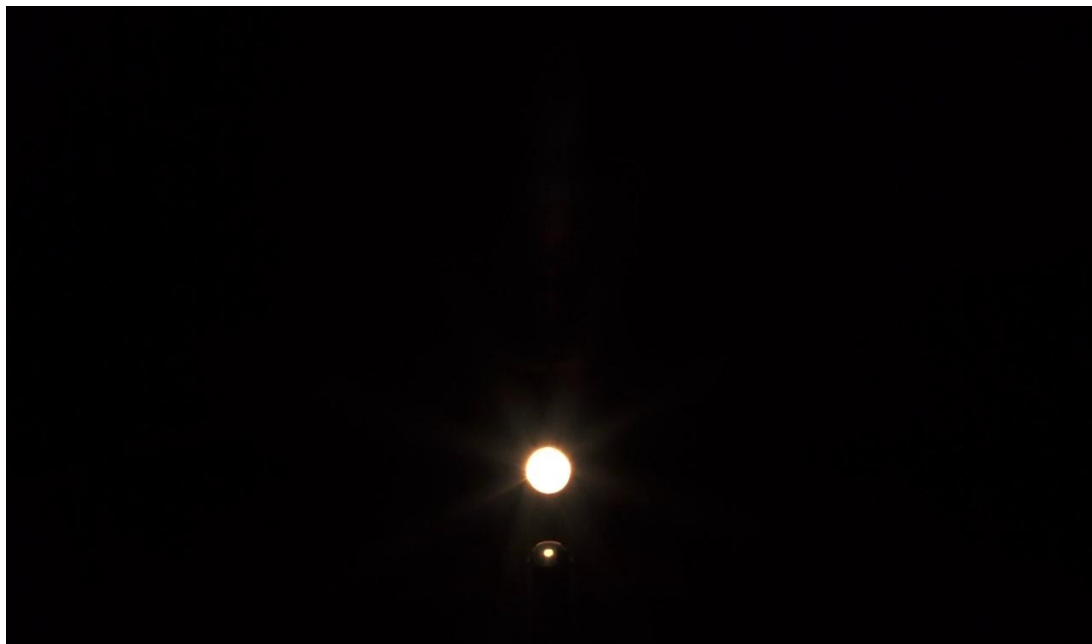
3 PARTE 2: AS IMAGENS RESSONANTES

3.1 I Noite



3.1.1 Contra a transparência

Figura 26 – *Frame* de Tremor Iê



Fonte: Tremor Iê (2019).

Cássia surge no início de *Tremor Iê* (2019), atravessando de moto uma cidade vazia. É noite em Fortaleza e a sequência se abre em um espaço rarefeito, onde o que vemos é principalmente o feixe de luz da moto cortando a escuridão. O som do motor se mistura a um rap combativo²⁷ que acompanha a travessia e instala o ritmo com que um corpo lésbico e periférico se desloca por uma cidade governada por um regime autoritário. No filme, Fortaleza é comandada pelo ditador Chico Cunha, e a noite tornou-se um território rigidamente controlado. Enquanto Cássia percorre essa avenida larga, observamos um espaço em que a ausência de movimento do cotidiano parece decorrer de uma imposição. Cada trecho mergulhado na sombra põe esse corpo em negociação permanente. É nesse momento que surge um “Soldado do Bem”, um homem alto, vestido de branco, que lhe pede os documentos de identificação. Ele faz parte de uma corporação

²⁷ A trilha que acompanha a travessia de Cássia é um trecho de *Rima Dela – Cypher #1*, com participação de Issa Paz, Sara Donato, Anarka, Bia Doxum, Brisa Flow, Clara Lima e Alinega, entre outras MCs. O rap integra uma produção coletiva de mulheres no hip hop brasileiro e aciona diretamente um repertório de enfrentamento ao racismo, ao sexismo e às violências de Estado. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/issa-paz/rima-dela-cypher-1/>.

que aparece no filme como substituta da polícia tradicional e promete instaurar a paz, enquanto reproduz as mesmas violências da polícia tal como a conhecemos hoje. A presença desse soldado já aponta para a ambiguidade da noite no filme. Nos deparamos com um território de ameaça e confronto, mas que, ao mesmo tempo, constitui, nas sombras, a própria condição da travessia de Cássia e a possibilidade de encontro com as outras personagens. É na escuridão que elas se juntam, se protegem e armam futuros improváveis. Ao longo do filme, vemos que essa ausência de luz remete ao perigo ao mesmo tempo em que funciona como meio para outras formas de ver, lembrar e imaginar. Não por acaso, quase sempre é noite em *Tremor Iê* (2019).

Essa ambivalência ressoa com o que Édouard Glissant (2008) formula como uma crítica à transparência. Para o autor, o pensamento ocidental construiu a ideia de compreensão como um gesto de redução: "Para poder 'compreender-te' e, então, aceitar-te, preciso levar tua densidade e escala ideal que me fornece elementos para comparações e talvez para julgamentos. Eu preciso reduzir" (Glissant, 2008, p. 53). Contra essa lógica, Glissant reivindica o direito à opacidade como a possibilidade de existir sem ser completamente traduzido, sem ser esgotado por um regime de visibilidade que pretende apreender tudo. À noite, nesse sentido, pode ser o local da recusa dessa legibilidade total. Ela se inscreve nos corpos que atravessam a cidade e nas formas pelas quais esses corpos escapam, desviam ou tensionam os regimes de visibilidade que os capturam. Seguir esses fios²⁸ é perceber que a noite, como operador, reorganiza o que pode ser visto, o que pode ser dito, o que pode acontecer.

3.1.2 A força luminosa da escuridão

Essa ambivalência da noite também faz ressoar um conjunto mais amplo do cinema brasileiro recente. Edson Costa Júnior (2022) investiga como a noite tem sido mobilizada como um verdadeiro espaço-tempo social, capaz de acolher experiências de violência, elaborar traumas cotidianos e sustentar práticas de resistência em um cenário político marcado pela precarização da vida e pelo avanço das formas de controle sobre os corpos²⁹, intensificados, entre outros fatores,

²⁸ Retomar o item "SF e a especulação nas imagens", em *Camadas do mapa*, a partir da formulação dos saberes SF de Donna Haraway (2023).

²⁹ Ao analisar filmes como *Arábia* (2017), *Sete anos em maio* (2019) e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), Edson Costa Júnior evidencia como a ambientação noturna, a partir das operações formais das obras, participa ativamente da formulação das questões políticas, tensionando a relação entre experiência social, invenção estética e regimes de visibilidade. Em *Arábia*, a noite remete ao tempo não regulado pela produtividade capitalista, cuja supressão, quando o protagonista passa ao turno noturno, corresponde ao esgotamento do corpo e à ruptura de seus laços sociais; em *Sete anos em maio*, a escuridão funciona como

desde o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, com o avanço de uma agenda econômica neoliberal e a consequente perda de direitos trabalhistas e previdenciários. O argumento de Costa Júnior (2022) nos interessa sobretudo por não operar por meio de uma simbologia negativa da treva, mas por buscar investigar de que modo a noite se articula a questões políticas muito concretas. Em cada caso, a noite é o dispositivo que reorganiza a experiência sensível e política da cidade, precisamente na tensão entre visibilidade e ocultamento. Em *Tremor Iê* (2019), a ditadura de Chico Cunha e a presença dos "Soldados do Bem" parecem materializar essa mesma tensão que transformou a cidade noturna em território de visibilidade compulsória.

Nesse mesmo campo de debates, Pedro Rena (2020)³⁰ também oferece uma contribuição decisiva para pensar *Tremor Iê* (2019) e o conjunto de filmes que aqui nos acompanham. Tomando como ponto de partida a poesia de Carlos Drummond de Andrade³¹, o autor propõe ler a noite no cinema brasileiro recente simultaneamente como índice de um tempo sombrio e como possibilidade de resistência. Nessa leitura, os filmes noturnos buscam, antes de tudo, o que o autor chama de "força luminosa da escuridão", isto é, uma luz imanente aos próprios corpos que re-existem nas sombras, longe da captura totalizante da transparência. O argumento central é formulado como uma recusa à visibilidade total da "máquina do mundo"³² capitalista e à hipervisibilidade contemporânea que exige que tudo se submeta ao olhar e ao controle. Nesse gesto, os filmes reivindicam a noite como "lugar do desejo e da invenção", território onde o que escapa à legibilidade pode existir, criar vínculos e imaginar futuros. É a partir desse horizonte que *Tremor Iê* (2019) parece se mover.

espaço de acolhimento dos fragmentos traumáticos da experiência; em *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*, a noite responde à exigência de clandestinidade tornando possível a ação política dos militantes do MLB (Costa Júnior, 2022).

³⁰ Nesse artigo intitulado "Na noite da noite escura: figuras da noite no cinema brasileiro contemporâneo", Pedro Rena (2020) analisa um conjunto de filmes brasileiros recentes que têm a noite como elemento central de sua linguagem e de seu posicionamento político. São eles: *Adormecidos* (2011), de Clarissa Campolina, *A noite através* (2020), de Gustavo Jardim, *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito e *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho. Além desses, o artigo cita como parte do mesmo panorama noturno do cinema brasileiro contemporâneo: *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, *Baixo Centro* (2018), de Ewerton Bérico e Samuel Marotta, *Os Sonâmbulos* (2018), de Tiago Mata Machado, *Tremor Iê* (2019), de Elena Meirelles e Livia de Paiva e *Sete anos em maio* (2019), de Affonso Uchôa.

³¹ Em especial os poemas "Na noite da noite escura" e "Dissolução".

³² A expressão "máquina do mundo" vem do poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Claro Enigma* (1951), e constitui uma das imagens mais densas e debatidas da poesia brasileira moderna. No poema, ao longo de uma caminhada pelas montanhas de Minas Gerais, o eu lírico se depara com a possibilidade de uma explicação total do mundo, mas a recusa: "e como se o absurdo fosse a única / resposta ao absurdo".

Seguindo as pistas de Rena (2020), essa operação parece dialogar com a proposição de Giorgio Agamben (2009) sobre o contemporâneo como aquele que mantém o olhar fixo no escuro do seu tempo, mas é capaz de perceber nessa escuridão uma luz dirigida à nós. *Tremor Iê* (2019) assume essa postura contemporânea ao fixar sua câmera nas zonas de sombra onde se articulam as resistências, os afetos dissidentes, as temporalidades que escapam à linearidade progressista do regime autoritário. Isso constitui uma escolha estética e política que o inscreve nesse movimento mais amplo do cinema brasileiro contemporâneo: a reivindicação da escuridão como espaço-tempo de resistência, como território onde se pode imaginar e praticar outras formas de existência, outros modos de habitar a cidade, outras relações entre corpos, afetos e futuros.

3.1.3 O medo noturno

No filme, uma das principais marcas impostas pelos Soldados de Bem é um toque de recolher que parece mobilizar a lógica de uma guerra difusa que atravessa a cidade. Nas ruas desertas, à noite, escutamos em alto-falantes uma voz extradiegética que repete, em tom messiânico: “Estamos fazendo uma limpeza nunca vista na história do Brasil”. Esses soldados encarnam um poder punitivista que se legitima pela retórica da ordem e da moralidade. Nesse contexto, uma ressonância inquietante se produz com a Fortaleza, de onde vemos hoje, diariamente, notícias de jornal mencionando assassinatos, assaltos e chacinas como modo de fortalecer um imaginário de cidade sitiada (Magalhães *et al*, 2024). O medo noturno tem transformado praças e ruas em espaços vazios, sob a retórica de que isso ocorre como reação inevitável aos assaltos e homicídios. No entanto, esse esvaziamento é também efeito de um regime de poder que opera pela visibilidade, ao criar a sensação de que, à noite, só permanecem aqueles que “não deveriam estar ali” e de que os corpos que circulam depois de certo horário precisam ser automaticamente lidos como ameaçadores ou suspeitos. Uma suspeição que nunca é neutra.

Algumas pesquisas sobre segurança pública e juventude negra em Fortaleza nos ajudam a observar como esse regime de medo tem se sustentado em dispositivos de segurança muito concretos. Segundo Costa *et al.* (2020), as Células de Proteção Comunitária (CPCs)³³ são

³³ As Células de Proteção Comunitária (CPCs) são torres de observação instaladas em áreas vulneráveis para reforçar a segurança, atuando 24h com monitoramento por câmeras e drones, além de patrulhamento integrado entre Guarda Municipal e Polícia Militar.

dispositivos que, ao combinarem tecnologia, presença policial e gestão territorial, intensificaram estigmas e criminalização, expondo jovens negros a abordagens e violações de direitos nas periferias da cidade. Nesse mesmo contexto, Benicio, Barros e Rodrigues (2018) apontam que a militarização da segurança pública e a ênfase na “guerra às drogas” estão produzindo em Fortaleza operações letais e o encarceramento em massa, ampliando a sensação de perigo noturno nas margens urbanas. Além disso, estudos sobre abordagem policial evidenciam como a vigilância noturna na cidade incide de forma desigual sobre a juventude negra, reforçando práticas de controle racializado (Anunciação; Trad; Ferreira, 2020).

Figura 27 - Torre de observação da Célula de Proteção Comunitária, em Fortaleza (CE)



Fonte: Saiba [...] (2021).

O medo noturno, portanto, vira um modo de governo da cidade que tem reorganizado a circulação de pessoas. Essa lógica também se sustenta na produção desenfreada de imagens de perigo e insegurança, reiteradas constantemente por mídias e discursos oficiais, que buscam fazer do vazio da cidade um signo de ordem. Assim, a experiência da noite passa a ser regulada por uma pedagogia do medo que molda comportamentos coletivos e legitima a presença ostensiva da polícia como garantia de segurança.

É nesse ponto que o movimento Fortaleza Apavorada (Manifestação, 2013) ressoa como sintoma dessa pedagogia e como enunciação da branquitude nas formas de ocupação do espaço urbano em Fortaleza. A mobilização surgiu da sensação de vulnerabilidade de moradores

brancos e de classe média, após episódios de violência que os atingiram diretamente. No entanto, o discurso do medo, projetado como um sentimento comum a toda a cidade, parecia responder a um lugar muito específico de fala. A manifestação, amplamente divulgada, reforçava a ideia de que a violência havia “transbordado” até mesmo para áreas nobres consideradas seguras. A análise de Geísa Mattos (2022) ajuda a perceber como esse “apavoramento” não se limitava a uma reação espontânea, mas pretendia articular, sobretudo, um discurso de pertencimento de raça e de classe: “embora sejam os negros e pobres três vezes mais vitimados pelos homicídios na cidade, quando a vítima é uma pessoa branca ‘das Aldeotas’, a elite se mobiliza ruidosamente por ‘mais segurança’, e isso significa mais violência contra os negros” (Mattos, 2022, p. 36).

Figura 28 — Fotografia da manifestação “Fortaleza Apavorada”, realizada em 25 de junho de 2013, na Praça Portugal, em Fortaleza (CE)



Fonte: Manifestação [...] (2013).

Figura 29 – Fotografia da manifestação “Fortaleza Apavorada”, realizada em 25 de junho de 2013, na Praça Portugal, em Fortaleza (CE)



Fonte: Manifestação [...] (2013).

Nesse contexto, os “Soldados do Bem” em Tremor Iê (2019) e o movimento Fortaleza Apavorada, quando justapostos, podem ser lidos como duas dimensões de um mesmo projeto: a produção discursiva do medo como instrumento político que legitima o policiamento e disciplina corpos que não se encaixam no modelo de ordenamento da cidade. De um lado, os soldados, sob a promessa de “limpeza” e paz, trazem a violência organizada pelo Estado; de outro, a mobilização legitima esse tipo de repressão ao universalizar o medo situado na elite. Entre ambos, institui-se essa pedagogia que ensina a reconhecer quem deve ser temido, onde não se deve estar e em quais horários certos os corpos passam a ser indesejáveis. Nesse regime, a noite passa a operar como um marcador que redefine o valor dos corpos em circulação. Percebemos, então, que uma cidade não é apenas dividida espacialmente, mas também temporalmente. A cada entardecer, ativa-se uma espécie de triagem. Não seria essa uma das cidades do pôr do sol?³⁴

³⁴ Ver o item “Tempo racial e opressão temporal”, desenvolvido na Parte 1 deste trabalho, no que diz respeito à formulação das chamadas “cidades do pôr do sol”.

Figura 30 — *Frame* de “Tremor Iê”



Fonte: Tremor Iê (2019).

3.1.4 A luz que captura

Em *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), de Leon Reis, há criaturas conhecidas como Lanternas Brancas que percorrem a cidade, emitindo um feixe de luz capaz de identificar e capturar os corpos. Se, em *Tremor Iê* (2019), logo de início, a noite vai se constituindo como território ambíguo, aqui, de partida, ela se torna o campo onde, primeiramente, se intensifica um risco. Na interação entre Cecil e o jovem que ele encontra na rua, durante a tentativa de reorganizar o percurso, a ameaça surge na própria conversa. Quando Cecil pergunta se não é perigoso para ele estar ali, se ele não é incomodado por policiais, o jovem logo responde: “Eu tenho mais medo dos Lanternas Brancas e dos moradores do que deles”. Em meio a essa conversa que parece nomear algo já incorporado à experiência da cidade, eles são interrompidos, de fato, pela presença dos Lanternas Brancas que se manifestam em direção a eles na forma de uma incidência luminosa. O que vemos é esse feixe de luz que percorre, recorta e circunscreve os espaços em busca dos corpos. Para Leon Reis, uma das ideias era também jogar com o próprio estatuto da iluminação cinematográfica. Como observa o realizador, em nosso *Cadernos de Conversas*, tratava-se de inverter sua função: “A luz não é só um artifício iluminador; ela pode contornar o corpo e transformar o corpo. Ser visto pela luz é desesperador”. A partir desse gesto,

o realizador parece propor que a iluminação deixe de ser condição própria da imagem para se tornar uma operação sobre um corpo.

Pensemos esse gesto de deslocamento, retomando, então, o que Édouard Glissant (2008) formula como uma crítica à transparência. Se, em *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), Cecil foge buscando escapar da luz, é por acreditar que a opacidade, essa margem para a indeterminação, é também a condição para sua existência na cidade e essa margem é justamente o que a luz das Lanternas Brancas parece querer eliminar. Nesse sentido, há algo nesse regime luminoso que se inscreve a todo momento no próprio funcionamento da cidade de Fortaleza. Em diferentes pontos, tótems com câmeras de alta definição, sensores de movimento e sistemas capazes de identificar comportamentos considerados suspeitos vêm sendo instalados como parte de uma promessa de segurança (Fortaleza, 2024). Em paradas de ônibus, praças e trajetos específicos, esses equipamentos buscam detectar, classificar e reagir para tornar os espaços e os corpos plenamente legíveis a partir de uma lógica da transparência que facilite sua administração.

Nesse contexto, os Lanternas Brancas que atuam na cidade parecem configurar uma condensação imagética de um regime já em curso, fazendo com que os corpos em circulação sejam instantaneamente transformados em dados ou em alerta. A aproximação à linguagem dos videogames reforça esse aspecto. Ao sugerir que “se você é tocado pela luz, você perde”, Leon Reis afirma que circular passa realmente a implicar uma negociação permanente com aquilo que se deixa ver. Esse rumor inicial que se diz sobre o medo dos Lanternas Brancas torna-se parte de uma gramática de sobrevivência para os dois garotos que não é muito distante das estratégias cotidianas que orientam trajetos, horários e permanências de muitos outros jovens negros na cidade.

Figura 31— Dispositivo de monitoramento urbano em Fortaleza, utilizado em testes de projetos de segurança pública



Fonte: Fortaleza [...] (2024).

Assim, *Cartuchos* tensiona a ideia de que iluminar é proteger, o que faz com que a noção de opacidade ganhe força. Se, como propõe Glissant, “o opaco não é o obscuro, mas pode sê-lo e ser aceito como tal. Ele é o não-redutível, que é a mais vivaz das garantias de participação e confluência”, então talvez seja naquilo que escapa à sombra que se preserva alguma possibilidade de circulação. No filme, quando a claridade parece avançar como força que reduz as margens, percebemos de que modo a noite, então, ultrapassa o local da oposição entre claro e escuro, e constitui-se como o espaço de tensão entre aquilo que a cidade insiste em tornar legível e aquilo que persiste em fugir dos Lanternas Brancas. O que os Lanternas Brancas fazem parece indicar que o tempo racial já opera no cotidiano de Fortaleza. E o que *Cartuchos* faz é nomear essa operação, traçando conexões entre o dispositivo cinematográfico, a distopia e a experiência urbana concreta, percebendo que não são domínios separados, mas um mesmo emaranhado.

Figura 32 — *Frame* do filme “Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno”



Fonte: Cartuchos [...] (2018).

3.1.5 Disputar os muros

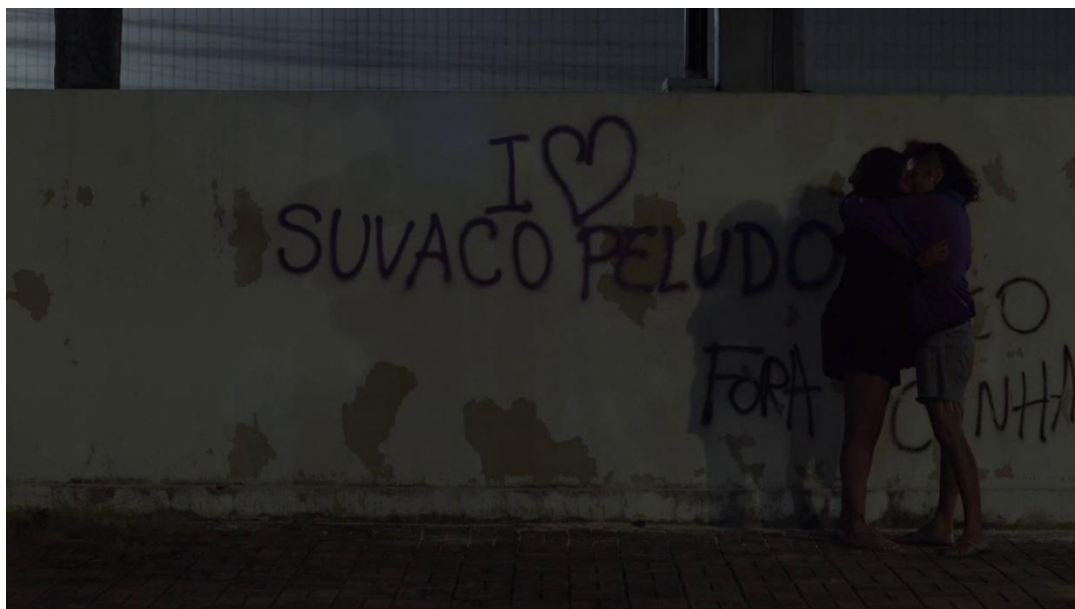
Em *Tremor Iê* (2019), há uma cena que se inicia com o som seco da lata de spray ao ser chacoalhada. Antes mesmo de vermos o gesto, escutamos sua preparação enquanto observamos um plano fechado no rosto de Cássia. Ela olha para os lados, atenta, realizando uma espécie de escuta do entorno, como quem mede o risco. Nesse momento, a voz dos Soldados do Bem se sobrepõe ao som do spray e escutamos: “Irmãos e irmãs, lembrem-se de que sua segurança é a nossa prioridade; evitemos perigo nas ruas.” Quando o plano se abre, percebemos que há outra mulher no quadro e é ela quem pixa o muro enquanto Cássia observa atentamente a movimentação no local. Elas agora estão no canto da imagem e, atrás delas, um muro gasto e desbotado, onde se lê: “I <3 suvaco peludo” e “Fora Cunha”. As duas se aproximam lentamente; há uma suspensão e um pequeno intervalo que antecede um beijo breve, concentrado, quase furtivo. Mesmo sem sinal explícito de violência imediata, o olhar vigilante de Cássia, a posição de ambas na lateral no quadro e a rapidez do encontro indicam essa possibilidade. O beijo, o pixo, a permanência acontecem apesar disso.

O som da lata de spray também surge em *Vando, Vulgo Vedita*, mas aqui ele se atualiza de forma brutal. O que parecia uma preparação para a pichação de um muro se torna um ataque, e

o jorro do spray se dirige ao rosto de um jovem, comprimido contra o muro. Ele tem o corpo empurrado, contido e a cabeça forçada contra o concreto. A tinta invade os olhos, a boca e as narinas enquanto ele tenta respirar. Nesse momento, escutamos vozes que se sobrepõem, desordenadas e insistentes: “Encosta, vagabundo!”, “Filma a cara dele!”, “Pede perdão!”. Há tapas e empurrões em uma coreografia violenta que se repete enquanto a câmera se aproxima do rosto desse jovem e a luz de um celular incide diretamente sobre ele. Diferente de *Tremor Iê* (2019), tudo parece forçado à visibilidade. No entanto, é importante ressaltar que essa cena não se constrói como registro direto de uma violência. Como relatou a realizadora Andréia Pires, trata-se de uma situação encenada, construída a partir de um jogo entre os participantes, no qual os papéis são assumidos, deslocados e, em certa medida, compartilhados. Ou seja, o que vemos é uma violência performada como gesto construído para a câmera. Não à toa, em meio à sequência, o corpo que ocupa o lugar da agressão se altera entre dois atores distintos, em um jogo que faz essa posição circular. A partir da encenação, a cena torna visível um procedimento de violência recorrente, uma prática que organiza a relação entre o corpo dos jovens, a cidade e a noite.

Colocadas em relação, as duas cenas parecem se tensionar. Para além de um gesto que acontece sob risco, que, em *Tremor Iê* (2019), se manifesta como vigilância difusa ou ameaça latente e, em *Vando*, se concretiza como violência direta, há algo que persiste entre elas. Aproximar-se do muro para pixar parece um gesto de exposição que instaura uma disputa sobre as condições de aparecer na cidade, sobre o que pode permanecer e o que deve ser apagado. Em *Tremor Iê* (2019), quando os corpos saem de cena, o pixo permanece como vestígio de uma presença que já não está mais ali. Uma inscrição que fixa algo que precisou ser rápido, furtivo, precário. É justo nesse intervalo, em que a noite surge como zona de emergência de outras formas de presença, ainda que frágeis e ameaçadas, que vislumbramos uma temporalidade outra que escapa e insiste em permanecer.

Figura 33 — *Frame* de “Tremor Iê”



Fonte: Tremor [...] (2019).

Figura 34 – *Frame* do filme “Vando Vulgo Vedita”



Fonte: Vando [...] (2017).

3.1.6 *Corpos em aliança*

Inserida nesse contexto de vigilância e controle, aos poucos, percebemos que Cássia, em *Tremor Iê* (2019), é marcada por uma ausência fundamental: o desaparecimento de sua amiga e companheira de luta, Janaína, interpretada por Lila M. Salú, uma mulher negra, lésbica, presa em 2013 durante protestos contra a Copa das Confederações. A personagem carrega a angústia da ausência de Janaína como uma presença quase espectral em seu cotidiano. Durante o filme, há momentos em que imagina reencontros ou revive episódios ao lado de Janaína e de outras mulheres. Cássia se apresenta sobretudo como um corpo que sustenta uma relação radical com a memória, a espera e o cuidado. Em diferentes passagens, ela cria espaços de partilha, como na cena da fogueira, que ocorre quando Janaína retorna.

É no fundo de um quintal, à noite, que Cássia e Janaína se sentam diante de uma fogueira que ilumina, de forma intermitente, seus rostos. A conversa entre as duas constitui essa cena, a mais longa do filme. Há pausas, aproximações e pequenos deslocamentos ao longo dessa conversa em torno do fogo. Janaína narra sua prisão e as violências sofridas enquanto Cássia sustenta uma força ativa que se constitui na escuta e parece ser o que funda, naquele instante, a possibilidade de um outro tempo no presente distorcido e opressor que se apresenta no filme. Janaína, por sua vez, retorna não como figura restaurada, mas como esse corpo marcado pela violência do Estado, o que desmonta qualquer ideia de resolução ou de superação individual na trama. O testemunho de Janaína, na verdade, evidencia o trauma da experiência no cárcere e a tentativa de traduzir em palavras a memória de uma violência.

É neste momento crucial que a cena transforma a natureza do relato. Janaína, ao se engajar no ato de narrar, compartilha sua própria vivência, mas, sobretudo, reconfigura essa experiência para estabelecer uma conexão profunda com a história de outras mulheres. Essa intersecção de narrativas abrange uma série de episódios e violências que se acumulam e se entrelaçam ao longo do tempo, criando um rico tapeçário de vivências compartilhadas. O que emerge, portanto, é um desdobramento da memória individual de Janaína, que se expande para formar um arquivo coletivo em constante evolução. Nesse contexto, a cena ressoa com a ideia proposta por Hartman (2020) de uma “narrativa recombinante”³⁵, que se caracteriza por entrelaçar

³⁵ No texto *Vênus em dois atos* (2020), Saidiya Hartman traz como “narrativa recombinante” uma forma de escrita que integra o que a autora define como “fabulação crítica”, um procedimento que se constitui a partir da tensão

relatos que, embora distintos e de natureza incomensurável, se unem no mesmo espaço de memória. Essas histórias, que podem parecer isoladas em suas particularidades, encontram um ponto de convergência, permitindo que experiências diversas coexistam e se enriqueçam mutuamente. Nesse sentido, a narrativa se torna um poderoso meio de ressignificação, em que a dor e a resistência de muitas mulheres se entrelaçam, formando um legado compartilhado que desafia o esquecimento e promove uma reflexão profunda sobre as violências enfrentadas ao longo da história.

Assim, aos poucos, percebemos que essa fogueira ilumina de forma diferente. Não como os Lanternas Brancas que rastreiam, capturam, reduzem. Mas como essa "força luminosa da escuridão" de que fala Pedro Rena (2020), antecipando que a resistência não é individual, que o cuidado é político, que a partilha da memória é também uma forma de habitar a cidade. A noite agora é um espaço de aliança, de testemunho e de fogo compartilhado. Já não se trata mais de uma contradição a ser resolvida, mas de uma tensão que os filmes sustentam e que a cidade, a seu modo, também vive.

Figura 35 – *Frame* de “Tremor Iê”



Fonte: Tremor [...] (2019).

entre o arquivo e suas lacunas. Diante da impossibilidade de acessar plenamente as experiências de sujeitos historicamente violentados, Hartman propõe uma escrita que trabalhe com fragmentos, silêncios e descontinuidades, entrelaçando histórias que resistem à captura. A narrativa, nesse contexto, deixa de ser um meio de recuperação do passado ou de preenchimento de lacunas para se tornar uma prática de relação no qual o passado insiste no presente e exige outras formas de elaboração.

3.1.7 A matilha

Há uma mulher que caminha sozinha pela rua enquanto seu corpo parece atravessado por um incômodo que não se localiza com precisão. À medida que ela caminha, uma coceira se espalha, insistente, até que, de repente, o caminhar desacelera e ela interrompe o movimento abruptamente, como se algo estivesse prestes a se reorganizar. Ao erguer o olhar, a mulher fixa o horizonte em um gesto contemplativo que se assemelha à resposta a um chamado. Nesse momento, o enquadramento sustenta uma suspensão, como se o tempo da cena se alargasse o suficiente para que outra camada da realidade emergisse. Surge, então, uma figura feminina nua, coberta de argila, posicionada acima da cidade, e, em poucos segundos, ela engole o sol. Há uma dimensão fantástica nessa aparição que parece anunciar um ritual de passagem.

Ao mesmo tempo, esse gesto funciona como uma convocação. O grupo de mulheres, disperso por diferentes pontos da cidade, agora se encontra em um alinhamento possível, em uma espécie de sincronia. A noite, agora, apresenta-se como um território a ser ocupado. A gigante que engole o sol encarna a possibilidade de intervir na ordem dada, de suspender o curso ordinário do tempo e de abrir um intervalo em que outras formas de existência possam emergir. Em *Boca de Loba* (2018), a dimensão da aliança se desdobra no modo como esse conjunto de mulheres se organiza na circulação, na proximidade e na construção de um ritmo comum. Como aponta Bárbara Cabeça, em nosso *Caderno de conversas*, o filme nasce de um processo de convivência, de encontros e deslocamentos pela cidade, nos quais o estar juntas se constitui como ferramenta de criação. Assim, o grupo de mulheres que vemos em cena é a extensão de um modo de relação que atravessa todo o processo do filme. Assim como em *Tremor Iê* (2019), em que a relação se constrói a partir da escuta e da partilha do relato em torno da fogueira, a simultaneidade dos corpos, na produção de presença e na ocupação conjunta do espaço urbano, também recusa a individualização como forma de existência.

Em contextos marcados pela vigilância, pela captura e pela dispersão dos corpos, nos filmes há um modo de reconfigurar as condições de existência na cidade pelas vias da presença e do vínculo. Cássia e Janaína produzem, na construção de um tempo compartilhado pela conversa, e, em *Boca de Loba* (2018), isso se manifesta à medida que acompanhamos a intensidade desse coletivo em movimento. A matilha traz uma alteração na experiência da cidade ao circular em grupo e ao tornar possível o que, isoladamente, poderia ser inviável. Nesse sentido, estar juntas

implica uma reorganização da atenção, uma ampliação da percepção e, por fim, uma redistribuição da violência.

Essa redistribuição, como propõe Jota Mombaça em *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência* (2016), considera que a violência deve ser compreendida como uma tecnologia socialmente distribuída, historicamente orientada à produção e à manutenção de desigualdades, e não como um evento pontual. Para Mombaça, a violência opera como um dispositivo que define quais corpos são protegidos e quais são continuamente expostos à precarização, ao controle e à morte. Nesse quadro, a experiência da matilha é um gesto que tensiona essa distribuição ao interferir em sua lógica de incidência. Essas mulheres alteram a forma como a vulnerabilidade se distribui no espaço urbano ao sustentar a presença coletiva, reorganizar a circulação e produzir continuidade entre os corpos.

A proposta de Mombaça articula-se diretamente com práticas artísticas e coletivos feministas que problematizam a violência e a colonialidade³⁶. No sentido proposto por Mombaça (2016), uma redistribuição da violência exige deslocar as responsabilidades do plano individual para o regime colonial e de gênero, nomeando as normas que naturalizam a exposição diferencial de certos corpos. Ou seja, performances coletivas que uniformizam a presença e interrompem lógicas de responsabilização individual colaboram para uma nova subjetividade política que reterritorializa o espaço público contra regimes de controle patriarcal e colonial. Nesse sentido, a matilha em *Boca de Loba* (2018) faz do ajuntamento uma forma de dificultar a individualização da violência, ao produzir um corpo coletivo que não pode ser facilmente capturado nem disperso.

Um deslocamento que se torna ainda mais evidente quando o grupo intervém no busto na praça central da cidade, que concentra uma memória oficial. A intervenção opera como uma redistribuição ao colocar um signo de autoridade em exposição à instabilidade. Há, nisso, uma dimensão profundamente política, porque, a partir do gesto da matilha, redistribuir a violência passa também a implicar redistribuir as normas de circulação, os regimes de visibilidade, as formas de reconhecimento e os dispositivos de monumentalização na cidade. Assim, à noite, esse

³⁶ Essa perspectiva encontra ressonância em ações do Coletivo Mulheres de Pedra, que articula performance e intervenção urbana a partir de experiências periféricas, nas intervenções do Coletivo Puta Davida, que tensionam normas sobre corpo, sexualidade e moralidade; e nas ações do Marcha das Vadias, que ocupam o espaço urbano como forma de contestação política e reconfiguração das narrativas sobre violência. Em diferentes registros, essas práticas operam por meio do ajuntamento, da ocupação e da performatividade coletiva, deslocando a responsabilização individual e evidenciando as estruturas coloniais e patriarcais que organizam a distribuição da violência.

território, mais uma vez ambíguo, deixa de ser apenas o tempo da ameaça e retorna como o tempo dessa composição. Um tempo em que os corpos podem se alinhar, se reconhecer e se sustentar mutuamente. Em *Boca de Loba* (2018), a matilha é uma forma de existência que se produz nas frestas da cidade e inventa a possibilidade de um comum.

3.1.8 Refazer nascentes

Na Av. Domingos Olímpio, uma das principais vias de Fortaleza, marcada por fluxos intensos de circulação e por uma função predominantemente utilitária, é palco, à noite, de uma ocupação da rua por cinco mulheres, que tocam instrumentos de percussão em um ritmo compartilhado. Ao observarmos essas mulheres, também escutamos a presença sonora das sirenes e a iluminação intermitente que inscreve, no interior da cena, alguns elementos que atravessam todos os filmes que acompanham nosso percurso: a vigilância, o controle, a pedagogia do medo. Mas isso não é suficiente para interromper a ação das mulheres que seguem tocando. Essas mulheres são integrantes do grupo Tambores de Safo³⁷, coletivo que articula música, formação e ação política a partir de uma perspectiva feminista, antirracista e LGBTQIA+. Surgido em Fortaleza em 2010, a partir da mobilização de mulheres lésbicas e bissexuais, o grupo constrói sua prática por meio da percussão, da poesia e da ocupação de espaços públicos. Ao inscrevê-las na cena, o filme ativa, nesta Fortaleza de um futuro distópico, uma trajetória que já se faz presente na Fortaleza em que habitamos hoje. Trata-se de um gesto que desloca a própria lógica da representação e traz uma política do corpo coletivo que tensiona um espaço historicamente atravessado por fluxos, vigilância e tentativas de ordenamento. Ao permanecerem ali, tocando, essas mulheres produzem, ainda que momentaneamente, outro regime de existência na cidade.

³⁷ O Tambores de Safo é vinculado inicialmente ao grupo LAMCE (Liberdade do Amor entre Mulheres no Ceará). Ao longo de sua trajetória, o coletivo tem se inserido em redes como o Fórum Cearense de Mulheres e a Articulação de Mulheres Brasileiras, contribuindo para o fortalecimento de pautas relacionadas à autonomia das mulheres, ao combate à violência de gênero, ao racismo e à LGBTfobia. Para saber mais, ver: https://www.instagram.com/tambores_de_safo/

Figura 36 – *Frame* de “Tremor Iê”



Fonte: Tremor [...] (2019).

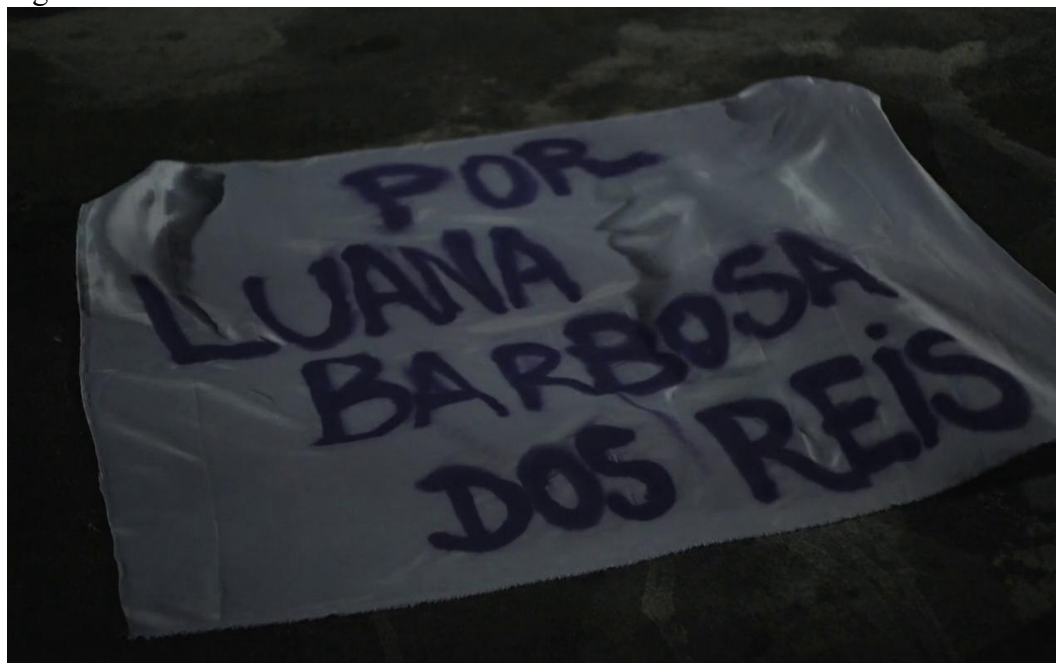
É por operar como continuidade de uma prática situada que a cena escapa a uma localização temporal precisa. A ocupação da Domingos Olímpio pelas Tambores de Safo pode ser lida como algo que já aconteceu, que persiste no presente e que projeta outras possibilidades. No interior dessa indeterminação temporal, uma voz irrompe e acrescenta um poema que incide diretamente sobre o modo como o corpo se coloca diante da violência. Quando a voz afirma que o choro “refaz as nascentes que você secou”, retomando a canção ‘Não mexe comigo’, de Paulo César Pinheiro, na interpretação de Maria Bethânia, ali se reinscreve a possibilidade de recomposição diante da violência. O corpo se torna, assim, um lugar de continuidade, capaz de fazer brotar novamente o que foi interrompido.

Ao final da cena, os tambores continuam a ressoar e, no chão, surgem bandeiras estiradas com os nomes de Marylucia Mesquita, Marielle Franco e Luana Barbosa dos Reis³⁸. A roda convoca aquelas que foram interrompidas pela violência de Estado, reescrevendo a memória

³⁸ Marylucia Mesquita, assistente social, feminista e militante pelos direitos das mulheres em Fortaleza, faleceu em 28 de dezembro de 2017. Sua trajetória esteve profundamente vinculada à luta contra as violências estruturais que incidem sobre mulheres negras, lésbicas e periféricas. Marielle Franco, socióloga, vereadora e defensora dos direitos humanos no Rio de Janeiro, foi executada em 14 de março de 2018, em um crime de grande repercussão internacional. Luana Barbosa dos Reis, mulher negra e lésbica, morreu em abril de 2016 após ser brutalmente agredida por policiais militares em Ribeirão Preto (SP). Três trajetórias atravessadas por formas sistemáticas de violência que incidem sobre corpos dissidentes no contexto brasileiro contemporâneo.

na vibração do som e na continuidade do gesto. Essa coexistência de tempos que a cena produz ressoa com o que Saidiya Hartman (2020) formula como a dimensão do arquivo na prática da fabulação crítica: a possibilidade de que memórias apagadas sejam reconstituídas pela performance, pelo corpo, pelo gesto. O que o arquivo histórico não contém, essas vidas reduzidas a vestígios mínimos ou completamente apagadas, pode ser reconstituído por uma escrita que trabalhe com fragmentos, silêncios e descontinuidades. O que os Tambores de Safo fazem ao tocar é exatamente isso. A noite que começa com Cássia de moto, atravessando uma cidade controlada, termina com cinco mulheres ocupando uma avenida, tocando percussão, erguendo suas bandeiras.

Figura 37 – *Frame* de “Tremor Iê”



Fonte: Tremor [...] (2019).

3.1.9 Tempo de fabulação e o tempo como fabulação

Retomemos a cena da fogueira em *Tremor Iê* (2019). Cássia está diante do fogo. Do outro lado, Janaína. As duas conversam por um longo tempo. Janaína narra sua prisão, as violências sofridas no cárcere, o que não coube em nenhum documento. Cássia escuta. O fogo ilumina os dois rostos de forma intermitente. Do lado de fora, a ditadura de Chico Cunha, os Soldados do Bem, o toque de recolher, a vigilância que compõe a noite. Naquele instante, outro tempo. Um tempo que não é anterior nem posterior ao tempo do controle é lateral a ele. Um tempo

que o controle não previu. A fogueira torna esse tempo possível, a ligação entre as duas mulheres o sustenta e o relato de Janaína o povoa. Essa cena nos permite vislumbrar dois movimentos distintos e inseparáveis: há um *tempo de fabulação* que é o intervalo que a fabulação abre no interior do tempo dominante quando esses dois corpos se encontram ao redor de um fogo e há o *tempo como fabulação* a compreensão de que o próprio tempo é uma construção, uma narrativa, um dispositivo que pode ser tensionado, deslocado e reinventado. A cena da fogueira performa essa distinção.

A fabulação, no sentido que temos mobilizado até aqui, é ela mesma uma operação temporal e, ainda que essa aproximação seja necessariamente muito breve diante da complexidade de cada autor, é preciso trazer como três formulações teóricas distintas convergem para essa compreensão. Com Gilles Deleuze (1985), a fabulação inventa coletividades em potência, operando na "potência do falso" como invenção que abre brechas no real e produz outros modos de existência. O tempo, aqui, é desviado para o virtual, para o que ainda não aconteceu mas que a imagem torna possível. Com Saidiya Hartman (2020), a fabulação avança escavando o passado a partir de suas lacunas, trabalhando com fragmentos e silêncios para fazer insistir, no presente, vidas que o arquivo não registrou plenamente. Com Donna Haraway (2023), a fabulação é uma prática situada de imaginação situada no agora que conecta tempos, histórias e corpos por meio de relações em movimento. Juntos, eles nos permitem compreender a fabulação em diálogo com a recusa de que o tempo esteja dado, encerrado, distribuído de uma vez por todas.

Nesse sentido, a fabulação parece abrir fissuras no tempo homogêneo do controle, sustentar a coexistência de tempos que não se resolvem e inventar, nas margens do presente, outros regimes de existência. Mas ela não opera somente *dentro* desse tempo dominante, ela também questiona a própria estrutura desse tempo, revelando que sua aparente naturalidade é uma construção, e que outras construções são possíveis. Os filmes constroem a noite como o território por excelência do *tempo de fabulação*. Não porque a noite seja, em si, libertadora, já que ela é também o território do controle racializado, da vigilância, do medo administrado, como nas cenas de *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018) e de *Tremor Iê* (2019). Mas é precisamente nessa tensão que a noite opera como operador político visto que o controle e a abertura coexistem no mesmo espaço-tempo e a vigilância e a fogueira habitam a mesma noite.

Em *Tremor Iê* (2019), essa tensão é constitutiva da própria estrutura do filme. A noite é o tempo em que Cássia atravessa a cidade sob sirenes, vigilância e toque de recolher, mas também

onde se abrem intervalos que não se subordinam à sua lógica: um beijo que afirma desejo onde o controle proíbe, um pixo que inscreve presença onde a cidade quer apagamento, uma fogueira que reúne dois corpos onde a ordem quer isolamento, e o relato de Janaína que faz insistir, no presente, o que o cárcere tentou silenciar. Cada um desses gestos é um *tempo de fabulação*. Já em *Boca de Loba* (2018), a noite começa com um gesto que suspende o tempo ordinário. Em seguida, a matilha emerge, sincroniza corpos, inventa outras formas de estar juntas que não estavam previstas na gramática do espaço urbano. E em *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), a noite se torna o território dos Lanternas Brancas e é contra essa vigilância que Cecil busca a opacidade, habitando a noite de outro modo, recusando a transparência que o controle exige. Em cada um desses filmes, a noite é o operador que torna a fabulação necessária e possível ao mesmo tempo.

No entanto, para além da recusa do tempo do controle, há também a invenção de outros tempos e é nesse gesto que vislumbramos o modo como a fabulação se afirma, ela mesma, como temporal. Surgem temporalidades interrompidas, suspensas, desviadas, coexistentes. A cena dos Tambores de Safo em *Tremor Iê* (2019) é o exemplo mais preciso dessa operação por atravessar simultaneamente o tempo da luta de 2010, o tempo distópico do filme e o tempo presente de quem assiste. Quando os tambores de *Tremor Iê* (2019) continuam soando depois que a cena termina, ou quando a matilha de *Boca de Loba* (2018) não se dissolve ao fim do filme, há uma recusa do fechamento do tempo que é estética e política. Fabular é insistir que o tempo não está dado, que a distribuição desigual de futuro não é natural, que os corpos que o tempo do controle tenta apagar continuam a agir e insistir. E a noite é o território dessa insistência.

3.2.1 O cárcere

Figura 38 – *Frame* de “Tremor Iê”



Fonte: Tremor [...] (2019).

Antes do salto, antes de percebermos a coexistência entre o cárcere e a laje, há um corpo que insiste. Retomamos a cena de Janaína no cárcere em *Tremor Iê* (2019) na tentativa de acompanhar um gesto, ainda sem saída, que se ensaia no interior de um calabouço. A leitura que propomos dialoga com a noção de fugitividade elaborada por Stefano Harney e Fred Moten (2019). Apresentada como uma forma de vida que escapa continuamente aos sistemas de controle social, político e econômico, a fugitividade designa gestos, improvisações e formas de sociabilidade que emergem da experiência histórica de resistência da pretitude. Trata-se de um movimento que se manifesta em deslocamentos mínimos capazes de reorganizar a relação entre corpo, espaço e poder, produzindo possibilidades dentro das próprias estruturas de captura. É nesse nível do gesto que a cena começa a operar.

Janaína levanta como se calculasse cada movimento antes de executá-lo. Ela apoia os pés na parede; as mãos procuram pontos de apoio em uma superfície irregular. O corpo se alonga, se tensiona, testa o espaço. Os esforços não produzem uma saída, apenas um contato. Pés e mãos medem o local. Ela respira. Não há indicação de quanto tempo já se passou desde o início da tentativa. O tempo se organiza em repetição e espera. Ela volta a tocar as paredes. A mão percorre-

as com lentidão, como se fosse possível ler o espaço pelo toque. Esse tipo de gesto mínimo de reorganização do corpo diante do espaço lembra o que Stefano Harney e Fred Moten (2019, p. 115) chamam de um “redirecionamento codificado”, visível “no anacoreográfico repousar [reset] de um ombro” ou nas “calmas extremidades” que animam as formas sociais. Para além de um ajuste corporal, é um gesto que desloca o corpo da posição de pura contenção para uma zona de experimentação. É preciso tatear as frestas e as marcas com atenção e quase de forma metódica. O corpo reconhece a cela enquanto a explora, mede seus limites e memoriza sua forma. Um tempo feito de tentativa, pausa e retorno desorganiza a lógica progressiva da ação e substitui a expectativa de avanço por um regime de muita atenção.

3.2.2 *Escutar na penumbra*

A luz é mínima e vem de uma abertura distante, insuficiente para iluminar plenamente o espaço. A penumbra que envolve o corpo de Janaína desfaz os contornos, dificultando a distinção entre o corpo e o ambiente. À medida que a fotografia apresenta baixos contrastes e zonas de sombra, a própria imagem cinematográfica também participa desse regime sensorial. A cena nos coloca diante de uma percepção quase parcial e hesitante do ambiente, aproximando-nos, os espectadores, da experiência sensorial da personagem. Sem possibilidade imediata de fuga, Janaína se senta perto do chão. Recolhe os joelhos e aproxima os braços do corpo, mantendo-se em estado de escuta. Esse gesto suspende a ação e introduz outra forma de relação com o espaço: não se trata de uma tentativa de atravessá-lo imediatamente, mas de estabelecer uma atenção às suas vibrações, limites e possibilidades. Como propõe Juliano Gadelha, a fugitividade diz respeito à capacidade de manter “uma reserva de vida que escapa” às formas de captura do mundo (Gadelha, 2019). Nesse sentido, o gesto de Janaína indica a preservação de uma potência que ainda não encontrou sua saída. O corpo precisa captar o ambiente antes de agir sobre ele. A fuga, portanto, apresenta-se, antes de tudo, como uma disposição sensível que reorganiza o corpo diante do espaço. Ela opera em mutações do gesto que precedem qualquer ruptura visível, já que, como sugeriram Harney e Moten (2019, p. 115), “a fugitividade escapa até ao fugitivo”.

3.2.3 Materialidade histórica do calabouço

Trata-se de uma cena que não se esgota na experiência individual da personagem e, aos poucos, vai revelando o espaço como agente ativo na organização do tempo, do movimento e da contenção. Em *Tremor Iê* (2019), a prisão é uma dobra subterrânea que sustenta a superfície e faz ressoar uma série de violências que estruturam a cidade de Fortaleza. O calabouço é parte de uma cidade estratificada, na qual camadas históricas de poder, vigilância e confinamento permanecem inscritas na própria materialidade urbana. O espaço onde Janaína está presa é um calabouço localizado na Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, atual sede da 10ª Região Militar do Exército Brasileiro e local de fundação da cidade. Isto é, um espaço situado abaixo de um marco da ocupação colonial e da organização do poder no território. Para além de uma posição literal, esse estar “embaixo” também designa uma posição estrutural na arquitetura que organizou a cidade, trazendo à luz essa camada subterrânea da própria fundação urbana, com um espaço destinado à contenção, à punição e ao controle de corpos considerados desviantes ou ameaçadores. Esse local também é amplamente conhecido na cidade por ter sido onde Bárbara de Alencar, a primeira presa política do Brasil, foi mantida privada de luz e de dignidade em meados de 1817 por seu papel ativo na Revolução Pernambucana.

Figura 39 – Abertura da cela onde esteve presa Bárbara de Alencar, com placa que rememora sua prisão em 1817, no Forte de Nossa Senhora da Assunção, em Fortaleza (CE)



Fonte: Garcia (2020).

Figura 40 – Forte de Nossa Senhora da Assunção, com canhão voltado para a orla, em Fortaleza (CE)



Fonte: Uchôa ([S. d.]).

A escolha desse calabouço como locação evoca a forma como a cidade foi concebida como uma estrutura viva ao longo de todo o processo de criação do filme. Elena Meirelles, uma das realizadoras de *Tremor Iê* (2019), afirma, em nosso *Caderno de Conversas*, que a cidade de Fortaleza, para além de cenário, surge no filme como um espaço atravessado por camadas históricas, políticas e simbólicas que moldam diretamente os corpos e as experiências que nela circulam. Assim, à medida que tateamos esse calabouço e observamos a tentativa de fuga de Janaína, percebemos como a materialidade histórica de um espaço real de tortura, inscrito na cidade, emerge em cena como força sensível no presente.

A imagem do cárcere desloca a cena para além de sua temporalidade imediata e observamos como esse espaço atua como mediador entre a experiência fílmica e as camadas históricas nele inscritas. Ao filmar nesse calabouço, o filme estabelece uma conexão entre a história de Janaína, encarcerada no presente, e a de Bárbara, encarcerada no passado. No entanto, trata-se de um gesto que, ao olhar para a persistência estrutural do espaço, busca menos restituir o passado como uma narrativa encerrada do que fazer com que ele retorne como uma camada instável, disponível a novas fabulações e deslocamentos. Nesse sentido, a decisão de não

transformar Bárbara de Alencar em personagem nomeada no filme reforça essa dimensão. Segundo Elena, personalizar essa história poderia reduzir sua força, enquanto o interesse do filme recai sobre o modo como o espaço, enquanto arquitetura do terror, permanece aberto a atualizações. Um gesto que também se afasta da lógica memorializante ou reparatória centrada na personagem e aposta na visibilização de um dispositivo.

Figura 41 – Retrato de Bárbara de Alencar. Obra, encomendada pela família Alencar na Bolívia, de F. Ruiz (1894)



Fonte: Ruiz ([S. d.]).

Ao reparar na persistência dessa estrutura, percebemos também como esse espaço se articula com outros dispositivos urbanos e expande o cárcere para além de seus limites físicos. Trata-se do cárcere como arranjo espacial e político que ultrapassa as paredes da prisão e atravessa a própria organização da cidade. A cela minúscula, o corredor estreito, o subterrâneo fazem ressoar experiências reiteradas de aprisionamento dos corpos negros e o modo como esse espaço se conecta a monumentos, discursos oficiais e regimes de vigilância recorrentes em Fortaleza, expondo a cidade a partir de uma geografia da contenção. Nesse contexto, a fuga se infiltra nessa geografia na tentativa de operar por desvio e por contaminação dos próprios regimes espaciais que sustentam a captura. O mausoléu do ditador Castelo Branco no Palácio da Abolição e os territórios periféricos hipercontrolados que atravessamos ao longo do filme integram o mesmo arranjo

espacial que sustenta o cárcere, reforçando uma cidade que se organiza a partir dessas zonas de exceção, ainda que sob a suposta aparência de normalidade democrática.

3.2.4 Cartografia das brechas

Esse mesmo arranjo espacial também faz ressoar a escravidão, a ditadura, o golpe institucional e o encarceramento contemporâneo em um mesmo espaço-tempo, se levarmos em consideração que o cárcere é o espaço onde diferentes regimes políticos deixam seus rastros. É a partir da persistência dessa violência que a fuga se inscreve como uma prática temporal que desvia da superação do passado e propõe deslocamentos no interior de um tempo que insiste em retornar. Fugir, em *Tremor Iê* (2019), significa menos abandonar o espaço do cárcere do que realizar qualquer deslocamento sutil no interior da captura. Se, ao longo do filme, Janaína escala “teresas”, sonha, fabula, cuida, escuta histórias, atravessa tempos, é porque cada um desses gestos também tensiona o espaço prisional e abre brechas onde parecia haver clausura.

Assim, se o cárcere insiste na fixação do corpo em um ponto, na interrupção do movimento e em um tempo homogêneo e disciplinado, *Tremor Iê* (2019) desorganiza essa lógica ao permitir que o espaço da prisão seja contaminado por sonhos, memórias e imaginações. Na montagem, o filme participa ativamente dessa desorganização, recorrendo a elipses e saltos temporais. Não há uma separação rigorosa entre dentro e fora, passado e presente, prisão e liberdade, mas sim uma busca pela contaminação entre essas categorias. Nesse movimento, a cidade de Fortaleza participa ativamente dessas práticas de fuga por meio de caminhadas, deslocamentos repentinos, abrigos provisórios e encontros, o que revela que o controle urbano não é total, embora se pretenda ser onipresente. A fuga, assim, vai se desenhando como uma cartografia das brechas que fazem a cidade escapar, momentaneamente, de si mesma.

Nesse sentido, não se trata da promessa de uma libertação plena, mas de uma prática insistente que desloca as coordenadas espaciais e temporais. Ou seja, se Janaína e suas companheiras buscam modos de desestabilizar o cárcere, é com o objetivo de fazer com que o que se pretendia fixo (o espaço, o tempo, a história) se revele instável, atravessável e disponível a outros modos de habitar. É nesse movimento precário e reiterado de invenção de desvios, mesmo sob captura, que reside a possibilidade de outro tempo e de outra cidade.

3.2.5 O subterrâneo

Longe das luzes e dos modos convencionais de circulação na cidade, *Boca de Loba* (2018) também desloca a ação para o subterrâneo, mas não a partir de uma arquitetura da contenção, e sim pela necessidade de criar um lugar de encontro. Logo no início do filme, um grupo de mulheres adentra, com uma lanterna, por uma abertura no asfalto. É o interior de um bueiro, escuro, úmido e pouco iluminado. À medida que rastejam, o som tende a se abafar, reforçando a sensação de isolamento. Esse “dentro” da cidade, protegido das normas que regem a superfície, parece suspender temporariamente a exposição constante ao assédio e à violência urbana vivenciados pelas personagens, permitindo a recomposição e a construção de alianças. O subterrâneo passa a funcionar, assim, como um contraespaço no interior da própria cidade. É ali que, ao longo do filme, acompanhamos esses corpos que se reúnem, descansam, elaboram ações e experimentam uma forma de convivência mais íntima e de cumplicidade.

Figura 42 — *Frame* do filme “Boca de Loba”



Fonte: Boca [...] (2018).

Figura 43 — *Frame* do filme *Boca de Loba*



Fonte: Boca [...] (2018).

O bueiro configura-se, nesse sentido, como heterotopia, aquilo que Michel Foucault (1984) elabora para designar lugares reais e efetivos que são "espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais todos os outros lugares reais que podem ser encontrados no interior da cultura são simultaneamente representados, contestados e invertidos". Diferentemente do calabouço, destinado à contenção de corpos considerados desviantes, o bueiro em *Boca de Loba* (2018) opera como um espaço provisoriamente reconfigurado pelas personagens para suspender as normas que regem a circulação, a visibilidade e a convivência na cidade. Essa reconfiguração heterotópica do subterrâneo estabelece um contraste fundamental com o calabouço de *Tremor Iê* (2019): enquanto um é arquitetura da contenção que precisa ser infiltrada pela fuga, o outro é infraestrutura urbana que pode ser temporariamente ocupada e ressignificada. Ambos, no entanto, compartilham a condição de espaços liminares que mantêm relação com todos os outros lugares da cidade, mas suspendem ou deslocam as normas que os regem. A fuga, portanto, não se dá apenas como escape de um espaço de contenção, mas também como ocupação estratégica de espaços que já existem nas margens ou nas profundezas da cidade e que podem ser ativados como zonas de experimentação e de encontro.

Trata-se de uma variação daquilo que Dénètem Touam Bona nos situa como uma prática que se compõe “em contraponto às máquinas de captura” (Touam Bona, 2021, p. 19). O subterrâneo, para além de um esconderijo das mulheres, parece emergir como uma operação

espacial que configura outro modo de invenção da cidade. É nessa operação que a fuga passa a operar como composição, pois, segundo o autor, “Fugir [...] é fazer vaziar o real” (Touam Bona, 2021, p. 20). Se, em *Tremor Iê* (2019), o subterrâneo surge a partir de um cárcere onde a violência histórica insiste e se acumula, em *Boca de Loba* (2018), ele é reimaginado como infraestrutura para o encontro e a fabulação, ou seja, deslocado para um espaço de invenção coletiva.

3.2.6 Imaginar para existir

Essa dimensão fabulativa ecoa diretamente no processo de criação do filme. Bárbara Cabeça, realizadora de *Boca de Loba* (2018), relata que a figura do bueiro surgiu a partir do desejo de imaginar um lugar que fosse delas, um lugar para ficar à vontade, para se encontrar, para fazer planos, e que o subterrâneo se impôs como força por existir na cidade, mas, muitas vezes, permanece inacessível à vida cotidiana. Nesse contexto, a fuga relaciona-se diretamente à produção de um espaço que atrasa a captura, reorganiza o sensível e cria condições para encontros e fabulações, o que se relaciona ao que Touam Bona chamou de “fuga criativa” (Touam Bona, 2021, p. 20): um modo de desviar que reconfigura os regimes do possível. O subterrâneo passa a funcionar como modo de habitar a cidade por baixo de seus dispositivos de controle.

Essa operação se intensifica quando se considera um dado importante na produção do filme: o espaço do bueiro foi construído literalmente no porão da Catedral Metropolitana de Fortaleza, “debaixo de um lugar tão carregado de moralidade pública, de instituição, de poder simbólico”, segundo a realizadora. O “embaixo” torna-se político na medida em que esse espaço vazio e inutilizado abre a possibilidade de invenção de um comum e instaura um embate com os regimes de visibilidade e autoridade que organizam a superfície da cidade. Nesse sentido, o bueiro revela a existência de uma urbanidade subterrânea, feita de interstícios, passagens e espaços que escapam à cartografia oficial. Ao ocuparem o interior desse espaço, as personagens criam um território provisório, um lugar de elaboração que lhes permite reimaginar a própria cidade. Uma zona de invisibilidade ativa que sustenta a possibilidade de ação, de cuidado e de conspiração. Assim, mais do que esconder as personagens enquanto preparam um contra-ataque, o bueiro torna visível que Fortaleza contém, em sua própria infraestrutura, as condições de sua própria fuga.

Figura 44 — Catedral Metropolitana de Fortaleza, em Fortaleza (CE)



Fonte: Bento (2009).

3.2.7 A encruzilhada

A imagem que Leon Reis identifica como a faísca inicial de *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018) é a de um “garoto soprando o cartucho na encruzilhada”. O gesto de soprar o cartucho era uma prática popular no início dos anos 1990, no reinício do jogo. Diante de alguma falha técnica, era preciso retirar o cartucho do console e soprar na parte metálica na tentativa de restabelecer o funcionamento. Essa prática doméstica e improvisada entre os jovens partia da crença de que o ar removia a poeira ou o mau contato e, assim, o jogo voltava a rodar. Uma espécie de gambiarra que respondia à precariedade. Ao deslocar esse gesto para o filme,

fuga opera exatamente no registro de Exu, multiplicando as possibilidades, abrindo caminhos onde aparentemente não há, produzindo desvios na própria estrutura que sustenta a captura. A encruzilhada, assim compreendida, é o lugar onde a fugitividade se manifesta como potência de pluralização. Se em Tremor Iê (2019) a fuga se ensaia no interior do calabouço, em Boca de Loba (2018) ela se realiza no bueiro, e em Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno (2018) ela se atualiza literalmente na encruzilhada. Em todos os casos, trata-se de espaços onde a lógica da contenção é suspensão e outras formas de circulação se tornam possíveis.

3.2.8 *A cidade como jogo*

De partida, a lógica do jogo já atravessa o próprio desenho espacial do filme. Logo no início, o mapa de Fortaleza surge com coordenadas precisas, e nos aproximamos do bairro Vila Velha, localizado na zona norte, no extremo oeste da cidade. Ao deslocar o foco para esse bairro, o realizador Leon Reis busca tensionar a tradição de uma Fortaleza alegórica presente em uma série de filmes cearenses, em que a cidade é frequentemente reduzida à praia ou a um centro simbólico. O que vemos no mapa, nesse começo, é uma cidade pontuada, localizada e nomeada, que, em determinado momento, parece falhar. O mapa que prometia fixar a cidade como uma totalidade inteligível revela uma instabilidade em espiral. É a partir daí que o filme adota a lógica de game e apresenta o personagem: “Sujeito: Cecil. Idade: 20 anos. Dinheiro: R\$ 0,00. Percurso: 70 km.”. Esse é o instante em que Cecil aparece pela primeira vez em um cruzamento vazio e noturno diante de um estabelecimento comercial fechado e de um orelhão.

A materialidade de Fortaleza, aqui, aparece como coordenadas, quilômetros, trajetos e zonas desiguais de visibilidade que organizam a experiência cotidiana da cidade. As distâncias evocadas remetem a uma urbanização marcada pela expansão da periferia e pela necessidade de longos deslocamentos. Esse momento é importante por dois motivos: por um lado, apresenta a cidade como um jogo, com missões, níveis, monstros e recompensas. Por outro lado, ela revela de que modo esse corpo na cidade tende a ser descrito por meio de dados. Uma vida quantificada, reduzida a estatísticas de sobrevivência que o filme, em seu gesto, tenta desarmar ao assumir essa gramática.

É nesse regime, em um deslocamento abrupto, que surge uma voz-off que diz: “Ei, seu nego, bora assistir a um filme em outra dimensão?”. Um chamado que introduz as camadas raciais,

espaciais e imaginárias que atravessam o filme. Cecil agora veste calça comprida, camisa e tênis, num bairro distante tanto geograficamente quanto materialmente de sua realidade. Agora é preciso atravessar a cidade e sobreviver aos monstros. É como o próprio Leon apontou em entrevista: em Fortaleza, a permissão para circular depende do que se possui e é preciso um cálculo permanente. O que é possível com o que se tem? A cidade parece medir o corpo pela distância que ele consegue percorrer, pela iluminação que o expõe, pelos trajetos que lhe permitem ou não passar. Se, em *Tremor Iê* (2019) e *Boca de Loba* (2018), a fuga em Fortaleza parte do subterrâneo, aqui ela se apresenta a partir de uma superfície que distribui riscos e oportunidades de maneira assimétrica. Ainda assim, permanece, entre os filmes, a insistência em abrir brechas no interior da governança urbana.

Nesse sentido, a fuga começa em gestos mínimos: no sopro que reativa a imagem, na suspensão de uma direção única, no cálculo da noite que torna a cidade atravessável, nas falhas do mapa. É nessa insistência, precária e reiterada, que ela se constitui. E, pouco a pouco, Fortaleza deixa de aparecer como totalidade. *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018) não inaugura propriamente outra cidade; ele faz emergir as falhas desta que habitamos. É nelas que se esboçam outros ritmos e outras formas de atravessar o espaço urbano;

3.2.9 Movimentos de fuga

Do cárcere em que Janaína se encontra, a fuga se desloca progressivamente pela cidade. Em *Boca de Loba* (2018), realiza-se no bueiro quando a matilha rasteja pelo subterrâneo e ocupa, ainda que provisoriamente, uma infraestrutura não projetada para abrigar vida. Em *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), atualiza-se na encruzilhada, onde a multiplicidade de caminhos se abre sob o signo de Exu. Tatear paredes, habitar um bueiro, soprar um cartucho na encruzilhada são gestos que compõem um repertório de práticas que o próprio cinema recolhe, prolonga e redistribui.

Ao aproximar camadas temporais distintas e produzir continuidades inesperadas entre espaços, o cinema contribui para a elaboração da fuga ao tornar esses gestos legíveis como práticas de desvio. Pela montagem, instaura-se uma contaminação entre tempos e lugares; pela fabulação, embaralham-se as narrativas oficiais da cidade; e, na materialidade da imagem, abrem-se zonas de indeterminação onde outras formas de vida podem emergir. Cada gesto de fuga configura, assim,

uma micropolítica temporal que desafia a cronopolítica inscrita na própria fundação e organização urbana. A fabulação, ao reorganizar os sentidos atribuídos aos espaços e aos corpos, faz emergir as falhas desta cidade que habitamos. Em um bueiro que se torna refúgio, na encruzilhada que multiplica rotas ou no calabouço onde o corpo insiste, esboçam-se outros ritmos e outras formas de atravessar o espaço urbano.

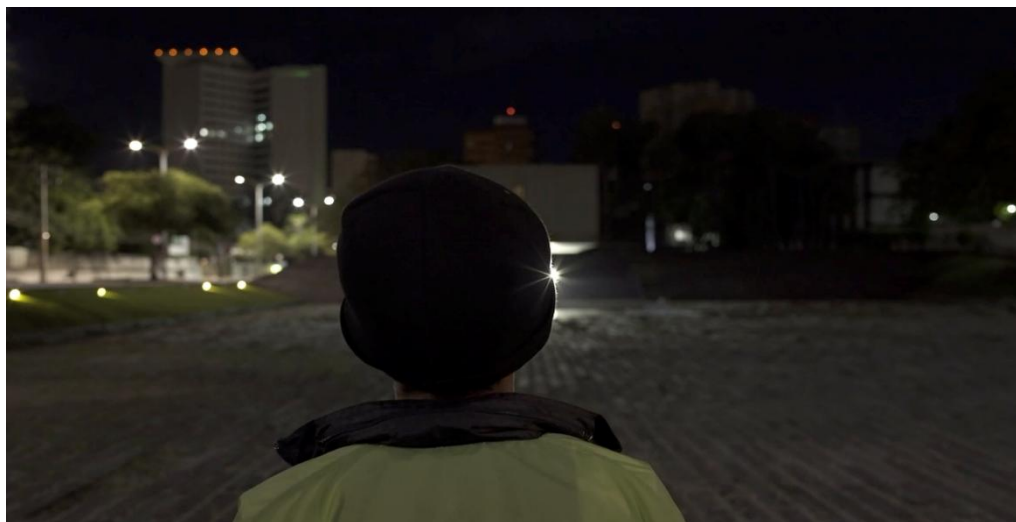
Fortaleza, assim compreendida, é um dispositivo ativo na produção das condições que tornam a fuga necessária. A cidade se apresenta como uma superfície estriada por coordenadas, trajetos e zonas desiguais de visibilidade, que organizam a experiência cotidiana segundo uma distribuição assimétrica de mobilidade, exposição e risco. Essa distribuição não é acidental. A fuga, nesse contexto, opera sobre as próprias coordenadas que a sustentam, desloca-as, contamina-as e introduz nelas intervalos que a governança urbana não consegue prever. É nesse trabalho de montagem, de duração e de fabulação que os filmes passam a participar da invenção de outras formas de habitar a cidade. Ao tornar visíveis os gestos de reorganização corporal que o cotidiano dispersa e apaga, o cinema mantém aberta a possibilidade de que, mesmo no interior das estruturas de captura, algo escape, insista e se reorganize.

3.3 III Monumento



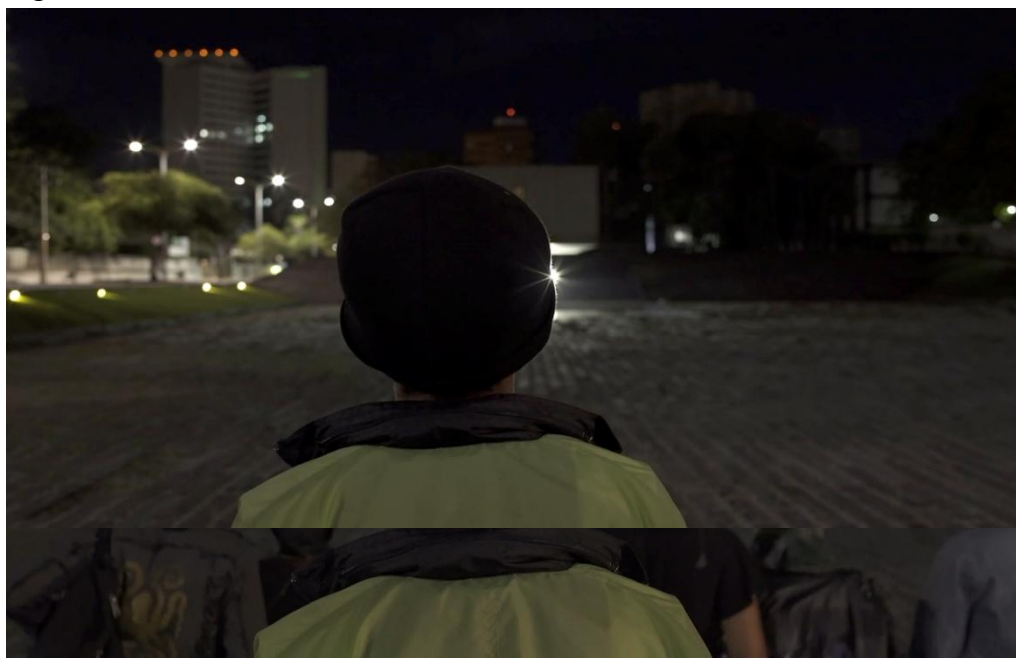
3.3.1 O chamado do berimbau

Figura 46 — *Frames* de “Tremor Iê”



Fonte: Tremor [...] (2019).

Figura 47 — *Frames* de Tremor Iê



Fonte: Tremor [...] (2019).

Em uma esquina, ao som do berimbau, Janaína interrompe brevemente o passo. Essa pausa mínima funciona como um sinal e a câmera recua para um plano aberto. O espaço ao redor parece inicialmente vazio, até que, pouco a pouco, outras mulheres emergem das sombras do

quadro e se aproximam dela. Sem trocar uma palavra, elas se agregam, atravessam a rua em conjunto e desaparecem do enquadramento em silêncio. O corte nos leva ao Palácio da Abolição, onde dois "Soldados do Bem" vigiam o espaço. O berimbau atravessa o corte sem interrupção, criando uma continuidade sonora. Janaína ocupa agora o primeiro plano e fixa o olhar no Mausoléu de Castelo Branco. Como uma repetição do gesto anterior, outras mulheres surgem alinhadas à sua posição. A música se intensifica e elas disparam em direção ao mausoléu. A intensificação progressiva do berimbau marca o tempo da ação que se aproxima, considerando que esse instrumento da capoeira carrega em si uma memória de resistência e de jogo, de luta que se disfarça de dança. Que seja o berimbau, e não outro instrumento, a conduzir essa sequência é uma escolha que aproxima essa e outras cenas de uma tradição de luta negra no Brasil. Como observa Livia de Paiva, "a trilha nasce do corpo": a capoeira já habita Janaína, e o berimbau, com sua sagacidade e antecipação, convoca uma memória que não está fora da imagem, mas a constitui, instaurando um ritmo que organiza o gesto e antecipa o ataque.

O que essa cena anuncia é uma ação contra o monumento que introduz uma reconfiguração da própria relação entre corpo, memória e tempo. O Mausoléu de Castelo Branco inscreve-se no espaço urbano de Fortaleza uma narrativa histórica ligada ao poder institucional. Ao monumentalizar a figura de um presidente da ditadura militar, o Estado seleciona, organiza e estabiliza a memória. Essa dimensão operativa do monumento o expõe menos como objeto do que como dispositivo de organização temporal. Se, no plano sonoro, o tempo emerge como algo que se produz no corpo, no plano urbano ele aparece como aquilo que distribui presenças e ausências, permanências e expulsões, questão que a própria diretora identifica como central ao filme ao afirmar que "pensar o tempo" implicava compreender como ele habita a cidade e organiza essas assimetrias.

Nesse sentido, Jacques Le Goff (2003) nos oferece uma etimologia precisa para designar esse processo. *Monumentum* deriva da raiz indo-europeia *men* (espírito, memória) e significa, literalmente, "fazer recordar", "avisar", "iluminar", "instruir". O autor também distingue o monumento do documento pela intencionalidade: o monumento nasce de uma vontade de poder que se inscreve no espaço e no tempo e o documento nasce de uma pretensão de testemunho. Mas ele nos alerta de que essa distinção é instável. Todo documento é também um monumento porque toda prova histórica carrega a marca de quem a produziu, a selecionou e a fez sobreviver. "Não existe um documento-verdade", escreve Le Goff (2003): "todo documento é mentira. Cabe ao

historiador não fazer o papel de ingênuo."(p. 537). Se o monumento organiza a memória no espaço urbano e o documento a organiza no arquivo, ambos participam da mesma operação de estabilização do tempo. É contra essa operação que a cena parece se insurgir: antes mesmo da invasão do mausoléu, o berimbau, os corpos em movimento e a própria câmera de *Tremor Iê* (2019) já começam a deslocar os modos de inscrição da memória, formulando uma crítica ao monumento que é também uma crítica ao regime de arquivo que o sustenta.

Ao colocar esses corpos em movimento diante do mausoléu, o filme intervém na própria lógica monumental a partir de um gesto que começa na esquina, no plano aberto, na sombra de onde as mulheres emergem. Uma cena que nos mostra que essa ação é o desdobramento de uma organização que ocorreu antes, fora do quadro, no espaço que o Estado não consegue mapear. Nesse sentido, o berimbau que atravessa o corte, a duplicação do gesto de agregação, a câmera que recua para dar espaço ao surgimento das mulheres são escolhas que constroem uma temporalidade outra à temporalidade monumental. Se o monumento quer fixar o passado, o filme traz corpos que se movem através do tempo e o que a cena mobiliza, portanto, é a reabertura da pergunta que o monumento tenta encerrar: quem pode lembrar, como lembrar e em que tempo a memória pode existir?

3.3.2 Uma arquitetura da permanência

Figura 48 — Mausoléu de Castelo Branco, projeto de Sérgio Bernardes (1970)



Fonte: Clássicos [...] (2013).

O Mausoléu de Castelo Branco, localizado no Palácio da Abolição, foi concebido após a morte de Humberto de Alencar Castelo Branco, em 1967, como parte de um esforço de monumentalização de sua figura no contexto do regime militar. Trata-se de um espaço sóbrio e solene, marcado pelo uso de materiais frios e duráveis, como mármore e granito, pela geometria limpa e pelo predomínio de linhas retas. A tumba, elevada em relação ao piso, ocupa uma posição central, orientando o olhar e o deslocamento do visitante, enquanto a iluminação baixa contribui para criar uma atmosfera de recolhimento e reverência. A ausência de ornamentos excessivos, aliada à escala contida e ao silêncio espacial, produz um ambiente que enfatiza a contenção e associa a imagem do presidente à ordem institucional e à continuidade histórica.

Essa articulação entre a forma arquitetônica e a produção de memória permite compreender o alcance político do mausoléu para além de sua materialidade. Para além de um espaço de sepultamento, trata-se de um dispositivo que organiza a presença dos mortos no tempo e no espaço. Nesse sentido, a leitura proposta por Achille Mbembe (2020a) em *O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?* torna-se particularmente elucidativa. Para Mbembe, os monumentos coloniais são, em primeiro lugar, "a extensão escultural de uma forma de terror racial". Uma forma de evocar os mortos que, em vida, atormentaram os vivos e de mantê-los presentes no espaço público para garantir que "o princípio do assassinato e da crueldade que eles personificaram continue a assombrar nossa memória, a saturar nosso imaginário e nossos espaços de vida". A presença do mausoléu de Castelo Branco no Palácio da Abolição pode ser lida, assim, como a inscrição material de uma continuidade entre o regime autoritário e as formas de poder que o sucederam.³⁹ O corpo morto é aqui capturado por uma lógica de permanência controlada, e o mausoléu funciona como o dispositivo que fixa essa duração, organizando o tempo ao impor uma memória que se pretende incontestável.⁴⁰

³⁹Vale ressaltar que essa presença configura também um exemplo paradigmático de necropolítica, conceito desenvolvido por Achille Mbembe (2020b) para descrever como o poder soberano contemporâneo define quem pode viver e quem deve morrer, quem merece luto e quem é relegado à condição de vida matável. Para Mbembe, a necropolítica é a administração dos corpos, dos territórios e das populações por meio da exposição à morte, da precarização da vida e da criação de "mundos de morte", espaços sociais em que vastas populações são submetidas a condições de existência que lhes conferem o estatuto de "mortos-vivos".

⁴⁰Se retomamos também "Tempo racial e opressão temporal", desenvolvido na Parte 1 deste trabalho, Rasheedah Phillips (2021) nos ajuda a precisar o que está em jogo nessa operação. Se colonizar o mundo também foi padronizar o tempo, o monumento aparece como uma das tecnologias mais eficazes desse regime cronopolítico por naturalizar a permanência de certas vidas e o apagamento de outras. Quem está no mausoléu? Quem está na vala? A distribuição desigual de monumentos é, nesse sentido, também uma distribuição desigual de tempo histórico. Enquanto figuras vinculadas ao poder estatal são elevadas à condição de memória durável, muitas das vítimas da violência permanecem sem inscrição, sem sepultura, sem lugar de lembrança.

Essa lógica também passa a ser tensionada quando deslocamos o olhar para as práticas que, no próprio espaço urbano de Fortaleza, já vinham operando contra essa permanência muito antes de *Tremor Iê* (2019). O Coletivo Aparecidos Políticos, fundado em 2009 por Stella Maris, Sabrina Araújo, Sara Nina, Marcos Venicius e Alexandre Mourão, constitui um desses movimentos ao disputar o lugar do mausoléu de Castelo Branco. Em 5 de dezembro de 2012, sete anos antes da estreia do filme, o coletivo realizou a intervenção urbana "Ditador merece homenagem?" diretamente no mausoléu, projetando poesias e questionamentos sobre o espaço em memória dos 101 anos de Carlos Marighella. No texto de convocação, o coletivo formulou a pergunta que Mbembe nomeia teoricamente: "Abolimos a escravidão, mas não abolimos a homenagem a ditadores e torturadores?" (Coletivo Aparecidos Políticos, 2012). Entre 2013 e 2015, o coletivo desenvolveu o projeto "Conexões Cartográficas da Memória", mapeando mais de 35 espaços e equipamentos públicos em Fortaleza que ainda mantêm homenagens a colaboradores da Ditadura Militar: a Avenida Castelo Branco (Leste-Oeste), as escolas Presidente Médici e Murilo Borges, praças, creches, ruas. Esse mapeamento é uma cartografia da permanência monumental que o coletivo disputa. Suas metodologias incluem ações como rebatismo popular, projeção urbana, ocupação e lambe-lambe, que operam no registro da contestação legítima e da intervenção que reivindica o espaço público (Coletivo Aparecidos Políticos, 2013, 2015).

Figura 49 – Convite para intervenção urbana no Mausoléu de Humberto de Alencar Castelo Branco, em Fortaleza (CE)



Fonte: Coletivo Aparecidos Políticos (2012).

Entre o coletivo e o filme, observa-se um campo de ressonância em que imagens de temporalidades distintas se afetam sem se fundir, preservando suas formas enquanto se transformam no ponto de contato. Como dois fios que se cruzam sem se tornarem um só, cada um mantém sua materialidade e seu regime de ação, mas, nesse encontro, produzem uma modificação recíproca. Tremor Iê (2019) não documenta o que o coletivo realizou; o filme parece fabular aquilo que as práticas do coletivo não poderiam operar no mesmo registro. É por essa via que se amplia o campo de possibilidades aberto pela luta política. O filme ressoa com o coletivo porque ambos disputam a permanência monumental, ainda que por meios distintos. É essa ressonância que permite que seus gestos coexistam sem se anular, instaurando entre si uma relação em que cada um amplia o alcance do outro.

3.3.3 Roubar as cinzas

Figuras 50 e 51 – *Frames* do filme “Tremor Iê”



Fonte: Tremor [...] (2019).

No momento em que o grupo avança, um dos "Soldados do Bem" percebe um desvio. Do outro lado da rua, uma figura mascarada permanece imóvel. O soldado projeta um feixe de luz sobre ela. Um feixe que remete ao que, em *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno*, identificava e capturava corpos durante a travessia noturna pela cidade. Mas aqui acontece algo diferente: a luz é refletida de volta em sua direção, produzindo um ofuscamento que o impede de ver. Quando a figura mascarada reflete a luz de volta, devolve ao dispositivo de captura o próprio olhar. O ofuscamento do soldado é a suspensão momentânea do regime de visibilidade e é nessa suspensão que a invasão se torna possível. As mulheres invadem o mausoléu. Janaína conduz a

operação, entra primeiro na van, seguida pelas demais. Antes de partir, deixam no chão uma bandeira estendida, como gesto de marcação e de tomada simbólica do espaço. No deslocamento seguinte, as cinzas de Castelo Branco já estão no porta-malas do veículo.

Figura 52 – *Frame* do filme “Tremor Iê”



Fonte: Tremor [...] (2019).

Não sabemos exatamente o que acontece com as cinzas depois. O filme não oferece o fechamento que a narrativa linear exigiria. Se o monumento promete resolução, um passado fixado, completo, disponível para ser visitado, *Tremor Iê* (2019) recusa essa promessa. As cinzas em movimento são um tempo que ainda não terminou, uma ação cujas consequências ainda se desdobram fora do quadro. Mbembe (2020a), ao final de seu texto, nos propõe que o que as estátuas e monumentos coloniais ensinam, "paradoxalmente", é que "a humanidade do ser humano não é dada. É criada." Essa criação acontece no movimento, na perturbação, na recusa de que o passado esteja encerrado. A proposta de Mbembe para os monumentos coloniais africanos é que eles sejam recolhidos em um parque-museu que sirva de "sepultura simbólica para o colonialismo", e que, em seguida, "nunca se permita erigir estátuas a ninguém, seja lá quem for. E que, ao contrário, floresçam bibliotecas, teatros, espaços culturais."

Em *Tremor Iê* (2019), a proposta é que as cinzas do ditador sirvam para libertar as presas do regime que ele instaurou. Ou seja, a circulação do passado como matéria que ainda pode ser redistribuída. Benjamin (2012 *apud* Moraes; Anjos, 2020), em sua última tese sobre o conceito de história (1940/1987), escreve que o passado carrega "um índice misterioso, que o impele para

a redenção". Esse índice é uma demanda que o presente recebe do passado, uma exigência de que as promessas não cumpridas ainda sejam respondidas. No filme, quando as mulheres invadem o mausoléu de Castelo Branco, parece que estão respondendo a essa demanda. As cinzas em movimento são o índice benjaminiano de um passado que ainda pede e de um presente que, por um instante, responde.

Em 18 de junho de 2025, seis anos após o lançamento de *Tremor Iê* (2019), o Governo do Ceará inaugurou a Galeria da Liberdade no espaço onde se encontrava o mausoléu de Castelo Branco, no Palácio da Abolição. A exposição inaugural, "Negro é um rio que navego em sonhos", com curadoria de Ana Aline Furtado, apresentou retratos e biografias de 15 mulheres negras cearenses: artistas, pesquisadoras, educadoras e ativistas. O espaço foi adornado com adinkras, símbolos ideográficos da cultura do povo Akan, na África Ocidental, inscrevendo, no lugar antes ocupado pelo ditador, uma gramática africana que, segundo a curadora, busca "restaurar novos regimes de produção de memória a partir do mesmo espaço, instaurando presenças capazes de reorganizar os significados simbólicos dessa monumentalidade na paisagem urbana" (Furtado, 2025 *apud* Martins, 2025). Os restos mortais de Castelo Branco foram retirados do mausoléu. Mas, segundo a Secretária da Cultura Luisa Cela, eles "seguem sob responsabilidade do Governo" (Caldas; Severo, 2025), aguardando decisão da família sobre o destino que terão. O filme fabulou um gesto de roubo das cinzas, sem saber que, seis anos depois, o Estado retiraria os restos mortais do mausoléu.

A Galeria da Liberdade realiza parcialmente o gesto que Mbembe propõe: ressignifica o espaço, eleva memórias negadas e interrompe uma assombração. A proposta curatorial de Ana Aline Furtado insiste em dizer os nomes que nunca são ditos: Ana Souza, Balbina, Cris Faustino, Cristina Nascimento, Dediane Souza, Elissânia Oliveira, Joelma Gentil do Nascimento, Joseli N. Cordeiro, Laura Gomes, Lourdes Vieira, Preta Tia Simôa, Sandra Petit, Teresa Soares, Veronizia Sales, Wanessa Brandão para "assentar nosso corpo no mundo e na história que agora nós mesmas escrevemos", como afirma a curadora. A exposição propõe narrar, coletivamente, outros futuros, enquanto *Tremor Iê* (2019) desvia a persistência de um presente atravessado pelo passado. No entanto, se retomarmos o plano em que os restos mortais ainda permanecem "sem destino", percebemos que nem o gesto do Estado nem o do filme resolvem o lugar desses corpos no tempo. Eles o suspendem. Deslocam-no de qualquer linearidade possível e o mantêm em estado de irresolução. E é nessa abertura que o monumento se revela como um dispositivo de governo do

tempo. O que *Tremor Iê* (2019) e a Galeria da Liberdade fazem, cada um a seu modo, é perturbar esse governo sem oferecer, em seu lugar, uma nova estabilização. O tempo permanece emaranhado.

Figura 53 – Exposição “Negro é um rio que navego em sonhos”, na Galeria da Liberdade (Fortaleza, CE)



Fonte: MIS CE (2025).

3.3.4 Atos de amor

A câmera enquadra um busto masculino. Plano estável, fundo neutro, rosto recortado contra o céu. Depois, outro busto. Depois, outro. Em *Boca de Loba* (2018), essa acumulação é o argumento. Isola cada monumento com a mesma atenção e sustenta o enquadramento por tempo suficiente para que a homogeneidade se torne visível sem que ninguém precise nomeá-la. Todos os bustos são masculinos. Seguem a mesma lógica escultórica, a mesma escala de representação e a mesma presença impositiva no espaço público. O corte entre os bustos reforça a continuidade deles. A câmera nos mostra o que a cidade decidiu que devia durar. Bárbara Cabeça descreve, em nossa conversa, esse gesto como a tentativa de tornar visível "a violência estrutural, enraizada", os bustos e placas como elementos que "conseguem concretizar uma coisa que é muito difícil de pegar", que estão "por toda parte" e parecem "invisíveis de tão naturalizados".

Figura 54 – *Frames* do filme “Boca de Loba”



Fonte: Boca [...] (2018).

No texto *Derrubar monumentos, um ato de amor* (2020), Fabiana Moraes e Moacir dos Anjos descrevem essa operação como uma "mitificação positiva", ou seja, o processo pelo qual os monumentos naturalizam sua presença, tornando inevitável aquele rosto naquele espaço, aquele nome naquela praça. Boca de Loba (2018) nos mostra que se trata de um sistema, uma lógica que se repete e se consolida busto a busto, praça a praça, cidade a cidade. No entanto, quando uma mulher entra no quadro e lança uma corda sobre um dos bustos, essa estabilidade é posta em questão. O gesto é direto, quase seco, sem longa preparação nem ênfase dramática. A corda introduz instabilidade em um objeto que a cidade naturalizou como fixo. O busto não cai, mas o gesto nos lembra que ele já não é mais imóvel. Bárbara Cabeça relembra que, após o filme, "começou a acontecer em vários lugares do mundo um movimento de questionar estátuas, bustos, monumentos" e que as pessoas passaram a lhe enviar imagens de intervenções semelhantes. É aí que a ressonância nos aproxima de intervenções como a derrubada da estátua de Cristóvão

Colombo em Minnesota, a dos generais confederados Albert Pike e Robert E. Lee nos Estados Unidos e a vandalização do Monumento às Bandeiras em São Paulo. O gesto fílmico encontra, no mundo, outras formas de recusa.

Figura 55 – *Frame* do filme “Boca de Loba”



Fonte: Boca [...] (2018).

Figura 56 – Derrubada da estátua de Albert Pike, em Washington, D.C., durante protestos antirracistas em 2020



Fonte: Hodapp (2020).

Figura 57 – Derrubada da estátua de Edward Colston, em Bristol, durante protestos antirracistas em 2020



Fonte: Augusto (2020).

Moraes e dos Anjos (2020) ancoram essa recusa em Walter Benjamin (2012 *apud* Moraes; Anjos, 2020) na Tese VII de “Sobre o conceito de história”: “todo documento de cultura é também um documento de barbárie”. Se o monumento é documento, o Monumento às Bandeiras é prova do genocídio indígena e da escravização, celebrando figuras que, como denunciam ativistas indígenas e negros, “escravizavam, estupravam, matavam índios, roubavam a terra e faziam monstruosidades”. As estátuas de generais confederados são provas da defesa da escravização. Colombo é a prova da colonização genocida. Em *Boca de Loba* (2018), a corda que se amarra no busto não precisa nomear nenhum desses crimes, mas os torna presentes ao introduzir, no enquadramento, a possibilidade de uma queda, ao mostrar que o que aparece como dado natural da paisagem pode ser deslocado e que uma construção histórica pode ser desfeita.

Há, contudo, uma diferença crucial entre o gesto que vemos no filme e as intervenções urbanas. Uma estátua tombada não volta ao pedestal sem que essa queda seja incorporada à sua

história e um monumento vandalizado carrega, a partir dali, a marca da contestação. Nesses casos, a ruptura se inscreve no espaço urbano de forma irreversível. Mas o gesto de *Boca de Loba* (2018) tem outra natureza. O filme não necessariamente derruba a estátua; não há transformação material do monumento. Mas a imagem permanece. E é nessa duração da imagem, no tempo que ela ocupa na tela, na memória de quem a vê, que o gesto produz sua ruptura.

María Angélica Melendi, na introdução de *Estratégias da arte em uma era de catástrofes* (2017), descreve que "a arte contemporânea tem demonstrado possuir uma potência de elaborar imagens que logram uma certa intermitência temporal" (p. 16), imagens que, "fugindo dos discursos formal e meta-artístico, se debruça, muitas vezes, sobre assuntos escamoteados pela narrativa histórica, tanto do passado recente quanto do distante" (p. 16). É essa intermitência que *Boca de Loba* (2018) produz ao isolar cada busto e sustentar o enquadramento até que a homogeneidade se torne visível. O que a câmera revela, busto a busto, é novamente uma operação de seleção: quais rostos, nomes e corpos merecem durar e, ao decidir isso, o que deve ser esquecido. Essa estrutura também é um arquivo.

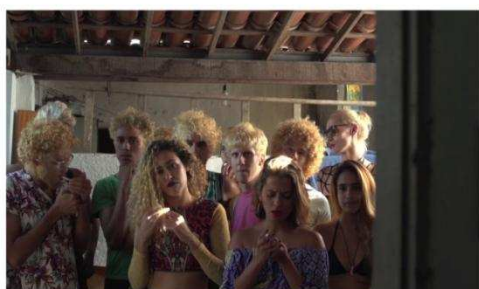
Se todo monumento é documento, como já argumentamos, então olhamos para o espaço escultórico da cidade como um arquivo. E lidar com esse arquivo é um gesto duplo de reconhecimento e de perturbação. Por um lado, *Boca de Loba* (2018) reconhece que existe uma ordem estabelecida, uma hierarquia de memórias que se materializa. Por outro lado, o filme perturba essa ordem para expor a própria lógica de arquivamento como uma operação de poder. Se em *Boca de Loba* (2018) o arquivo perturbado é difuso, cotidiano, distribuído pela cidade inteira, em *Tremor Iê* (2019) o arquivo perturbado é institucional e singular. Quando as mulheres invadem o espaço e deixam uma bandeira dobrada no chão, o regime de memória que ele sustenta é desestabilizado. O gesto interrompe e reordena o mausoléu como arquivo de poder, cuidadosamente instituído pelo Estado para garantir a permanência de uma determinada versão do passado.

O que essas obras têm em comum com a derrubada de Colombo, a remoção dos generais confederados, os ataques ao Monumento às Bandeiras é, sobretudo, a afirmação de que o espaço público não pertence exclusivamente àqueles que detêm o poder de erigir monumentos. Quando a câmera enquadra e a corda que amarra o busto ou quando descobrimos que na bandeira deixada por *Tremor Iê* (2019) existe o nome de mulheres que foram vítimas de violências, as obras realizam, no campo do cinema, o que a Moraes e dos Anjos (2020) propõe como tarefa urgente:

"narrar a história de novo, de um jeito outro" para identificar "possibilidades de presentes diferentes" e construir "outro lugar de vida". Ou como nos lembrou Elena Meirelles em nossa conversa sobre *Tremor Iê* (2019): "a insistência em lembrar que a cidade não é apenas o que está dado. Ela também é aquilo que se insiste em inventar."

Nesse sentido, a corda sobre o busto, a bandeira no chão, a estátua tombada, o monumento vandalizado são, como propõe Moraes e dos Anjos (2020), "atos de reparação e de cura. Atos de amor". Amor pela possibilidade de um passado que não seja apenas o dos "vencedores". Amor pela possibilidade de um presente diferente. Amor pela possibilidade de narrar a história "de um jeito outro". O que os une, para além das diferenças de registro e de suporte, é a recusa de que aquela versão do passado inscrita nos bustos, no mausoléu, nas estátuas seja a única disponível. Essa é a recusa que Bárbara Cabeça reconheceu nas imagens que as pessoas lhe enviavam depois do filme e que nos faz perceber que existe um gesto fílmico fazendo ressoar no gesto urbano e vice-versa. Ambos habitando o mesmo impulso, em tempos e lugares distintos.

3.4 IV Bando



3.4.1 *Vando é um nome para muitos*

Figura 58 – *Frame* do filme “Vando Vulgo Vedita”



Fonte: Vulgo [...] (2017).

Vando Vulgo Vedita (2017) inicia com um carro lotado chegando à Barra do Ceará, bairro situado na zona norte de Fortaleza, no encontro do rio Ceará com o mar, e conhecido por ser o mais antigo e um dos mais populosos da cidade. Logo que o grupo desembarca, percebemos uma conversa que já está em curso: alguém diz que “ele” pegou um ônibus e desceu naquela rua e outro corrige: “não, ele veio foi de móbilete, estava até consertando perto do salão”. Ainda não sabemos exatamente quem é “ele”, mas o nome Vando aparece logo em seguida e o filme nos coloca diante de algumas versões sobre ele. O grupo atravessa uma rua movimentada e entra em um salão de beleza do bairro. Um espaço rosa, pequeno, cotidiano e cheio de espelhos. Ali, enquanto conversam e compartilham situações cotidianas, todos pintam o cabelo de loiro. Um gesto banal, quase improvisado, mas que, aos poucos, vai ganhando importância. Quando o cabelo muda de cor, percebemos que a aparência do grupo também se altera.

À medida que *Vando Vulgo Vedita* (2017) acontece, percebemos como o corpo é constituído como superfície política por meio dos gestos que o inscrevem na paisagem urbana de Fortaleza. Pintar o cabelo de loiro é um ato que produz uma identidade de grupo no momento mesmo de sua realização. Um gesto que só ganha sentido porque é feito junto, de corpo em corpo,

no interior de um salão da Barra do Ceará.⁴¹ Essa legibilidade nasce de uma experiência concreta de território. A diretora Andreia Pires, em nosso *Caderno de Conversas*, relata que a ideia do loiro surgiu de um episódio preciso: ao levar um grupo de dança à Praia da Barra, "o pessoal que estava na praia ficou olhando pra gente como se a gente fosse um bando de gringo invadindo um lugar que não era nosso". O estranhamento foi imediato e perturbador, visto que a maioria das pessoas morava nas imediações: "Eu sou de Fortaleza, essa praia também é Fortaleza. Como eu sou vista como gringa no meu próprio lugar?". Esse momento condensa um problema central do filme: um corpo, mesmo em território próprio, pode ser lido como intrusão, como presença ilegítima. Nesse sentido, a inscrição política começa no olhar que classifica, distribui pertencimento e decide quem ocupa e quem invade. O gesto de pintar o cabelo de loiro nasce como resposta a essa distribuição, a esse olhar que exclui.

No filme, a presença performada cria um aparecimento conjunto que transforma, sobretudo, a praia. A circulação do bando configura-se como uma tática para reivindicar o direito de atravessar e ocupar os espaços urbanos. Essa exposição compartilhada reconfigura quem é testemunha e quem pode responder ao risco, alterando o espaço público de aparição. E há ainda outra camada: a violência policial que a diretora testemunhou antes de filmar entra na memória do filme como imagem fundadora. Quando território, bando, dança e violência urbana se juntam, o filme inscreve justamente essa tensão nos corpos que se juntam.

3.4.2 Uma presença dispersa

O desaparecimento de Vando organiza a narrativa como uma força que desestabiliza qualquer tentativa de fixação. Quando todos estão loiros e saem do salão, organizam-se em um plano conjunto, em que cada um diz onde viu Vando. As respostas são rápidas, diretas e elaboram uma lista de pontos da cidade: no Grande Circular, no culto da Canaã, na praça da Gentilândia, na rua, no shopping Aldeota, no bate-papo da UOL, numa entrevista de emprego, no espigão, pichando. Ao recusar uma única linha de reconstituição, *Vando Vulgo Vedita* (2017) propõe que a existência de Vando só pode ser apreendida como um conjunto de coordenadas que não convergem

⁴¹A interlocução com o pensamento de Judith Butler (2018) atravessa esta discussão, sobretudo no que diz respeito às noções de performatividade, aliança e precariedade, desenvolvidas principalmente em *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Ainda que fundamentais para este debate, tais formulações não serão aqui aprofundadas, em função dos limites de tempo e do escopo desta pesquisa.

para um centro. Transporte público, igrejas, periferias, locais de lazer, ambientes digitais. Cada ponto acrescenta uma camada à cidade e, ao mesmo tempo, uma camada ao personagem. O que essa cartografia produz é uma forma muito específica de construir presença pela multiplicidade dos lugares que ele atravessou.

E essa lista não é arbitrária. Os lugares que aparecem na enumeração são lugares de uma Fortaleza específica: o Grande Circular é uma das linhas de ônibus que conectam a zona norte ao restante da cidade, percorrendo longas distâncias entre bairros periféricos e o centro; o espigão é o corredor de arranha-céus que concentra a verticalização da cidade e marca, na paisagem, a fronteira entre territórios de circulação desigual; a praça da Gentilândia é ponto de encontro do bairro universitário, onde diferentes trajetórias de classe e origem se cruzam provisoriamente; a Barra do Ceará, de onde o filme parte, é marcado por uma relação cotidiana com a precariedade da infraestrutura urbana. Vando atravessou todos esses territórios como parte de uma experiência comum a muitos jovens em Fortaleza. A cartografia que o filme constrói é, portanto, também uma cartografia da cidade, em que cada ponto nomeia um território e cada território traz um regime diferente de visibilidade, mobilidade e risco.

Desde o início, o filme já instaura uma lógica de identidade que emerge a partir do encontro, sempre de modo provisório. Vando se desfaz como unidade identificável e passa a existir como dispersão, distribuído entre relatos contraditórios, trajetórias possíveis e imagens que nunca se estabilizam. Se a juventude na periferia de Fortaleza tem sido exposta a uma violência que a situa em estado de exceção permanente, com os índices de homicídio que incidem desproporcionalmente sobre corpos negros e jovens, os desaparecimentos que não chegam a inquérito e as abordagens policiais que organizam o cotidiano como estado de alerta, o desaparecimento aparece, aqui, como aquilo que reorganiza as formas de presença mesmo diante desse índice de vulnerabilidade. Ao não poder ser localizado, Vando faz emergir uma presença que agora existe no movimento de um bando, recusando a lógica que responderia ao desaparecimento com a restituição de um corpo perdido.

Assim como em *Boca de Loba* (2018), na matilha de mulheres que circula pela cidade, há a aposta de que a presença coletiva redistribua a vulnerabilidade e desorganize os regimes de exposição que incidem sobre cada corpo isolado. O grupo que sai do salão da Barra do Ceará, com o cabelo loiro, reconfigura, no próprio gesto de aparecer junto, as condições de circulação na cidade que os levam até a praia. Se a lógica do desaparecimento, tal como ela se inscreve em

contextos de violência estatal e urbana, opera como apagamento definitivo, em *Vando Vulgo Vedita* (2017) desaparecer é passar a existir como campo, como rede, como bando.

3.4.3 Um princípio de feitura

De partida, *Vando Vulgo Vedita* (2017) nos apresenta uma lógica que recusa o protagonismo individual. Não há um sujeito central que concentre a experiência e organize o mundo a partir de si. O que se forma, ao contrário, é um campo de relações no qual diferentes corpos se aproximam e fazem existir um acontecimento comum. Essa escolha organiza o próprio regime de construção do filme, no qual, no lugar de um protagonista, o que vemos é a emergência de uma constelação de vozes, gestos e lembranças que tornam a figura de Vando uma presença possível. Há, nesse sentido, uma ética da partilha que atravessa todo o filme, fazendo com que ninguém ocupe a posição de fundo ou de mera figuração, como aponta Andreia Pires. Em nossa conversa, a realizadora ressalta que, quando se olha para um grupo sem protagonista em cena, nenhuma pessoa se reduz a um elemento secundário e até mesmo um gesto mínimo pode ganhar espessura. Essa recusa do protagonismo é o princípio que reorganiza a própria autoridade sobre a imagem: o que se produz não é um ponto de vista único que domina a cena, mas uma distribuição da percepção entre corpos, vozes e territórios que nenhum indivíduo poderia concentrar sozinho. Nesse sentido, essa formulação, para além da composição dos planos, compreende também o próprio processo de invenção do filme.

Figura 59 – Ensaios de “Vando Vulgo Vedita”



Fonte: Arquivo pessoal de Andreia Pires e Leonardo Mouramateus.

Isso se evidencia tanto nos processos de realização, amplamente marcados por redes de convivência, processos coletivos e atravessamentos entre formação, amizade e criação, quanto na forma que as imagens assumem. A ausência de um protagonista fixo, a circulação dos corpos em relação e a diluição de hierarquias no enquadramento são resultado de um processo que já operava coletivamente antes de qualquer plano ser filmado. Em *Boca de Loba* (2018), essa configuração se constitui a partir de um tempo prolongado de convivência, feito de caminhadas pela cidade, partilhas cotidianas e experimentações corporais. A matilha se constrói ao longo do encontro, e essa duração se imprime no ritmo dos planos, na escuta entre corpos, na recusa de uma resolução narrativa acelerada. Já em *Tremor Iê* (2019), trata-se de um processo atravessado pela amizade e pelo cuidado como forças políticas. Como afirma Elena Meirelles, trazer o cuidado para a cena implicava mostrá-lo como uma prática "tão política quanto qualquer gesto explícito de enfrentamento". Nesse sentido, o cuidado determina o que se filma, por quanto tempo se permanece em uma cena, como se negocia o que pode ser mostrado. O bando, aqui, não é necessariamente um agrupamento voltado ao ataque ou à sabotagem, mas uma rede de sustentação feita de tambor, sonho, mapa, reencontro, conspiração, escuta e vigília.

Figuras 60 e 61 – *Set* de filmagem de “Boca de Loba”



Fonte: Arquivo pessoal de Bárbara Cabeça.

Figuras 62 e 63 – Set de filmagem de “Tremor Iê”



Fonte: Arquivo pessoal de Livia de Paiva e Elena Meirelles.

Em *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (2018), essa dimensão aparece de forma mais rarefeita na própria cena, já que o filme é atravessado por uma experiência mais solitária de caminhar pela cidade. Ainda assim, trata-se de um filme que só é possível porque emerge de um campo coletivo de formação e trocas no âmbito do Curso de Realização em Audiovisual da Escola da Vila das Artes. Um espaço que, para além de um contexto pedagógico, funciona como infraestrutura política. Um lugar que possibilita o encontro entre diferentes

trajetórias, classes e experiências urbanas que produziram formas de olhar e vocabulários compartilhados que antecedem e condicionam as escolhas formais do filme. Como relembra Leon Reis, a Vila das Artes é "um lugar de fricção e partilha no qual muitas memórias da escola, do bairro e da cidade se reativam no encontro com o outro". Essa fricção é a matéria do filme. Assim, ainda que a narrativa acompanhe um percurso individual, há uma experiência coletiva que o antecede, o sustenta e nele se deposita.

Figuras 64 e 65 – Set de filmagem “Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno”



Fonte: Arquivo pessoal de Leon Reis.

O ponto, portanto, é que o bando já operava nas imagens antes de se tornar visível nelas. Em todas as conversas com os realizadores, reaparece a percepção de que esses filmes nascem de redes de criação, de contágios entre processos, de convivências prolongadas e de trocas entre amigas, coletivos e espaços de formação. Se um coletivo, como propõe Migliorin (2012), não é uma formação de pessoas com ideais comuns, mas um bloco de interesses, afetos, diálogos e experiências ao qual certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco, é exatamente dessa adesão afetiva e processual que esses filmes emergem. A relação entre Boca de Loba (2018) e Tremor Iê (2019) evidencia ainda mais esse campo comum por serem filmes advindos "do mesmo lugar espacialmente, afetivamente, politicamente", por compartilharem as mesmas ruas, referências e experiências urbanas, ainda que organizem em cena bandos distintos. O coletivo, aqui, atravessa as relações entre realizadoras, filmes e territórios, e essa travessia deixa marcas formais que nenhuma análise centrada apenas na matéria fílmica consegue apreender. O bando é, assim, o modo como os filmes distribuem as condições de percepção, criação e existência que antecedem e sustentam a própria imagem. Antes de ser visível no interior da própria cena, antes de ser tema, argumento ou metáfora, o bando é uma força de composição. Um princípio de feitura.

3.4.4 Encerrar sem fim: a escrita como bando

Ao longo desta tese, acompanhamos um conjunto de filmes realizados em Fortaleza, entre 2015 e 2019, que mobilizam operações sensíveis ao tensionar os modos hegemônicos de organizar o tempo, o espaço e a própria ideia de cidade. Ao propor um *mapa de imagens ressonantes* a partir das figuras da noite, da fuga, do monumento e do bando, o que se delineou aqui foi um movimento de aproximações, sobreposições e deslizamentos, em que cada cena analisada buscava mobilizar um conjunto de forças históricas, afetivas e políticas que atravessam a cidade de Fortaleza e seus corpos. Se esses filmes emergem de uma cidade afetada por múltiplos processos de violência, apagamento e reordenamento espacial, a aposta aqui é a de que essas imagens não se limitam a representá-la. Elas operam sobre a cidade. Isso significa que elas intervêm na distribuição do sensível, tornando perceptíveis gestos que o cotidiano tende a dispersar e abrindo fissuras nas narrativas que naturalizam determinados espaços e tempos urbanos. Operar sobre a cidade é, nesse sentido, afirmar que essas imagens são forças.

É a partir desse movimento que as imagens ressonantes foram se constituindo ao longo da nossa análise. A noite deixou de ser apenas o tempo da ameaça para se afirmar como território de experimentação, onde outros regimes de visibilidade e de convivência são possíveis. A fuga evidenciou uma prática contínua de deslocamento dentro e contra estruturas de captura a partir de gestos mínimos que reorganizam corpo, espaço e tempo. O monumento trouxe à tona a instabilidade das narrativas oficiais e a possibilidade de reinscrição da memória. E o bando, por sua vez, trouxe a imagem de um comum que se constrói na partilha, na aliança e na sustentação mútua. Um campo relacional que emerge no próprio gesto de aparecer junto em cena e nos modos de fazer cinema. Essas quatro imagens não formam uma tipologia fechada. Elas operam em relação: a noite é o espaço onde a fuga e bando se tornam possível; o monumento é aquilo contra o qual o bando se forma; a fuga é o que o bando sustenta e redistribui. Ao colocá-las em relação, tornou-se possível aproximar a cidade de um campo emaranhado de forças, no qual diferentes temporalidades coexistem, se sobrepõem e entram em disputa. A partir de uma recusa da linearidade do progresso e da ideia de uma história contínua, os filmes propõem uma experiência do tempo atravessada por retornos, interrupções e simultaneidades e, nesse gesto, evidenciam que o controle do espaço é também um controle do tempo. Desviar de um tipo de cidade, inevitavelmente, se parece com desviar de suas cronologias.

Agora, deslocamos o bando para o próprio gesto de escrita. Ao retomarmos essa imagem que atravessa tanto a forma dos filmes quanto seus modos de produção, percebemos que o bando também nos oferece uma imagem para a própria escrita desta tese. A pesquisa se deixou contaminar por múltiplas vozes, filmes, cenas e conversas; recusou a linearidade conclusiva em favor de uma composição por ressonâncias e aproximações. Mas essa contaminação tem uma implicação epistemológica que vale a pena nomear: ela significa que o conhecimento produzido aqui vem de uma escuta que se deixou afetar, deslocar e transformar pelo que encontrou. Nesse sentido, os *Cadernos de conversa* não constam como anexos. As conversas são campo de força dos filmes, pois nelas há algo dos processos, das hesitações, dos contágios, das memórias de feitura e dos modos de percepção da cidade de Fortaleza que constituem essas obras, e é preciso voltar a elas a todo momento. Incorporá-las à escrita foi apostar que uma análise que pretende acompanhar a lógica relacional dos filmes só é possível quando ela mesma passa a se fazer com outras vozes, junto a elas, em tensão e em escuta.

Nessa direção, há algo profundamente relacional nessa forma de escrita. Um texto que se organiza a partir da circulação entre imagens, filmes, autoras, realizadoras, cenas, conversas e arquivos, e que se faz por meio do que Donna Haraway (2016) propõe ao descrever um conhecimento situado. Se o bando, enquanto imagem ressonante, nos mostra vozes que ocupam juntas a cena, essa imagem permite pensar uma escrita a partir da qual se constituiu uma rede de relações, na qual diferentes presenças sustentaram o movimento do pensamento. A tentativa de realizar anotações e conexões que respondessem à própria lógica das imagens analisadas buscava menos uma organização rígida do que uma composição aberta, ancorada no mapa como dispositivo em constante transformação.

Se a escrita assume essa forma, é porque também se deixa atravessar pela lógica do bando. E um bando não termina. Ele se dispersa, se rearranja e, muitas vezes, volta a se formar em outro ponto da cidade, em outro filme, em outra conversa, em outra escrita. Essa abertura é a condição própria de uma pesquisa que se reconhece como parcial, situada e coletiva. Parcial porque não pretende esgotar os filmes nem estabilizar seus sentidos. Situada porque emerge de Fortaleza, de suas redes de criação, de suas memórias de violência e de invenção. Coletiva, porque nunca poderia ter sido feita por uma só voz. Há, nesse sentido, a consciência dos caminhos que permanecem em aberto, dos inúmeros movimentos que cada imagem continua a convocar e que ainda poderiam ser seguidos, das inúmeras questões que insistem e convocam novos desdobramentos. A escrita como bando é, portanto, abraçar essa condição como método. Permanecemos com os filmes à medida que acompanhamos seus gestos, escutamos suas reverberações e nos deixamos afetar pelas relações que ali se instauraram. Nesse movimento, buscamos uma análise que se prolongasse como um campo de contato e uma superfície de passagem.

Por fim, se ao longo deste percurso a cidade de Fortaleza se apresenta como espaço de disputa e de inscrição de violências, ao mesmo tempo em que se revela como território de invenção contínua, onde outras formas de habitar e de fazer cinema se confundem, mesmo sob risco. Escrever a partir desse lugar é uma posição que buscamos desde o início e que não se resolve no encerramento. Qualquer possibilidade de conclusão aqui apenas suspende momentaneamente um fluxo para permitir que algo continue a reverberar. O que fica, portanto, é a disposição de continuar a escutar o que esses e outros filmes têm a dizer sobre a cidade, sobre o tempo e sobre as formas de vida que insistem em existir mesmo quando tudo conspira para que desapareçam.

4.1 Abrir passagem com Elena Meirelles e Livia de Paiva Rodrigues

Entrevista realizada por Ana Paula Vieira em 18 de agosto de 2025

*

Ana Paula Vieira

Como vocês pensaram a cidade de Fortaleza no processo de criação do filme? Ela aparece como cenário, personagem e campo de disputa. Como essa relação foi sendo construída?

Elena Meirelles

A cidade nunca foi pensada como pano de fundo ou simples locação. Desde o início, ela foi compreendida como uma estrutura viva, atravessada por camadas históricas, políticas e simbólicas que moldam diretamente os corpos e as experiências que nela circulam. O projeto começou de maneira muito concreta, a partir de caminhadas pela cidade, de percursos compartilhados entre amigas, da escuta atenta de histórias e da observação cotidiana de como determinados espaços produzem formas específicas de existência, enquanto outros operam como dispositivos de interdição, exclusão e vigilância.

Quando começamos a fabular um futuro em que a polícia tivesse sido extinta, percebemos rapidamente que isso não significava, automaticamente, um horizonte emancipatório. Pelo contrário, a pergunta que passou a nos mover foi: de que maneiras o controle se reconfigura quando uma engrenagem central parece desaparecer? Como a vigilância, a segregação e a gestão da vida se atualizam por outros meios, outras linguagens, outras tecnologias? A cidade foi sendo construída a partir desse deslocamento crítico.

Fortaleza aparece, assim, como uma cidade profundamente fragmentada, em que as experiências urbanas variam radicalmente conforme o território. A vivência na Sabiaguaba, por exemplo, é atravessada por formas específicas de abandono, precarização e controle, enquanto as áreas nobres operam sob outras lógicas de presença estatal. Isso não se manifesta apenas na materialidade do espaço, mas também no modo como o Estado se enuncia: o discurso muda conforme o território, assim como mudam as estratégias de vigilância e governança.

O mausoléu do Castelo Branco surge como um ponto de condensação dessas contradições. Ele já era, antes do filme, um espaço de manifestações, atos políticos e disputas simbólicas. Além disso, está situado ao lado do Palácio da Abolição, o que revela uma contradição brutal na organização da memória urbana: reverenciar um ditador da ditadura militar ao lado de um prédio que carrega esse nome evidencia as ambiguidades e violências inscritas na história oficial da cidade. O filme não cria essa tensão; ele a explicita.

Lívia de Paiva Rodrigues

A cidade se narra o tempo todo. Ela conta a sua história pelos monumentos que ergue, pelos nomes que escolhe para as ruas, pelos prédios que preserva e por aqueles que deixa ruir ou desaparecer. Fortaleza é uma cidade que se aproxima dos 300 anos, mas muitos de seus bairros carregam tempos muito mais longos, histórias que antecedem a narrativa oficial e que raramente são reconhecidas como parte da cidade legítima.

Pensar o tempo foi central para o filme. Nos interessava compreender como o tempo habita a cidade e como ele se manifesta nos corpos que podem ou não circular por determinados espaços. Quem é convidado a permanecer? Quem é constantemente expulso? Quem tem sua presença naturalizada e quem é permanentemente interpelado?

A ficção científica entrou como uma ferramenta crítica para olhar para frente, mas sempre em relação com o passado. Porque as estruturas que organizam a sociedade como o racismo, patriarcado, colonialismo não desaparecem. Elas se atualizam, se reorganizam, mudam de forma. Nesse sentido, para filmar o que poderia ser entendido como um futuro distópico, não foi necessário inventar cenários extraordinários. Bastou apontar a câmera para a cidade tal como ela já existe.

O forte que dá nome à cidade foi construído sobre um calabouço onde mulheres presas políticas foram torturadas. A história de Bárbara de Alencar está literalmente soterrada ali. O monumento ao ditador, até pouco tempo atrás, permanecia sendo reverenciado. A cidade fala o tempo todo; o filme escuta essas narrativas e devolve essa fala de forma tensionada.

Ana Paula Vieira

O espaço do calabouço onde a personagem Janaína é presa é uma das imagens mais impactantes do filme. Essa locação foi fruto de uma pesquisa?

Lívia de Paiva Rodrigues

Não foi uma escolha racional no sentido clássico de uma pesquisa de locação previamente definida. Foi um processo de reconhecimento e enfrentamento dos espaços de terror que já existem na cidade e que seguem operando como dispositivos de apagamento, silenciamento e violência.

Trata-se de um espaço real de tortura. O corredor que aparece no filme já carrega uma violência evidente, mas abaixo dele existe uma cela minúscula, praticamente subterrânea, onde mulheres foram mantidas presas sem acesso ao mínimo de dignidade. Bárbara de Alencar passou por aquele espaço. Não se trata de uma metáfora construída pelo filme, mas de uma materialidade histórica extremamente concreta.

Ao filmar ali, nossa intenção não era só denunciar, mas somar o filme a essa história de resistência. O cinema entra como mais um gesto de memória, como uma forma de reinscrever essas histórias no presente e de tensionar os modos como a cidade tenta apagar suas próprias violências.

Elena Meirelles

Por isso optamos por não transformar Bárbara de Alencar em uma personagem nomeada dentro da narrativa. Personalizar essa história corria o risco de reduzir sua força estrutural. O que nos interessava era evidenciar como aquele espaço enquanto arquitetura do terror permanece disponível para atualizações históricas da violência estatal, atravessando diferentes regimes políticos e se reconfigurando ao longo do tempo.

Ana Paula Vieira

Como foi possível filmar ali? Durante as filmagens nesses espaços, houve reações do Estado?

Lívia de Paiva Rodrigues

Houve vigilância direta e intimidação explícita. Pessoas ligadas ao alto comando apareceram durante as filmagens questionando o que estávamos registrando e o que estava sendo dito sobre Castelo Branco. Em determinado momento, ouvimos frases que explicitavam uma lógica de ameaça, algo como: “tem que ter cuidado ao andar por aqui porque aqui é assim, primeiro atiram, depois perguntam quem é”.

Esse tipo de reação deixa claro que filmar esses espaços já é, em si, um gesto político. A cidade responde quando se tenta escavar suas camadas subterrâneas e expor aquilo que ela tenta manter invisível.

Ana Paula Vieira

O filme opera um jogo temporal muito interessante, no qual prisão e liberdade coexistem. Como essa construção foi pensada?

Elena Meirelles

Desde o roteiro, sabíamos que não queríamos uma narrativa centrada na superação individual. A lógica da jornada do herói parecia insuficiente e, em certa medida, perigosa, porque tende a isolar o indivíduo das estruturas que produzem a violência.

Mesmo quando Janaína sai da prisão, outras mulheres continuam presas. As histórias que ela narra não são exceções, mas relatos de violências que seguem sendo comuns no sistema prisional brasileiro, especialmente quando atravessadas por raça e classe. A dobra do tempo permite que essas histórias coexistam no filme, sem que uma resolva ou apague a outra.

O filme não organiza o tempo de forma causal ou linear. Ele opera por repetições e atualizações, evidenciando como certos acontecimentos retornam sob outras formas.

Lívia de Paiva Rodrigues

Na vida, o tempo não é linear. Ele é composto por memória, sonho e imaginação. Tudo isso habita o corpo simultaneamente. A liberdade não é apenas física, ela também está na capacidade de fabular, de lembrar e de se imaginar diferente.

O filme aposta nessa dimensão. Corpos podem ser aprisionados, mas a imaginação não é completamente controlável. A montagem cria um plano comum no qual pessoas, tempos e espaços que não coexistem na realidade passam a coexistir no cinema, abrindo fissuras nos modos hegemônicos de narrar a história.

Ana Paula Vieira

A personagem Cássia sustenta uma ética do cuidado muito forte. Como essa relação foi pensada?

Lívia de Paiva Rodrigues

Cássia é escuta, mas também é ação. Ela sonha com Janaína, se preocupa, trama, planeja, articula estratégias para libertar outras mulheres. Ela esteve nas manifestações, toca tambor, lê mapas e constrói alianças. A amizade aparece como uma força política, não como algo secundário.

Existe uma família que não é de sangue que sustenta, acolhe, espera e não esquece. Essa dimensão do cuidado nos interessava profundamente, porque ela desloca a ideia de resistência para além do confronto direto.

Elena Meirelles

Representar o cuidado foi um dos maiores desafios do filme. Como colocá-lo em cena sem torná-lo passivo ou romantizado? Nos interessava mostrar o cuidado como uma prática ativa, uma forma de resistência cotidiana, tão política quanto qualquer gesto explícito de enfrentamento.

Ana Paula Vieira

O filme é majoritariamente noturno. Que papel a noite desempenha?

Elena Meirelles

A luz é segurança apenas para alguns corpos. Os espaços mais iluminados são também os mais vigiados, monitorados e controlados. No filme, a noite funciona como uma camada de proteção, um território onde outras formas de circulação se tornam possíveis.

Lívia de Paiva Rodrigues

É à noite que elas sonham, dançam, tocam tambor, se beijam e se encontram. Onde há excesso de luz, há dispositivo de poder. A escuridão permite outras formas de existência, menos capturadas pelos regimes de vigilância.

Ana Paula Vieira

A trilha sonora é um elemento central do filme. Como ela foi construída?

Lívia de Paiva Rodrigues

A trilha nasce do corpo. A capoeira já estava no corpo da Janaína. O berimbau carrega sagacidade, drible e antecipação que são estratégias históricas de sobrevivência do povo negro. O som não ilustra a imagem; ele dialoga com ela, convoca memória e produz ritmo.

Elena Meirelles

Os toques carregam história. O toque da cavalaria, por exemplo, sempre anunciou perigo. A trilha sobrepuja tempos, conecta passado e presente, e se constrói como mais uma camada narrativa do filme.

Ana Paula Vieira

O que *Tremor Iê* ainda convoca hoje?

Lívia de Paiva Rodrigues

A capacidade de fabular e de imaginar outros modos de existir, apesar de tudo.

Elena Meirelles

E a insistência em lembrar que a cidade não é apenas o que está dado. Ela também é aquilo que se insiste em inventar.

4.2 Corromper a superfície com Bárbara Cabeça

Entrevista realizada por Ana Paula Vieira em 12 de agosto de 2024

*

Ana Paula Vieira

Eu separei algumas perguntas na linha do que venho escrevendo na pesquisa. A intenção é olhar para filmes do cinema contemporâneo cearense que trabalham fabulação, tempo, corpo e cidade e eu queria que a tese também guardasse entrevistas com realizadoras e realizadores como parte de

um arquivo, para quem vier depois pesquisar esses filmes. E eu lembro muito da última vez que a gente se viu, naquela aula da Maria Inês, quando *Boca de Loba* e *Tremor Iê* foram exibidos juntos e a experiência da tela grande me marcou.

Bárbara Cabeça

Eu acho muito massa essa ideia de guardar essas conversas como arquivo porque o que existe por trás desses filmes tem muito a ver com processo, com convivência, com uma rede de criação. Isso some fácil, se a gente não registra.

Ana Paula Vieira

Uma primeira pergunta: *Boca de Loba* é predominantemente noturno. Queria que você falasse desse lugar da noite como isso foi pensado na realização, na atmosfera, na narrativa.

Bárbara Cabeça

A noite veio como uma espécie de momento de empoderamento e liberdade em contraste com o dia. O filme nasce muito do encontro com a equipe, principalmente com o elenco, e das conversas sobre o tema do assédio que era um ponto de partida forte.

Durante o dia, a rua é esse lugar muito opressivo para mulheres: é o momento em que está tudo mais movimentado, ligado ao cotidiano, e onde o assédio aparece como uma experiência muito concreta, muito presente, muito desconfortável. A noite, por outro lado, era o território onde a gente conseguia fabular outra coisa: um lugar mais misterioso, mais aberto ao fantástico, e ao mesmo tempo um lugar em que, quando a gente estava juntas, a gente se sentia mais à vontade.

A gente fazia exercícios de vivência: caminhadas juntas, deslocamentos pela cidade, para perceber o contraste do dia e da noite, o que muda no corpo, o que muda no sentimento. Porque muitas cenas eram muito de performance, então a gente precisava produzir situações que gerassem esse tipo de estado, de sensibilidade, e ver como isso podia virar matéria do filme.

E também tem um ponto de origem importante: o filme surge muito do meu encontro com a Tati Valente e a Tatiana Tavares e do trabalho que elas faziam em outras linguagens, especialmente dança e performance, sempre atravessadas por feminismo e empoderamento. A nossa relação acontecia muito no centro de Fortaleza, e perceber esse “estar juntas” à noite como um estado de

liberdade virou uma ferramenta. Dentro da história que a gente foi construindo, a noite vira o momento em que essas personagens ocupam as ruas e executam seus planos.

Tem uma imagem que ajuda a sintetizar isso: a cena da gigante, quando a personagem “come o sol”. Você tem uma performance, uma transformação de corpo, elementos sonoros, e quando a noite chega é como se o filme dissesse: agora a fantasia começa, agora elas podem aprontar, agir, deslocar os símbolos opressores espalhados pela cidade, as placas, os bustos, esses signos que estão ali “parados” e ao mesmo tempo determinando o que a cidade reverência.

Ana Paula Vieira

No filme existem esses momentos em que elas estão sozinhas como a gigante que “come o sol”, que você mencionou, a performance de contorção, e também outros gestos, como o xixi na parede. O que guiou essas performances? Como esses gestos foram construídos, tanto nos momentos individuais quanto quando elas estão juntas, naquele espaço que vocês chamavam de QG?

Bárbara Cabeça

Foi muita coisa e foi um processo muito demorado, o que é uma coisa pouco comum para curta-metragem. A gente passou muitos meses construindo esse filme. Não existia aquela pré-produção tradicional, de “duas semanas e pronto”. O processo foi de convivência, de encontro, de construção de relação.

E isso é muito importante: cada personagem e cada gesto nascia de uma história pessoal, de uma relação com o corpo, de uma ligação com linguagem que não era necessariamente o cinema. Eu pensei o elenco tentando reunir corpos muito diferentes e também trajetórias artísticas diferentes: tinha gente do circo, tinha quem vinha da música, da escrita, das artes visuais, pessoas com repertórios muito distintos. E a performance de cada uma vinha dessa singularidade.

Então a gente ia conversando, trazendo questões pessoais, e ao mesmo tempo construindo pequenas “histórias” e estados que pudessem virar gesto. Tinha o elemento dos bustos e placas muito fortes na cidade. Tinha a camada do estêncil, do recorte, do desenho do corpo colado na parede. Tinha a contação de história, o livro que entra no filme, as referências. Tinha também o atravessamento de raça, de corpo, de sexualização, de como cada uma vivia o assédio.

O roteiro não era um roteiro tradicional. Não era aquele modelo clássico de cenas “master”, com começo-meio-fim, e uma linha causal forte. O fio narrativo é muito fino, ele existia para costurar

os momentos, mas o filme se organiza principalmente como um encadeamento de ações performáticas. A gente nem apresenta as personagens como “personagens” no sentido clássico: elas aparecem como presença, como grupo, como bando, como um conjunto de mulheres que existe na cidade e que tenta reagir, deslocar, lutar contra símbolos opressores e situações opressoras, mas também sem ser “só isso”, tentando manter camadas, humor, estranhamento, invenção. E o bueiro era isso: um lugar onde o grupo se encontra, respira, inventa.

Ana Paula Vieira

Eu penso muito o bueiro como personagem: um ponto de encontro, um refúgio, um lugar de liberdade e proteção, um “dentro” da cidade. Como aquele lugar foi construído? Como vocês pensaram esse subterrâneo e como isso se conecta ao título do filme?

Bárbara Cabeça

O bueiro foi ganhando espaço até virar central. Começou com uma vontade: ter um lugar que fosse delas, um lugar pra ficar à vontade, para se encontrar, para fazer planos. Na construção desse universo, o subterrâneo apareceu como algo muito potente porque ele está em todo lugar, mas a gente não acessa. Ele existe como infraestrutura, como passagem, como rede invisível, mas está interditado para a vida cotidiana. É um “embaixo da cidade” que a cidade não oferece.

A gente queria que desse a sensação de estar debaixo da terra, e a equipe toda estava muito imersa nessa criação. não só elenco, mas as outras funções também. E foi a Irene, diretora de fotografia, que encontrou o bueiro onde elas entram e saem. Ela estava passando na rua, viu aquilo e falou: “isso aqui é perfeito”. Foi um achado que materializou uma ideia que a gente já tinha e aí o filme ganhou um elemento muito mais forte.

E tem uma coisa que sempre vale contar: a locação onde a gente construiu esse espaço por dentro foi a parte de baixo da Catedral. Não chega a ser subterrâneo de fato, mas é literalmente “debaixo da Catedral”: um espaço vazio, inutilizado, que virou um quadro em branco para a gente construir. Isso é muito simbólico. O subterrâneo do filme ser construído sob um lugar tão carregado de moralidade pública, de instituição, de poder simbólico... isso conversava demais com o que o filme estava fazendo.

E aí o título mudou por causa disso. O filme ia se chamar *Salto das Lobas*, mas quando essa ideia cresceu e virou mesmo eixo, *Boca de Loba* parecia muito mais bonito e mais preciso, porque dá

nome ao buraco, ao portal, ao refúgio, e também à metáfora. Um lugar de passagem, de esconderijo, de matilha, de subterrâneo.

Ana Paula Vieira

O filme tem uma camada de montagem que joga com tempo. A cidade parece num momento distópico. A gente não sabe se é futuro ou se é agora e o próprio tempo do filme é entrecortado, não linear. Como isso foi pensado na narrativa e no processo de montagem?

Bárbara Cabeça

Quem montou o filme foi o Petrus, que também estava muito próximo do processo, participou do roteiro, e isso foi importante porque roteiro e montagem conversavam o tempo todo. Mas também teve coisas que surgiram na montagem de forma concreta.

Uma delas foi a queda de uma cena: tinha uma cena que a gente ensaiou muito, mas não conseguiu filmar de um jeito bom, e ela acabou caindo. Era talvez a única cena em que elas estavam com as roupas da noite durante o dia. Elas estavam andando de bicicleta, todo mundo numa bicicleta, uma imagem muito forte, muito bonita. E eu acho que a ausência dessa imagem deixou o contraste dia/noite ainda mais radical, e talvez isso tenha contribuído para uma sensação de tempo “mais louco”, mais cortado, mais aberto. Porque o filme não explica, ele salta.

Eu nunca tinha pensado tanto nessa pergunta do tempo como você está colocando, mas faz sentido: a montagem opera muito por lacuna. E, de algum jeito, esse “não colar tudo” vira linguagem.

Ana Paula Vieira

Eu sinto que tem uma atmosfera de ficção científica onde a cidade é reconhecível, mas as figuras são estranhas, fantasiosas. Parece Fortaleza e ao mesmo tempo parece “qualquer lugar”. Qual a importância disso dentro da narrativa?

Bárbara Cabeça

Eu acho que isso vem de um desafio que a gente se propôs de falar de assédio, masculinidade, violência estrutural, mas sem trazer a imagem do homem como personagem. A gente não queria construir cenas de violência representadas por alguém executando aquilo porque isso desloca o

tema para o nível do personagem e pode virar um “drama de personagem”, quando na verdade a violência é estrutural, espalhada, naturalizada.

Então a gente buscou na cidade elementos que pudessem representar esse “personagem invisível” do assediador e da opressão: bustos, placas, símbolos, inscrições. A cidade entra como material cru. A gente não produziu rua, não “limpou” cenário. A gente filmou como era. Se tinha lixo no chão, a gente não tirava. Se estava sujo, estava sujo. A cidade aparece na precariedade real do cotidiano.

E, por cima disso, a gente coloca essas mulheres com roupas estranhas, fazendo coisas malucas, performando ações fantásticas. Então nasce um contraste muito doido: a cidade é hiper-real, crua, “como é”, e o bando de mulheres é fantasioso, inventivo, performático. É justamente esse atrito que cria a sensação distópica: como se a cidade, por ser tão concreta, fosse também absurda e como se o fantástico fosse o modo de sobreviver, de reagir, de deslocar.

E também tem o centro de Fortaleza que é simbólico porque concentra as repartições públicas, uma lógica de “centro” que todo mundo precisa atravessar. Ao mesmo tempo, por ser um lugar de circulação, ele pode parecer menos “identificável” como bairro específico. Ele vira quase um cenário coletivo, um espaço de poder público, uma espécie de coração burocrático da cidade.

Ana Paula Vieira

Além de um texto que você já mencionou em outros momentos, eu queria saber quais referências visuais, políticas e artísticas atravessaram a concepção de *Boca de Loba*?

Bárbara Cabeça

Um filme muito forte foi *Born in Flames*. Eu amo esse filme. Ele tem uma potência muito grande de pensar distopia e revolução, e ao mesmo tempo mostrar que certas estruturas continuam: mesmo que você imagine uma revolução, o machismo segue reaparecendo em vários níveis, às vezes de forma invisível. Isso ajudou muito nos exercícios de fabulação: como combater algo que não está encarnado num personagem, mas está no ar, na estrutura, no simbólico?

Mas eu preciso dizer: talvez as referências mais fortes não foram só cinema ou texto, foram as obras e vivências com a Tati e a Tay. Na época, eu convivía com elas o tempo inteiro. Elas faziam uma performance chamada *Mulheres Galinhas* e circulavam pelas periferias de Fortaleza. O

começo da peça era genial: elas andavam pela rua com uma roupa estranha, macacão branco, galocha branca, muito chamativas. As pessoas iam atrás, muitos homens iam atrás, atraídos por essas mulheres “bonitas e estranhas”. E aí, quando a performance começava, era violentíssima, inquietante: tinha sangue, tinha desconforto, tinha inversão. No fim, sempre vinha um debate com a comunidade, e muitas vezes o debate era ainda mais forte do que a performance.

Isso me marcou muito porque a performance como forma de ocupar a rua e, ao mesmo tempo, produzir debate sobre assédio, sobre medo, sobre violência. Eu acho que o *Boca de Loba* herda muito disso. Um filme como gesto que provoca conversa depois. Como algo que deixa uma pergunta latejando.

Ana Paula Vieira

Quando você fez o filme, o que você gostaria que permanecesse no espectador depois de assistir?

Bárbara Cabeça

É curioso porque o assédio era o ponto de partida, mas talvez não tenha sido o que ficou mais forte. O que ganhou muito espaço foi a representação e a homenagem à rua, às coisas opressoras nos bustos, nas placas, nesses símbolos que estão por toda parte e que parecem invisíveis de tão naturalizados.

E isso virou uma espécie de coincidência histórica porque depois do filme, começou a acontecer em vários lugares do mundo um movimento de questionar estátuas, bustos, monumentos. Eu não estou dizendo que foi por causa do filme, claro que não. Mas as pessoas lembravam de *Boca de Loba* e me marcavam quando uma estátua era vandalizada, destruída, retirada, contestada.

Porque bustos e placas conseguem concretizar uma coisa que é muito difícil de pegar: a violência estrutural, enraizada. A pergunta “qual é a solução?” para o assédio diário não tem resposta simples. Mas questionar bustos e placas é um movimento concreto, um gesto que acessa o simbólico, o invisível, que era onde a gente queria mexer.

Ana Paula Vieira

Eu queria voltar na ideia do bando: você falou várias vezes da importância de não ter uma protagonista central. E isso é muito importante porque vejo em diversos filmes um pensamento de

alianças, coletivos, matilhas. Qual a importância desse coletivo para o filme e para os gestos que elas fazem juntas?

Bárbara Cabeça

Isso vinha de muitos lugares. Na época, eu morava praticamente numa casa coletiva com a Livia, com a Helena e o processo de *Tremor* influenciava demais. A gente trocava textos, ideias, tentava viabilizar a produção junto. E tinha um elemento em comum muito forte que era a vizinhança com o coletivo feminista, a Casa Feminista, de onde surgiram as protagonistas de *Tremor*. Eu lembro de uma frase pintada lá na porta, sobre união de mulheres, sobre formar correnteza, sobre ser água, ou seja, essa ideia de bando estava no ar.

E também tem o livro *Mulheres que Correm com os Lobos*, que a Tay trouxe. A imagem da matilha, do bando, era muito forte. E fazia sentido porque o tema do filme era amplo, estrutural: vários tipos de assédio, várias mulheres, várias vivências. Não dava para ser “a história de uma”. Era sobre uma forma coletiva de existir e reagir.

E tem também o desejo afetivo: trabalhar com várias pessoas, usar o cinema como forma de estar junto. Eu acho que isso também atravessa o *Tremor*: elas viram as mulheres tocando tambor, viram uma energia ali e propuseram fazer um filme juntas. Eu fiz um outro bando com as pessoas com quem eu estava conectada naquele momento.

Por isso eu digo que os filmes são irmãos. Eles vêm do mesmo lugar espacialmente, afetivamente, politicamente. Mesmas ruas, mesmas referências, o mesmo ar da cidade, mas com bandos diferentes. E isso gera diferenças também porque cada grupo puxa o filme para um lado.

Eu cheguei a pensar em trabalhar mais em *Tremor*, mas eu percebi que precisava focar em *Boca de Loba*. Só que eu não tenho como não falar que o processo de *Tremor* estava ali como influência, como atmosfera de criação.

Ana Paula Vieira

Eu também sinto isso: quando eles estão juntos, o sentido cresce. Dá um encaixe muito forte.

Bárbara Cabeça

Total. Eu lembro até de um crítico que assistiu *Boca de Loba* num festival e depois, no ano seguinte, assistiu *Tremor* e escreveu como se um fosse continuação do outro ou como se estivessem

em diálogo direto. Talvez ele nem soubesse da relação íntima entre os dois filmes, mas percebeu formalmente e politicamente. E é isso: existe um campo comum.

4.3 Reprogramar a travessia com Leon Reis

Entrevista realizada por Ana Paula Vieira em outubro de 2025

*

Ana Paula Vieira

A primeira pergunta é qual foi a faísca inicial do filme? Uma imagem, uma cena, uma ideia... como surge *Cartuchos*? E como isso se cruza com o fato do filme ter sido feito num processo de formação da Vila das Artes?

Leon Reis

Se você me perguntasse isso há três anos eu responderia de um jeito. Hoje eu fico: “não sei”, minha memória tá horrível. Mas eu lembro que a gente tava no módulo de roteiro (acho que de ficção). Era 2017. Eu não lembro exatamente quem era o professor... mas eu lembro de algumas coisas. Na verdade, eu lembro muito da imagem de um garoto soprando o cartucho na encruzilhada; eu lembro de estar revisitando *Twin Peaks* por causa da terceira temporada e de ficar obcecado com a ideia de “espaço negativo”, uma dimensão dentro de um cômodo fechado, sem lógica orgânica; e eu lembro também de querer falar de sala de aula, de ensino, porque na minha família quase ninguém tinha história com arte.

E tinha o choque de estar numa turma de cinema da Vila da Artes, em uma turma muito heterogênea e isso me fez conectar com memórias da escola e com o bairro onde eu nasci, o Vila Velha. Pra mim, esse é um bairro fantasma porque é muito silencioso, com casas abandonadas, muita gente jovem saindo. Eu tinha uma relação muito fechada com o bairro até o ensino médio, quando eu fui estudar numa escola católica no Dionísio Torres, porque nesse momento eu cruzei um mundo socialmente muito distante do meu. E a Vila foi outro momento em que eu voltei a cruzar com as diferenças de classe e raça e eu tava com isso na cabeça.

E aí tem o gesto do cartucho que é um gesto popular, de achar um cartucho e assoprar e a vida voltar a funcionar. Eu queria pegar esse costume comum e transformar num gesto outro. Ou seja, fabular a partir dele.

Ana Paula Vieira

Logo no começo do filme, a gente tem acesso a uma cena de um cotidiano muito palpável que é o personagem andando na rua, bicicleta quebrada. Em que momento você percebeu que esse real precisava conviver com portal, cosmos, jogo? Isso já tava no roteiro ou foi aparecendo na filmagem, nos encontros, nas locações?

Leon Reis

Eu tava lendo muito Glauber (*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*) e tava numa fixação com Glauber e Godard. E tinha um desejo de fazer uma coisa “glauberiana” sem eu entender direito o que era isso, se era texto, poesia, dizer coisas.

Quando você fala “cosmos”, eu penso no final do filme, mas essa imaginação de cosmos pra mim vinha de querer criar uma espacialidade outra. E isso também vinha de casa porque meu pai é estatístico mas muito físico, e tinha tio meu que falava de astrofísica. Eu cresci vendo livro com foto de estrela, imagem astronômica. Eu gostava desse imaginário cosmológico. Eu queria imaginar algo no filme a partir dessa linguagem, dessa intenção.

Ana Paula Vieira

O filme começa com um mapa de Fortaleza, vai dando zoom, a cidade aparece retalhada em coordenadas e tem um ponto em que o mapa parece falhar e faz um espiralzinho. Por que o filme começa assim?

Leon Reis

Na Vila tinha muita referência do cinema feito no Ceará e eu ficava pensando numa fixação por uma espacialidade do centro, da área costeira mais próxima do centro. Aquilo me incomodava.

Eu tinha a sensação de que Fortaleza era tratada como uma praia alegórica, um centro meio alegórico, e não como uma cidade que existe em coordenadas, mapas, localizações específicas. Eu queria pontuar a localização: “isso acontece aqui”. E partir disso, do Vila Velha como personagem

espacial. No filme eu queria que existisse Vila Velha, existisse a sala de aula, existisse uma parte da cidade do percurso... e o mapa era um jeito de dizer que essa é Fortaleza, e a história começa daqui.

Ana Paula Vieira

O filme é muito noturno. A noite aparece como regime de encontro, mas também como risco, pois tem o encontro com o “monstro” e tem os Lanternas Brancas... Como você pensou esse lugar da noite, o que ela revela quando o dia apaga?

Leon Reis

A noite, dependendo do corpo, vira uma alegoria. Pode ser lugar do sonho, pode ser lugar do medo, pode ser onde qualquer coisa aparece. Pra mim naquele momento ela tinha uma característica muito definidora, que ela era amedrontadora.

Eu tinha uma sensação de que não dá pra andar com facilidade durante a noite. Ela dificulta a mobilidade, ela aprisiona. E ao mesmo tempo ela revela muito as diferenças sociais. Como se você misturasse água e óleo num copo e a noite mostrasse a diferença.

E tinha também uma coisa da forma do filme. Eu achava mais interessante fazer um filme de noite. E, na prática, a gente não tinha grana, não tinha controle de rua, mas de dia teria gente demais e eu precisava de uma camada de intimidade e solidão pros personagens e pro espaço estranho aparecer.

Ana Paula Vieira

Tem um ponto que me interessa muito que é quando o personagem sai da periferia e vai em direção a um bairro nobre e o percurso é interrompido pela bicicleta que quebra. O que te interessava nessa interrupção, nesse tempo do trajeto, nesse tempo quebrado? E como isso conversa com a ideia do personagem como avatar, como personagem de um jogo?

Leon Reis

Eu queria misturar cinema e videogame. Isso é muito popular hoje, mas eu já queria naquele momento. Eu tava usando um gesto popular (assoprar o cartucho), então fazia sentido brincar com avatar.

Avatar é um espaço vazio, uma personificação. E eu queria brincar com a lógica de “nortear”: de onde vem essa figura? O que ela tem materialmente? Quais limites fazem ela ser quem é?

E eu pensava muito em percurso porque eu tinha acabado de me mudar da Barra do Ceará pra Iparana e trabalhava numa livraria no Papicu. Eu passava uma hora e meia dentro de ônibus, e aquilo me chocava. Eu pensava: o que as pessoas fazem durante os trajetos? O que os trajetos fazem com as pessoas? Como essas distâncias medem o seu tempo e a sua vida.

No filme, ele vai de bicicleta porque é o que ele tem. E quando a bicicleta para, ele fica à deriva e aí os símbolos estranhos aparecem. Eu queria falar da fragilidade dessa mobilidade, dessa permissão pra circular depende do que você tem.

Ana Paula Vieira

Queria entrar nas Lanternas Brancas. De onde vem esse nome? E o que elas dizem sobre a cidade? Elas são “Fortaleza” ou são um sintoma mais global de uma cidade governada por dispositivos de segurança e vigilância?

Leon Reis

Eu tava com muito videogame na cabeça, essa linguagem de “ser achado”. Tem jogo em que se você é tocado pela luz, você perde. Eu lembro de um jogo em primeira pessoa em que tinha criaturas com megafone na cabeça e tinha uma luz, se ela te pegava, você era encontrado.

Mas eu não queria colocar polícia “documental” no filme. Eu queria falar de cinema e de um imaginário que me policiava. A criatura tem a cabeça de luz e a luz queima. No filme ele fala “tá me queimando!”. Eu queria dizer que a luz não é só um artifício iluminador, ela pode contornar o corpo e transformar o corpo. Ser visto pela luz é desesperador.

E aí isso se junta com sala de aula e com cinema. Quando ele é capturado, ele é jogado numa sala de aula e é obrigado a assistir *O Nascimento de uma Nação*. Naquele momento, eu queria falar de uma violência de assistir certos cinemas, de uma perspectiva “clássica”, de “pai do cinema”, de regras do cinema convencional como coisa que aprisiona.

Hoje eu penso diferente. Eu não acho mais que assistir filmes violentos “é um problema”, na verdade eu acho que é um custo que a gente banca pra poder olhar de volta. Mas naquele período eu queria trabalhar essa ideia de visibilidade como problema. Ser visto não é necessariamente bom.

Tem outros corpos na sala de aula, mas eles não são vistos. Eu queria falar de visível/invisível sem cair na chave “temos que ser visíveis”.

Ana Paula Vieira

E sobre o processo de filmagem mesmo, as locações, elenco, escolhas de produção. Teve alguma coisa específica que você acha importante comentar?

Leon Reis

Foi feito dentro do módulo, com equipamento e transporte por três dias. Sem grana. E isso vira estética. O monstro é feito do jeito que dá. Era meu primeiro filme e eu não entendia as demandas básicas de produção.

Eu cheguei no primeiro dia pensando “tem que gravar agora”, mas sem noção de iluminação, de como fazer a cena noturna funcionar, de como materializar as coisas em arte, som, onde vem a luz, como eu consigo itens... Na cena da sala de aula eu entendia mais, mas na rua era onde eu tava mais despreparado.

E teve coisa que eu perdi. Eu tinha uma imagem do “nascimento” do Lanterna Branca que eu só pensei no fim da diária e fiquei triste por não ter filmado. Eu acho que já que a luz cega, aponta a luz pra câmera e a gente só vê um contorno do corpo. No final das contas é isso, responder a precariedade com invenção, mas eu ainda estava aprendendo.

Ana Paula Vieira

Teve alguma coisa que você descobriu na montagem, que não existia no roteiro?

Leon Reis

Sim. O final ia ser preto total, sem créditos. Eu briguei com o Clebson porque eu queria terminar na escuridão porque se o filme fala de luz que cega e que queima, ele terminaria sem imagem, com som estranho, como um momento de transformação que a gente não consegue ver. Isso não aconteceu.

E várias cenas do Lanterna Branca eu só consegui resolver na montagem. Eu não tinha ideia como resolver na filmagem.

Ana Paula Vieira

O que do *Cartuchos* ainda ecoa em você hoje?

Leon Reis

Um desejo de trabalhar com materialidades muito distantes entre si e arriscar se isso vai dar certo. Eu gosto dessa salada maluca de mãos batendo palma, monstro, café derramando, texto, narração... e descobrir no final. Eu gosto do fantástico porque ele abre. O *Cartuchos* pode ser várias coisas. Eu gosto desse tipo de alegoria que não fecha. Eu acho que eu queria que o filme fosse radical. Não sei se ele é, mas eu queria.

4.4 Fazer durar o encontro com Andreia Pires

Entrevista realizada por Ana Paula Vieira em fevereiro de 2026

*

Ana Paula Vieira

No caso de Vando Vulgo Vedita, me interessa especialmente como o filme constrói experiência de encontro e circulação. Não é uma conversa pra explicar o filme, nem pra “dar chave”, é mais pra te escutar sobre processo, decisões e escolhas. Então começo com uma pergunta simples, que é de onde nasce o filme? De onde surge essa ideia, da relação com pessoas, território? Como apareceu o desejo de filmar algo tão ligado à experiência concreta de estar na cidade?

Andreia Pires

O Vando foi feito com o Leonardo Mouramateus, ele dirigiu comigo. Mas antes disso eu já trabalhava com muita gente, eu sempre trabalhei com muita gente. Na época eu era professora substituta da UFC, e eu estava dando aula na Bienal de Dança num projeto de criação. O Linhares, diretor da Bienal, me convidou pra trabalhar com a galera das danças urbanas. Ele queria juntar dança contemporânea com danças urbanas. Ia ter uma residência artística de duas semanas com essa galera e os encontros seriam no Cuca Barra.

Nessa época eu trabalhava com a galera do Vagabundos, um trabalho que nasceu dentro da UFC como resultado de uma disciplina em que eu era professora. E eu ainda estava com uma coisa na cabeça, que era do filme que eu fiz com o Léo e de uma performance que a gente fez na Praça do Ferreira, uma “guerra de roupas”. As pessoas levavam malas, a gente fazia uma roda e uma guerra com roupa. A gente queria fazer uma terceira coisa com roupas, uma peça, mas o Léo e o Daniel foram embora para Portugal e isso não aconteceu.

Quando eu fui fazer o trabalho na Bienal com a minha aula, eu comecei a ensaiar fora do Cuca, pelas quadras da Barra do Ceará. E teve um dia que a gente foi na praia ali perto do Cuca, a Praia da Barra. Era de tarde, tinha pouca gente. Quase todo mundo do grupo morava por ali, pela Barra, Carlito, Goiabeiras e, quando a gente chegou, o pessoal que estava na praia ficou olhando pra gente como se a gente fosse um bando de gringo invadindo um lugar que não era nosso.

Eu fiquei: caramba. Eu sou de Fortaleza, essa praia também é Fortaleza. Como eu sou vista como gringa no meu próprio lugar? Voltei pra casa com isso na cabeça e mandei mensagem pro Léo no mesmo dia. Eu disse: “acho que vou fazer alguma coisa na Barra com todo mundo com cabelo pintado de loiro”. Porque me deu vontade de fazer uma ação de bando, de um grupo junto, com alguma característica que conectasse as pessoas como equipe, revoada, gangue. O Léo falou: “vai, faz”. Eu pensei “pode ser videoclipe, sei lá”, e ele: “faz um filme, mulher”. Aí eu comecei a elaborar essa ideia como filme.

E nesse processo eu queria fazer uma coisa com pixo por causa da galera das danças urbanas, de estar indo pra rua e aí eu conheci o Vampiro, que era um pixador. Ele tinha uma assinatura que parecia um W. E essa figura ficou na minha cabeça.

Ah, e teve outra coisa muito concreta: um dia eu estava na Barra e vi um policial pegar um garoto que estava pixando naquele mesmo lugar onde a gente filmou depois. Pegou pela camisa, jogou no chão, puxou a cara dele. Aquilo entrou na minha cabeça com muita força. Aí juntou tudo: território, bando, dança, e essas imagens de violência urbana.

Ana Paula Vieira

Quando essa ideia vira filme de fato, como você começa a imaginar quem seriam as pessoas do filme? Você pensou primeiro na galera da residência ou já foi pro seu círculo, pro Vagabundos?

Andreia Pires

Eu pensei primeiro na galera da residência, mas eu nem tinha contato direito. Eu não conhecia. Aí eu chamei pessoas do Vagabundos, algumas que eu achava que podiam estar ali. A gente começou a se encontrar. Ainda não tinha roteiro, mas tinham vontades. A primeira coisa era o cabelo loiro. Quando eu convidava, eu perguntava: “tu topa pintar o cabelo? A gente vai fazer um filme e não tem grana”.

Eu chamei o Vitinho de Melo, ele topou fazer foto. Eu queria filmar com a câmera da UFC porque eu tinha pedido por causa do mestrado. Mas um dia antes do filme me chamaram e disseram que não ia mais rolar, porque “isso não tinha a ver com o meu mestrado”, sendo que tinha tudo a ver. Aí a gente filmou com a câmera do Léo.

E tinham duas pessoas que não eram do Vagabundos: a Helen e o Mateus Fazendo Rock (na época era só Mateus), que eram um casal. Eu achava eles lindos e pensei que poderiam trazer outra coisa pro bando.

A gente se reunia na minha casa (eu morava numa casa grande, com uma sala enorme) e foi entendendo que não ia ter diálogo escrito. O filme não tem diálogo escrito. A gente foi direcionando situações a partir de quem eram aquelas pessoas: a Bruna era boa narradora; o Getúlio improvisava muito bem; e assim por diante.

No começo o nome ia ser Vando Vulgo Vampiro, por causa do Vampiro: tinha essa ideia de alguém que não aparece. Ele era conhecido na cidade, mas ninguém via. Eu cheguei a encontrar com ele pra dizer que a gente ia fazer um filme e ele pediu pra não usar o nome Vampiro. Ele achou que era um filme sobre ele e que iam usar o nome dele sem ele estar. Eu entendi e tirei o nome. Caiu Vampiro, mas ficou cidade, pixo e Barra.

E tem uma camada muito íntima: a minha infância toda foi na Barra, porque minha avó era da Barra. Quando eu era criança e ia pra praia, era na Barra. Então tem esse território como memória e como estranhamento ao mesmo tempo, ou seja, “ser gringa” num lugar que também é meu.

Ana Paula Vieira

Você mencionou algo que me parece muito central para o filme, que é essa recusa de um protagonista central e uma aposta no acontecimento como força organizadora da narrativa. Como essa ideia foi surgindo no processo de construção do filme?

Andreia Pires

A gente começou a pensar como fazer um filme sem protagonista. Eu não queria centrar numa pessoa. Eu queria que o protagonismo fosse do acontecimento, da coisa. E a gente imaginou que o filme todo aconteceria num dia só, de manhã até de noite, e que aquele grupo viveria esse dia como se fosse “um cara que não está ali”.

Daí veio uma decisão de forma, de começar com o cabelo normal e depois aparecer com o cabelo loiro. Quando caiu o nome Vampiro, surgiu Vedita quase imediatamente, porque todo mundo chamava de loiro “Super Saiyajin”. A galera é engraçada e isso abriu uma camada lúdica.

O nosso roteiro era uma grande escaleta. Não tinha diálogo escrito. A única fala escrita ficou muito nítida e é curioso, porque ela salta justamente por ser a única, que é a fala da Jaqueline, que faz a irmã do Vando, na cozinha, fazendo comida pra todo mundo.

Ana Paula Vieira

A cena da polícia como encenação me marcou e quando vocês trocam o ator que apanha isso me parece quebrar com a ideia de “representar a violência como ela é”. Como vocês pensaram isso?

Andreia Pires

A gente decidiu que seria uma encenação: cada pessoa assume um papel, tipo tu faz o policial, tu faz o repórter, tu entrevista. E a gente trocou o ator que apanha justamente pra enfatizar que era encenação. Pra quebrar a identificação imediata com um realismo de violência e abrir um outro lugar de percepção e não “reproduzir” a violência tal qual ela é, mas deslocar, pensar.

E o Léo foi imprescindível nesse filme porque eu nunca tinha dirigido. Ele vinha de outros filmes, vinha do cinema. E ao mesmo tempo eu tinha muita intimidade com o elenco, porque era minha rede, meu bando. Então a direção acontecia muito junto, eu e ele no set, e as pessoas entendendo o filme junto com a gente.

Tecnicamente o filme tem questões como o som, por exemplo, porque foi todo no boom, sem estrutura. Mas também era isso de fazer sem grana. E isso vira estética.

Ana Paula Vieira

Eu sinto uma virada clara no filme que é que durante o dia tem uma euforia, uma cidade possível; e na passagem pra noite, com o poema, o filme muda de temperatura. Queria te ouvir sobre esse corte dia/noite: como vocês pensaram essa passagem do encontro pro tempo da vigilância?

Andreia Pires

O poema (“o corpo é a causa do amor...”) é um poema que me marca muito e eu coloquei no meu mestrado inclusive. Foi sugestão do Léo. A gente precisava entender como chegar na cena do pixo, porque isso era uma motivação do filme. A gente já sabia que isso puxaria pro final.

Como a ideia era que tudo acontecesse num dia só, obrigatoriamente tinha que anoitecer. E a gente foi entendendo que aquele momento de virada era uma condensação da nossa relação complexa com a cidade. Não é só alegria e tristeza. Dentro de uma situação solar tem várias camadas; dentro de uma situação noturna de risco também tem camadas.

A gente até pensou em colocar uma pessoa olhando, marcando essa mudança, mas o Léo não quis e foi ótimo, porque não “explica” a virada. Tem o casal se agarrando, caminhando, a pausa, e a noite puxando outro regime. E no final tem aquela imagem da Melinda na ponte, o perigo dos carros, esse limite.

Ana Paula Vieira

Eu sinto muito uma “câmera-corpo” que acompanha todo o filme. Como se a tua trajetória com dança e performance colaborasse com um jeito de filmar a cidade. Queria te ouvir sobre isso. Como vocês decupavam? Como pensavam plano, corpo, movimento?

Andreia Pires

Foi muito orgânico. Nossa decupagem foi quase decupagem de videodança. A gente fez visita de locação, mas não sentou pra fazer decupagem formal. Era uma decupagem muito informal, na locação a gente definia planos, escrevia ali.

A gente tinha uma pessoa no som, o Rodriguinho (Rodrigo Fernandes), e poucos carros. Era tudo sem grana. Então muita coisa se resolvia no lugar, com o Vitinho na câmera.

E eu insisti em algumas coisas. A sequência da praia, por exemplo, o Vitinho correndo atrás da galera. Eu sempre pensei essa sequência a partir da dança porque câmera e corpo em movimento

geram uma fisicalidade com o gesto. E isso define o filme. Muita coisa só se entendeu com o grupo todo na locação.

Ana Paula Vieira

Queria voltar nessa ideia do protagonismo como acontecimento. O que muda em roteiro e direção quando não se tem protagonista?

Andreia Pires

Tudo muda. Porque a forma dominante de ficção é jornada, é uma pessoa como espinha dorsal. Eu, inclusive, sinto que não tenho muito talento pra dirigir filme com protagonista. Eu escrevi um roteiro de longa agora e ele precisa de uma protagonista muito marcada e isso pra mim é difícil, porque eu quero o tempo todo descentralizar, puxar pra outras presenças, fazer o centro se mover. Quando você olha pra um grupo e tenta movimentar uma narrativa por dentro do grupo, sem conduzir todo mundo por um centro, é mais difícil de dar certo, mas eu acho mais interessante. É menos seguro, mais arriscado, mais sujo, porque as camadas se sobrepõem.

Se eu tenho uma mesa com dez pessoas e nenhuma delas é figuração, eu tenho dez pessoas pra fazer a situação acontecer. Se eu tenho protagonista, as outras viram rodapé. Quando ninguém é figuração, um gesto simples como beber água pode ganhar valor. As hierarquias de protagonista/coadjuvante/figuração ficam outras.

Isso é uma investigação minha. Não é novo, muita gente faz há muito tempo, mas é o que me interessa cavar, é como filmar grupos, como compreender grupos filmados. E acho que isso conversa com a tua pesquisa, com bando e fuga.

Ana Paula Vieira

Quando o protagonismo do filme é deslocado parece que a própria ideia de autoria também se reorganiza. Queria te ouvir sobre isso e sobre como a questão da legitimação atravessou o processo do filme.

Andreia Pires

O Vando circulou muito, e provavelmente porque foi dirigido junto com o Léo. Se fosse só meu, talvez não tivesse circulado assim. E mesmo circulando, as perguntas eram sempre sobre o Léo:

“como foi trabalhar com o Léo”. Embora o filme tenha raiz aqui, no coletivo, no corpo, no território.

Eu mandei um edital esse ano para o filme Fogos e os pareceres diziam que eu não tinha potencial de realização. Eu tirava nota baixa nisso: “não tem experiência na linguagem”, “não possui currículo na linguagem para direção de curta”. E diziam também que minha proposta era “muito teatral”, como se eu não fosse “uma pessoa do cinema”. Os pareceres foram bem feios.

Isso tem a ver com uma certa política de autores, com festival, com uma herança do cinema. O cinema tem uma herança maligna de competitividade, de melhor filme, melhor direção, tapete vermelho. E os festivais pequenos também replicam isso. No teatro é diferente. No cinema isso estrutura a ideia do diretor potente, do filme “do diretor”.

E tem também a setorização. Em set grande, com muitas funções, se você sai do seu setor pra sugerir algo em outro, vira tensão, como se fosse desorganização. Eu queria produzir um cinema menos setorizado, mais coletivizado. Claro que num longa isso vira empresa, precisa de setores. Mas isso vai matando o sensível. A gente vai copiando o modelo extremamente capitalista da indústria do cinema: funciona, dá lucro, fica tecnicamente “bem feito”, mas vai matando a arte.

REFERÊNCIAS

- A NOITE através. Direção: Gustavo Jardim. Brasil: [S. n.], 2020. Curta-metragem.
- ADORMECIDOS. Direção: Clarissa Campolina. Brasil: Teia, 2011. (7 min).
- AGAMBEN, Giorgio Agamben. **O que é o contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Ana Caroline de Almeida. **Cidades-gestos em melancolia: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos**. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- ANUNCIAÇÃO, Diana; TRAD, Leny Alves Bonfim; FERREIRA, Tiago Alves da Silva. “Mão na cabeça!”: abordagem policial, racismo e violência estrutural entre jovens negros de três capitais do Nordeste. **Saúde e Sociedade**, São Paulo, v. 29, n. 1, e190271, 2020. Janeiro de 2020. DOI: 10.1590/s0104-12902020190271.
- APÓS anos de atraso, obra do Acuario Oceânico é abandonada e terreno é cedido à UFC. **Portal G1 CE**, Ceará, 10 maio 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2024/05/10/apos-anos-de-atraso-obra-do-acuario-oceanico-e-abandonada-e-terreno-e-cedido-a-ufc.ghtml>. Acesso em: 15 abr. 2026.
- AUGUSTO, Sergio. Estátua racista derrubada é sinal da volta da iconoclastia. **Estadão**, São Paulo, 26 jun. 2020. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/estatua-racista-derrubada-e-sinal-da-volta-da-iconoclastia/>. Acesso em: 15 abr. 2026.
- BAIXO Centro. Direção: Ewerton Bélico e Samuel Marotta. Longa-metragem. Brasil: [S. l.], 2018. (80 min).
- BARAD, Karen. **Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning**. USA: Duke University Press, 2007.
- BARTHES, Roland Barthes. **A preparação do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENICIO, Luis Fernando Silva; BARROS, João Paulo Pereira; RODRIGUES, Juliana Silva. Necropolítica e pesquisa-intervenção sobre homicídios de adolescentes e jovens em Fortaleza, CE. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 38, número especial 2, p. 192–207, 2018. DOI: doi.org/10.1590/1982-3703000212908.
- BENTO, Edimar. Catedral Metropolitana de Fortaleza. **Blog Turismo Religioso Fortaleza**, Fortaleza, 21 nov. 2009. Disponível em: <https://turismoreligiosofortaleza.blogspot.com/2009/11/catedral-metropolitana-de-fortaleza.html>. Acesso em: 15 abr. 2026.

BERGSON, H. **Les deux sources de la morale et de la religion**. Paris: PUF, 1932.

BOCA de Loba. Direção: Bárbara Cabeça. Produção: Polly Di. Brasil: [S. n.], 2018. Curta-metragem/Ficção. 1 vídeo (19min).

BONA, Dénètem Touam. Arte da fuga. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 15, p. 18–27, 2021.

BRANCO sai, preto fica. Direção e roteiro: Adirley Queirós. Brasil: Vitrine Filmes: Cinco da Norte, 2014.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 20., 2011, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 2011.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de Assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Octavia E. **A parábola do semeador**. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018. (Semente da terra, volume 1).

BUTLER, Octavia E. Positive obsession. *In*: BUTLER, Octavia E. **Kindred, Fledgling**. New York: Library of America, 2021. p. 725–731. (Collected Stories).

CALDAS, Ana Beatriz; SEVERO, Luana. Galeria da Liberdade é inaugurada em espaço onde ficavam os restos mortais de Castelo Branco. **Jornal Diário do Nordeste**, 18 jun. 2025. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/galeria-da-liberdade-e-inaugurada-em-espaco-onde-ficavam-os-restos-mortais-de-castelo-branco-1.3661419>. Acesso em: 10 ago. 2025.

CANAVAN, Gerry. “There's nothing new / under the sun, / but there are new suns”: recovering Octavia E. Butler's lost parables. **Review of Books**, Los Angeles, 9 jun. 2014. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/theres-nothing-new-sun-new-suns-recovering-octavia-e-butlers-lost-parables>. Acesso em: 15 abr. 2026.

CARSON, Anne. **O método Albertine**. Trad. Vilma Arêas; Francisco A. Guimarães. São Paulo: Jabuticaba, 2014.

CARTUCHOS de Super Nintendo em Anéis de Saturno. Direção: Leon Reis. Montagem: Clébson Francisco. Brasil: [S. n.], 2018. 1 Vídeo (19 min).

CE – Comunidades urbanas instaladas há décadas no mesmo território lutam contra especulação imobiliária que usa como desculpa a Copa e VLT. **FioCruz/ENSP**, Mapa de Conflitos, [2013]. Disponível em: <https://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/ce-comunidades-urbanas-instaladas-ha-decadas-no-mesmo-territorio-lutam-contr-especulacao-imobiliaria-que-usa-como-desculpa-a-copa-e-vlt/>. Acesso em 15 abr. 2026.

CLÁSSICOS da Arquitetura: Palácio da Abolição / Sérgio Bernardes. **ArchDaily Brasil**, 12 out. 2013. Disponível em: <https://www.archdaily.com/pt/01-148709/classicos-da-arquitetura-palacio-da-abolicao-slash-sergio-bernardes>. Acesso em: 15 abr. 2026.

COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS. Ditador merece homenagem? **Portal Coletivo Aparecidos Políticos**. Intervenções e exposições. 01 dez. 2012. Disponível em: <https://aparecidospoliticos.com.br/2012/12/ditador-merece-homenagem/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS. Intercâmbio com Grupo de Arte Callejero (Argentina) – Secretaria de Cultura de Fortaleza – Prêmio Leonilson de Artes Visuais. **Portal Coletivo Aparecidos Políticos**. Intervenções e exposições. 09 out. 2013. Disponível em: <https://aparecidospoliticos.com.br/2013/10/fotos-do-intercambio-na-argentina/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS. Conexões Cartográficas da Memória. **Portal Coletivo Aparecidos Políticos**. Intervenções e exposições. 26 jul. 2015. Disponível em: <https://aparecidospoliticos.com.br/2015/07/lancamento-mapa-e-dvd-cartografia-da-ditadura-em-fortaleza/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

COMITÊ INVISÍVEL. **A insurreicao que vem**. Lisboa: Edições Antipáticas, 2010.

COMUNIDADES afetadas por obra em VLT esperam ainda esperam por moradia. **Globoplay**, CETV 2ª Edição, [2026]. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/13836480/>. Acesso em: 06 jul. 2026.

CONTE isso àqueles que dizem que fomos derrotados. Direção: Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Mais de Brito. Brasil: Embaúba, 2018. (23 min).

COSTA, Amanda Ferreira; BARROS, João Paulo Pereira; SILVA, Daniel Brandão. Dispositivo de segurança e racionalidade necrobiopolítica: narrativas de jovens negros de Fortaleza. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 40, P. 1-15, 2020.

COSTA JÚNIOR, Edson. A política e as noites no cinema brasileiro recente. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 258–283, 2022. DOI: <https://doi.org/10.29146/ecops.v25i2.27662>.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

DESPRET, Vinciane. **O que diriam os animais se...** Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2016. (Caderno de Leituras, n. 45).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DU BOIS, W. E. Burghardt. **Black reconstruction**: an essay toward a history of the part which black folk played in the attempt to reconstruct democracy in America, 1860–1880. New York: Harcourt, Brace and Company, 1935.

ERA uma vez Brasília. Direção: Adirley Queirós. Longa-metragem. Brasil: Cinco da Norte, 2017. (99 min).

ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre o afrofuturismo. *In*: FREITAS, Kênia (org.). **Afrofuturismo**: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. Tradução de André Duchiade. São Paulo: Caixa Cultural, 2015. p. 97.

FABIAN, Johannes Fabian. **O tempo e o outro**: como a antropologia estabelece seu objeto. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **Diferença sem separabilidade**: o social como configuração do virtual. São Paulo: [s. n.], 2016.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres (1967). **Architecture, Mouvement, Continuité**, Paris, n. 5, p. 46-49, out. 1984.

FORTALEZA recebe testes de projetos inovadores para segurança pública. **O Otimista**, notícias, 1 out. 2024. Disponível em: <https://ootimista.com.br/noticias/fortaleza-recebe-testes-de-projetos-inovadores-para-seguranca-publica?category=panorama>. Acesso em: 21 mar. 2026.

FREITAS, Kênia Cardoso Vilaça de. **A ressonância das imagens**: a emergência da multidão no Egito, na Espanha e no Brasil. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

FREITAS, Kênia. PretEspaço: as cidades não imaginadas. **Multiplot! – Revista de Cinema [online]**, 17 nov. 2020. ISSN 22373705.

GADELHA, José Juliano. O sensível negro: rotas de fuga para performances. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 3, e91518, 2019.

GADELHA, José Juliano. Abertura para o vasto mundo: um adeus à realidade espectral e um chamado além da imaginação radical. **Revista Eletrônica Interações Sociais – REIS**, Rio Grande, v. 4, n. 2, p. 53–68, jul./dez. 2020.

GARCIA, Fátima. Dona Bárbara de Alencar, uma mulher de fibra. **Blog Fortaleza em Fotos**, Fortaleza, 12 mar. 2020. Disponível em: <https://www.fortalezaemfotos.com.br/2020/03/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

GLISSANT, Édouard; COSTA, Keila Prado; GROKE, Henrique de Toledo. Pela opacidade. **Revista Criação & Crítica**, n. 1, p. 53–55, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i1p53-55>.

GORDILLO, Gastón. A Revolução como um evento ressonante: a materialidade generativa das insurreições. **Esferas**, n. 7, p. 63-72, 2015. DOI: <https://doi.org/10.31501/esf.v2i7>.

HAITIANO aborda Bolsonaro no Alvorada: “Você não é mais presidente”. **O Globo**, política, 17 mar. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/haitiano-aborda-bolsonaro-no-alvorada-voce-nao-mais-presidente-24309711>. Acesso em: 15 abr. 2026.

HANCHARD, Michael. Afro-Modernity: Temporality, Politics, and the African Diaspora. **Public Culture**, Durham, v. 11, n. 1, p. 245–268, 1999.

HARAWAY, Donna Jeanne. **Primate visions**: gender, race, and nature in the world of modern science. New York: Routledge, 1989.

HARAWAY, Donna Jeanne. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

HARAWAY, Donna Jeanne. **Staying with the Trouble**: Making Kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.

HARAWAY, Donna Jeanne. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. Pretitude e governança. **Revista Artes & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 37, p. 112–121, 2019. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n37.p%25p>.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>.

HEESWIJK, Jeanne van; RAKES, Rachel. Practical Futurism and the Local Otherwise. [Entrevista cedida a] Black Quantum Futurism (Camae Ayewa and Rasheedah Phillips). **Backonline**, [S. l.], [2020]. Disponível em: <https://bakonline.org/en/research+publications/prospections/practical+futurism+and+the+local+otherwise/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

HODAPP, Christopher. Estátua de Albert Pike em Washington, DC, derrubada e queimada por manifestantes. Tradução de Antônio Jorge. **Freemason**, 22 jun 2020. Disponível em: <https://www.freemason.pt/estatua-de-albert-pike-em-washington-dc-derrubada-e-queimada-por-manifestantes/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

IGOR, Leonardo. Obra de aquário no Ceará já custou R\$ 112 milhões, nunca recebeu um peixe e terá nova função. **G1CE**, Ceará, 07 jan. 2024. Disponível em:

<https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2024/01/07/obra-de-aquario-no-ceara-ja-custou-r-112-milhoes-nunca-recebeu-um-peixe-e-tera-nova-funcao.ghtml>. Acesso em: 3 maio 2024.

INTERCÂMBIO Fortaleza/Rio de Janeiro: estratégias de planejamento em situação de conflito. **Observatório das Metrópoles**, Notícias, 8 ago. 2019. Disponível em: <https://www.observatoriodasmetrolopes.net.br/intercambio-fortaleza-rio-de-janeiro-estrategias-de-planejamento-em-situacao-de-conflito/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

JOHNSON, George Ellsworth. **Education by plays and games**. Boston: Ginn and Company, 1907. Disponível em: https://dn760009.eu.archive.org/0/items/educationbyplays00john/educationbyplays00john_bw.pdf. Acesso em: 15 abr. 2026.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EDUFBA; Bauru, SP: EDUSC, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LE GUIN, Ursula K. **Os despossuídos**. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2019.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção**. Tradução de Isabel Diegues. Posfácios de Donna Haraway e Carola Saavedra. Ilustrações de Cecília Stockler Carvalhosa. Rio de Janeiro: Cobogó, 2025.

MAGALHÃES, M. R. V.; DA SILVA, F. P.; NETO, A. M.; SANTOS, M. D.; PENNA, C. M. A criminalidade tomou conta da cidade: o cinturão de insegurança em Fortaleza, Ceará. **Revista Brasileira de Estudos Regionais e Urbanos**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 118–149, 2024. DOI: 10.54766/rberu.v18i1.1069. Acesso em: 6 jul. 2026.

MANIFESTAÇÃO "Fortaleza Apavorada" reivindica segurança pública. **G1**, 25 jun. 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/ceara/noticia/2013/06/manifestacao-fortaleza-apavorada-reivindica-seguranca-publica.html>. Acesso em: 3 jul. 2026.

MARQUEZ, Renata. Apagamentos. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 2, p. 26–27, abr. 2011.

MARTINS, Grasieler. Galeria da Liberdade é inaugurada com exposição “Negro é um rio que navego em sonhos”. **Portal Negrê**, Ceará, Pretarte, 27 jun. 2025. Disponível em: <https://negre.com.br/galeria-da-liberdade-e-inaugurada-com-exposicao-negro-e-um-rio-que-navego-em-sonhos/>. Acesso em: 10 ago. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MATTOS, Geísa. O luxo da Aldeia: a produção social de lugares da branquitude em Fortaleza. **Revista Tensões Mundiais**, Fortaleza, v. 18, n. 36, p. 28–40, 2022.

MBEMBE, Achille. O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais? Tradução de Juliana de Moraes Monteiro e Carla Rodrigues. **Revista Rosa**, v. 2, n. 2, 2020a. Disponível em: <https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>. Acesso em: 10 abr. 2025.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2020b.

MELLENDEZ, Franklin. Black Quantum Futurism “CPT Reversal” REDCAT / Los Angeles. **Flash Art**, 1 mar. 2022. Disponível em: <https://flash---art.com/2022/03/black-quantum-futurism/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

MELENDI, María Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MESQUITA, Cláudia. The future’s reverse: dystopia and precarity in Adirley Queirós’s cinema. In: BURUCÚA, C.; SITNISKY, C. (orgs.). **O Precário nos cinemas das Américas**. [S. l.]: Palgrave Macmillan, 2018. (Cinema Global). p. 61–79. https://doi.org/10.1007/978-3-319-76807-6_4.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO CEARÁ (MIS CE). Negro é um rio que navego em sonhos, **Portal MIS CE**, Fortaleza, nov. 2025. Disponível em: <https://mis-ce.org.br/exposicoes/negro-e-um-rio-que-navego-em-sonhos/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. São Paulo: Fundação Bienal; OIP, 2016.

MORAES, Fabiana; ANJOS, Moacir dos. Derrubar monumentos, um ato de amor. **Revista Rosa**, São Paulo, v. 2, n. 2, nov. 2020. <https://revistarosa.com/2/derrubar-monumentos-um-ato-de-amor>. Acesso em: 3 jul. 2026.

NANCY, Jean-Luc. À escuta (Parte I). Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 15, p. 159-172, 1. sem. 2013.

NASCIMENTO, Thatiany. 760 famílias com casas afetadas por obra do VLT ainda aguardam receber novas moradias após 10 anos. **Diário do Nordeste**, 12 jun. 2023. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/ceara/760-familias-com-casas-afetadas-por-obra-do-vlt-ainda-aguardam-receber-novas-moradias-apos-10-anos-1.3379299>. Acesso em: 15 abr. 2026.

NUNCA é noite no mapa. Direção: Ernesto de Carvalho. Curta-metragem. Brasil: [S. n.], 2016. (6 min). Publicado pelo canal do Vimeo.

OS SONÂMBULOS. Direção: Tiago Mata Machado. Produção: Katásia Filmes. Longa-metragem. Brasil: Embaúba filmes, 2018. (128 min).

OSBORNE, Peter. **The politics of time: modernity and avant-garde**. London: Verso, 1995.

PAULA, Janaína Braga de. **Elas, a bolsa, os filmes, o Brasil**: linhas-força de um cinema imaginativo produzido no Ceará. 2025. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa Regional de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2025.

PAULINO, Nicolas. Beira-Mar de Fortaleza e Praia de Iracema devem ter novas obras; saiba o que vai mudar. **Jornal Diário do Nordeste**, Fortaleza, 23 jan. 2023. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/ceara/beira-mar-de-fortaleza-e-praia-de-iracema-devem-ter-novas-obras-saiba-o-que-vai-mudar-1.3326227>. Acesso em:

PESQUISA do Ministério do Turismo coloca Fortaleza entre os dez destinos mais procurados no País. **Portal Prefeitura de Fortaleza**, Notícias, Turismo, 21 dez. 2016. Disponível em: <https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/pesquisa-do-mtur-aponta-fortaleza-entre-os-dez-destinos-mais-procurados-no-pais-nesta-alta-estacao>. Acesso em: 15 abr. 2026.

PHILLIPS, Rasheedah. Placing time, timing space: dismantling the master's map and clock. **The Funambulist**, n. 18, jul. 2018. Disponível em: <https://thefunambulist.net/magazine/cartography-power/placing-time-timing-space-dismantling-masters-map-clock-rasheedah-phillips>. Acesso em: 3 jul./ago. 2026.

PHILLIPS, Rasheedah. The nowness of Black chronopolitical imaginaries in the Afro/Retrofuture. **The Funambulist**, n. 24, jul./ago. 2019.

PHILLIPS, Rasheedah. Counter clockwise: unmapping black temporalities from Greenwich mean timelines. **The Funambulist**, n. 36, p. 20-21 jul./ago. 2021.

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 66–74, 2015. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i3.2763>.

RANCIÈRE, Jacques. **João Guimarães Rosa**: a ficção à beira do nada. Tradução de Inês Oseki Dépré. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

RENA, Pedro. Na noite da noite escura: figuras da noite no cinema brasileiro contemporâneo. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 43., 2020, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2020. p. 1–15.

ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

RUFINO, Luis. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RUIZ, F. La Matriarca Bárbara de Alencar (1894). **Wikimedia Commons**, [S. d.]. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E2%80%99CLa_Matriarca_B%C3%A1rbara_de_Aleucar%E2%80%9D_%281894%29.jpg. Acesso em: 15 abr. 2026.

SAIBA como acionar a Guarda Municipal de Fortaleza no seu bairro. **GC+**, Fortaleza, Jornalismo, 18 abr. 2021. Disponível em: <https://gcm.ais.com.br/noticias/2021/04/18/saiba-como-acionar-a-guarda-municipal-de-fortaleza-no-seu-bairro>. Acesso em: 15 abr. 2026.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negritude, imagem e desordem. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 11–24, 2020.

SESE, Marta. Un geste pertinent. **Bonart**, Barcelona, 21 set. 2022. Disponível em: <https://www.bonart.cat/fr/n/43408/un-geste-pertinent>. Acesso em: 15 abr. 2026.

SETE anos em maio. Direção: Affonso Uchôa. Brasil: Embaúba filmes, 2019. Longa-metragem. 1 vídeo. (42 min).

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

SPILANDELLI, Ronaldo. Abandono. Avaliação de usuário em: Farol do Mucuripe, Fortaleza. In: **Tripadvisor**, Fortaleza, ago. 2017. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g303293-d2342698-Reviews-Mucuripe_Lighthouse-Fortaleza_State_of_Ceara.html#/media/2342698/?type=ALL_INCLUDING_RESTRICTED&albumid=-160&category=-160. Acesso em: 15 abr. 2026.

TITANZINHO não se vende. Direção: Coletivo Titanzinho. Brasil: [S. n.], 2017. Curta-metragem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rMrOkdrR0ts>. Acesso em: 12 jan. 2026.

TREMOR Iê. Direção: Elena Meirelles e Livia de Paiva. Produção: Ticiania Augusto Lima. Brasil: Tardor, 2019. Curta-metragem. 1 vídeo (87 min).

UCHÔA, Alex. Fortaleza, Nossa Senhora da Assunção. **Pbase**, [S. d.]. Disponível em: https://pbase.com/alexuchoa/fortaleza_n_s_assuncao. Acesso em: 15 abr. 2026.

UNIÃO concede cessão definitiva de imóvel do antigo Acquário à UFC; nova sede do Labomar e museu interativo já estão em construção. **Blog Encontro com Saúde**, 29 dez. 2025. Disponível em: <https://encontrocomsaude.blogspot.com/2025/12/uniao-concede-cessao-definitiva-de.html?m=1>. Acesso em: 13 maio 2026.

VANDO Vulgo Vedita. Direção e roteiro: Andréia Pires e Leonardo Mouramateus. Brasil: [S. n.], 2017. 1 vídeo (21 min).

VEJA imagens do projeto do Aquário em Fortaleza. **O Globo**, Política, 27 jul. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/veja-imagens-do-projeto-do-aquario-em-fortaleza-9206866>. Acesso em: 3 jun. 2026.

VIANA, Theyse. Da Barra do Ceará à Sabiaguaba, urbanização da orla de Fortaleza transforma ambiente e comunidades. **Jornal Diário do Nordeste**, Fortaleza, 18 set. 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/da-barra-do-ceara-a-sabiaguaba-urbanizacao-da-orla-de-fortaleza-transforma-ambiente-e-comunidades-1.3135683>. Acesso em 3 jun. 2026.

VIEIRA, Ana Paula Veras Camurça. **Notas para uma cidade por vir**: os gestos fílmicos engajados na invenção do espaço urbano. Fortaleza: Editora da UECE, 2025. (Coleção Territórios de Criação; 20).

VIRILIO, Paul. **Vitesse et politique**: essai de dromologie. Paris: Éditions Galilée, 1977.

VLT Parangaba-Mucuripe tem novos horários a partir desta segunda-feira; confira. **Portal G1 CE**, Ceará, 29 jan. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2024/01/29/vlt-parangaba-mucuripe-tem-novos-horarios-a-partir-desta-segunda-feira-confira.ghtml>. Acesso em: 15 abr. 2026.