



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

ANA PAULA VERAS CAMURÇA VIEIRA

**NOTAS PARA UMA CIDADE POR VIR: OS GESTOS FÍLMICOS ENGAJADOS NA
INVENÇÃO DO ESPAÇO URBANO**

FORTALEZA

2021

ANA PAULA VERAS CAMURÇA VIEIRA

NOTAS PARA UMA CIDADE POR VIR: OS GESTOS FÍLMICOS ENGAJADOS NA
INVENÇÃO DO ESPAÇO URBANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: 1. Arte e Pensamento: Das obras e suas interlocuções.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Deisimer Gorczewski.
Co-orientador: Érico Oliveira de Araújo Lima.

FORTALEZA
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V713n Vieira, Ana Paula Veras Camurça.
Notas para uma cidade por vir : os gestos fílmicos engajados na invenção do espaço urbano / Ana Paula Veras Camurça Vieira. – 2021.
99 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2021.

Orientação: Profa. Dra. Deisimer Gorczewski.

Coorientação: Prof. Dr. Érico Oliveira de Araújo Lima.

1. Cidade. 2. Cinema. 3. Espaços. 4. Gestos. 5. Texto-trajeto. I. Título.

CDD 700

ANA PAULA VERAS CAMURÇA VIEIRA

NOTAS PARA UMA CIDADE POR VIR: OS GESTOS FÍLMICOS ENGAJADOS NA
INVENÇÃO DO ESPAÇO URBANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: 1. Arte e Pensamento: Das obras e suas interlocuções.

Aprovada em: 26/04/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Deisimer Gorczewski (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Érico Araújo Lima (Co-orientador)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Pablo Assumpção da Costa
Universidade Federal do Ceará

Prof.^a Dr.^a Beatriz Furtado
Universidade Federal do Ceará

Prof.^a Dr.^a Daniela Mendes Cidade
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Aos meus pais,
Paulo Dídimo e Ana Cléa,
por caminharem comigo lado a lado.

AGRADECIMENTOS

À Deisimer, por seguirmos conversando, pelo cuidado constante em cada partilha e pelas conversas estimulantes. Obrigada pela dedicação de sempre.

Ao Érico, pela companhia, por uma escuta tão sensível e por tanto me encorajar. Obrigada pela atenção, pelos comentários e conversas.

Ao Pablo, à Bia e à Daniela, pela generosidade e por terem aceitado participar da banca.

Aos realizadores e realizadoras cearenses, pelos filmes que me instigaram a compor o *corpus* dessa pesquisa.

A todos os meus colegas de mestrado, em especial ao Leonardo Zíngano, pelas trocas, pelas idas à praia, pelos momentos de conversa depois da aula e por tantas risadas.

Aos demais professores do PPGArtes e a todos que, desde a graduação, inspiram os caminhos da pesquisa através da docência.

À CAPES pelo apoio indispensável à realização da pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Aos amigos do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR) — Deisi, Aline, Bruna, João, Lucas, Rafa, Rhachel, Adriano e Raul —, pelos encontros e por tantas alegrias na cidade.

Aos amigos do Laboratório de Experimentações em Audiovisual (LEEA) — Bia, Fabi, Jana, Érico, Yuri, Maria Inês, Breno, Samuel, Cristi, Leo, Rúbia — pelo desejo de estar perto e pelos saberes partilhados.

As companheiras e o companheiro de Cinema no Brejo — Rúbia, Clara, Marina e Léo — e a todos que passaram pelo laboratório de formação. Obrigada por também acreditarem no cinema como possibilidade de criação com o espaço.

Ao Victor Farias, meu amigo e irmão, por dividirmos tantas coisas há muitos anos.

A Érica Zíngano, pelo jeito de lidar com a escrita e por sempre me fazer rir.

Ao Yuri Firmeza, que mesmo longe se faz perto, sempre disposto a conversar e inventar coisas juntos.

Ao Rafa Brasileiro, pela poesia dos dias, pelo companheirismo, por deixar a vida mais leve.

À Luísa Fernandes, por tanto me escutar, por estar sempre presente em todos os momentos.

À Luiza e à Carol Ary, pela amizade, pelas reuniões na varanda, pela acolhida de sempre, pelos momentos alegres.

Ao Léo, por todo o amor, pela companhia dos dias, pelo desejo em se aventurar comigo. Por me ensinar tanto sobre o tempo das coisas, o tempo da terra, o nosso tempo.

A minha família, meus pais — Paulo Dídimo e Ana Cléa — e meus irmãos — Paulo Filho e Ana Clara —, pela amizade, carinho, incentivo, compreensão e paciência. Obrigada por tanto.

Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba: Entre a possibilidade de acertar muito, existente na matemática, e a possibilidade de errar muito, que existe na escrita (errar de errância, de caminhar mais ou menos sem meta) optei instintivamente pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa. (TAVARES, 2005a, p. 161)

RESUMO

A partir da proposição de um texto-trajeto, esta pesquisa busca caminhar em companhia de alguns filmes, tanto ficcionais como documentais, realizados nos últimos anos em Fortaleza – CE. Durante esse caminho, nossa escuta se ateuve aos modos como as imagens, em meio às disputas que emergem à superfície do espaço urbano, colaboram com um enfrentamento aos projetos hegemônicos de cidade. Cada filme elabora gestos substanciais na reconfiguração de uma relação com a cidade ao afirmar um espaço de invenção, questionar formas de atuação dos poderes instituídos e tensionar determinados regimes de visibilidade. Junto aos filmes *Duas Avenidas* (Diógenes Lopes, 2012), *Vista mar* (Rubia Mércia, Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claugene Costa e Henrique Leão, 2009), *Titanzinho Não Se Vende* (Coletivo Servilost, 2019), *VENDO MAR* (Realização coletiva, 2016), *Visita Guiada* (Victor Furtado, 2016), *Ponte Velha* (Victor de Melo, 2018), *Visita da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I* (Conselho Comunitário da Defesa Social e Ilha da draga audiovisual, 2012), *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus, 2012) e *Boca de Loba* (Barbara Cabeça, 2012), em um processo que se constituiu levando em consideração a implicação direta da pesquisadora, abordamos de que forma esses gestos fílmicos inventam modos de engajamento no tempo e no espaço.

Palavras-chave: cinema; cidade; espaço; gestos; texto-trajeto.

ABSTRACT

From the proposal of a text-path, this research seeks to walk in the company of some films, both fictional and documentary, made in recent years in Fortaleza - CE. During this path, our listening was attentive to the ways in which the images, in the middle of the disputes that emerge on the surface of the urban space, collaborate with a confrontation with the hegemonic projects of the city. Each film elaborates substantial gestures in the reconfiguration of a relationship with the city by affirming a space of invention, questioning the ways of acting of the instituted powers and tensioning certain visibility regimes. Along with the films *Duas Avenidas* (Diógenes Lopes, 2012), *Vista mar* (Rubia Mércia, Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claugene Costa and Henrique Leão, 2009), *Titanzinho Não Vende* (Coletivo Servilost, 2019), *VENDO MAR* (Collective realization, 2016), *Visita Guiada* (Victor Furtado, 2016), *Ponte Velha* (Victor de Melo, 2018), *Visita da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I* (Conselho Comunitário da Defesa Social e Ilha da draga audiovisual, 2012), *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus, 2012) and *Boca de Loba* (Barbara Cabeça, 2012), in a process that was constituted taking into account the direct implication of the researcher, we approach how these film gestures invent ways of engaging in time and in space.

Keywords: cinema; city; space; gestures; text-path.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Registro da obra “El colector”, de 1991	30
Figura 2 - Registro da obra “El colector”, de 1991	30
Figura 3 - Crianças no mar em Duas Avenidas (2012)	48
Figura 4 - Crianças no mar em Duas Avenidas (2012)	49
Figura 5 - Frame de Vista mar (2009)	49
Figura 6 - Raquel Rolnik e Serginho no Poço da Draga	57
Figura 7 - Ponte velha em Visita guiada (2016).....	57
Figura 8 - O primeiro porto de Fortaleza em Visita guiada (2016).....	58
Figura 9 - Foto de família em Visita guiada (2016).....	58
Figura 10 - Vista do Titanzinho em Titanzinho Não se Vende (2019)	68
Figura 11 - Projeto de revitalização da orla em VENDOMAR (2016)	68
Figura 12 - Crianças no mar em VENDOMAR (2016).....	69
Figura 13 - Mulher engolindo o sol em Boca de Loba (2018)	78
Figura 14 - Mulheres reunidas em Boca de Loba (2018)	79
Figura 15 - Busto em Boca de Loba (2018)	79
Figura 16 - Enforcamento do busto Boca de Loba (2018)	80
Figura 17 - Lagoa em Mauro em Caiena (2012)	85
Figura 18 - Trator em Mauro em Caiena (2012)	85
Figura 19 - Crianças brincando no terreno em construção em Mauro em Caiena (2012).....	86
Figura 20 - Outdoor vazio Mauro em Caiena (2012)	86

SUMÁRIO

1	CARTA AOS/ÀS LEITORES/AS EM TEMPOS PANDÊMICOS	12
2	ABERTURAS	20
2.1	Para abrir questões I.....	20
2.2	Texto-trajeto: caminhando entre cenas, tempos e espaços	29
2.2	Cartografias possíveis	35
2.3	Os gestos fílmicos engajados.....	38
3	EM DIREÇÃO AO FUTURO	42
3.1	Perto do mar.....	48
3.2	Enquanto caminhamos.....	57
3.3	Convocação	68
4	VISLUMBRANDO OUTROS TEMPOS	75
4.1	Reescrevendo o espaço	78
4.2	Entre a memória e a imaginação.....	85
5	PARA ABRIR QUESTÕES II	90
	REFERÊNCIAS.....	94

1 CARTA AOS/ÀS LEITORES/AS EM TEMPOS PANDÊMICOS

“Escrever porque esta, convenhamos, não é a melhor ocasião para escrever.” (ALEIXO, 2018, p. 81)

Caros/as leitores/as,

Tenho lembrado muito de Vladimir, personagem de Esperando Godot que indaga: “Amanhã, quando eu acordar ou pensar no que eu faço, o que direi de hoje? Que, com Estragon meu amigo, neste lugar, até o cair da noite, eu esperei por Godot?”. Penso, assim como ele, que é inevitável lidar com tantas expectativas. Estamos há mais ou menos um ano confinados. O vírus se espalhou rapidamente pelo mundo, e é difícil pensar em outra coisa. Apesar de já existir vacina para nos protegermos dele e possuímos, enquanto país, um sistema de saúde experiente e eficaz, temos contato com episódios de ineficiência na distribuição e na demora perversa em adquirir os imunizantes. Tudo o que falo e penso rapidamente se tornam notícias de uma terra arrasada. Entretanto, há boas lembranças de um pouco antes do confinamento, de momentos que já me parecem tão distantes, mas que guardo com aconchego na memória. O carnaval, uma festa em minha casa e a tradicional feijoada no terreiro de Sá Rainha, em Belo Horizonte, que arrecadava recursos para festividades que nunca aconteceram.

Da janela do meu quarto, observo a rotina de pequenos trânsitos: pássaros, um vendedor de “chegadinha”, carros que homenageiam aniversariantes enclausurados e uma oração diária que a vizinha realiza pontualmente às seis. É o jeito que inventei de fugir, por alguns minutos, do bombardeio de notícias sobre os avanços do vírus, do número catastrófico de vítimas e da negligência do governo perante a pandemia. Nos primeiros meses, ligávamos a televisão e assistíamos à notícia de que os cemitérios se expandiam, de que era necessário cada vez mais valas para as vítimas. Em três meses, o maior cemitério público de Fortaleza construiu mais de 22 mil novas vagas¹. Não havia mais espaço para enterrar os mortos em

¹ CORONAVÍRUS: Maior cemitério público de Fortaleza terá mais de 22 mil novas covas. **ISTOÉ**, 30 abr. 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/coronavirus-maior-cemiterio-publico-de-fortaleza-tera-mais-de-22-mil-novas-covas/>. Acesso em: 30 abr. 2022.

Manaus². E em São Paulo, a prefeitura comprou contêineres para colocar as ossadas e liberar lugares³. Agora, já não há mais rituais fúnebres, nem rostos, nem velórios, mas não é de hoje que o Brasil não sabe enterrar seus mortos. Caminhamos em direção ao colapso funerário⁴.

Muito se falou sobre “novo normal”, mas acredito que aqueles que o disseram não se referiam somente ao fato de termos que nos acostumar com o álcool em gel, as máscaras, as paranoias de limpeza e o mínimo de contato possível, e sim com a normalização da morte, da precarização, do cinismo, do medo do outro e do aprofundamento das desigualdades. Nada foi mais desejado por uma racionalidade neoliberal do que os espaços higienizados, esvaziados em sua alteridade, da forma como estamos lidando agora. Ainda houve aqueles que simplesmente negaram e acreditaram na pós-verdade como instrumento político. Ora, dentre eles, estava o próprio presidente do Brasil que recusou estatísticas, insistiu que vírus era uma “gripezinha”⁵, deu respostas como “e daí?” e aplicou criminosamente políticas de saúde que não possuíam comprovações científicas⁶.

A negação do presidente o fez se opor aos governadores e prefeitos que seguiam as medidas de segurança sugeridas pela Organização Mundial da Saúde e o fez, em pouco menos de um mês, dispensar três ministros da saúde. Diante da maior crise sanitária da história, o Brasil não possuiu ministro da saúde nos momentos mais cruciais e, com a curva da estatística crescente, estamos em mais de 300 mil mortos no total. A progressão da doença, os hospitais lotados e o descaso com os profissionais que atuam na linha de frente anunciavam o caos que o presidente negou enquanto questionava a imprensa, pressionava pela reabertura do

² SEM ESPAÇO para enterrar as vítimas da Covid-19, Manaus empilha caixões. **Folha**, 22 abr. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/04/sem-espaco-para-enterrar-as-vitimas-da-covid-19-manaus-empilha-caixoes.shtml>. Acesso em: 5 maio 2020.

³ SP: Prefeitura compra contêineres para colocar ossadas e liberar cemitérios. **UOL**, São Paulo, 11 jun. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/06/11/sp-prefeitura-compra-conteineres-ossadas.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 11 jul. 2020.

⁴ 'COLAPSO funerário é o passo seguinte', diz Nicolelis sobre pandemia no Brasil. **CNN Brasil**, São Paulo, 23 mar. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2021/03/23/colapso-funerario-e-o-passo-seguinte-diz-nicolelis-sobre-pandemia-no-brasil>. Acesso em: 23 mar. 2020.

⁵ HÁ UM ano, Bolsonaro chamava COVID de gripezinha em rede nacional. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 24 mar. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/03/24/interna_politica,1250005/ha-um-ano-bolsonaro-chamava-covid-de-gripezinha-em-rede-nacional-relembre.shtml. Acesso em: 30 mar. 2021.

⁶ EM DISCURSO, Bolsonaro insiste em remédios sem eficácia contra COVID-19. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 10 mar. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/03/10/interna_politica,1245307/em-discurso-bolsonaro-insiste-em-remedios-sem-eficacia-contra-covid-19.shtml. Acesso em: 15 mar. 2021.

comércio e retirava do ar o portal oficial do Ministério da Saúde, que trazia atualizações sobre o vírus no país⁷.

Diante de tantas ameaças à democracia, da catástrofe anunciada, fizemos também nossa transição para o mundo virtual. Enquanto as escolas e universidades particulares rapidamente migraram para plataformas à distância muito sofisticadas e seus professores faziam transmissões online, vídeos e compartilhamento de conteúdo a todo o momento, a educação pública ganhou mais um aliado para a sua precarização, sucateamento e extermínio. Diante desse projeto privatista e dos cortes de verbas, a pandemia trouxe a implementação de mais um recorte classista, visto que a recusa pela desaceleração das atividades deu lugar a um modelo à distância que escancarou o problema da inclusão digital, a falta de ambientes ideais para o estudo e a dependência do apoio estrutural que a universidade oferecia no cotidiano dos estudantes.

Se agora escrevo este trabalho, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, na Universidade Federal do Ceará, em meio à pandemia, tenho em vista que há muitas lutas em curso. Apesar da sensação de fragilidade e insegurança em nossas vidas, é preciso estar junto para lutar contra as dinâmicas de aceleração neoliberais que insistem em desestruturar a universidade pública, gratuita e de amplo acesso e contra tantos modos de produção excludentes. É preciso se indignar com esses tempos, com a passividade, com a violência, com a falsa ideia de igualdade. Se agora escrevo este trabalho, é pensando no meu lugar enquanto pesquisadora em meio ao que vivemos e nesse espaço de fala como um local que propõe alianças e tomadas de posição.

Não podemos nos esquecer também que o isolamento social que vivemos agora, construído de modo hierárquico e verticalizado, vem escancarando inúmeras cenas de opressão. O prefeito de Belém, no Pará, em pleno *lockdown*, incluiu o trabalho das empregadas domésticas como essencial⁸, ignorando que a primeira vítima fatal da doença noticiada pela imprensa foi uma empregada doméstica no Rio de Janeiro, que contraiu o vírus

⁷ APÓS reduzir boletim diário, governo Bolsonaro retira dados acumulados da Covid-19 do site. **G1**, Brasília, 6 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/06/06/aposreduzir-boletim-governo-bolsonaro-retira-dados-acumulados-da-covid-19-de-site-oficial.ghtml>. Acesso em: 6 jun. 2020.

⁸ PREFEITO de Belém inclui domésticas entre essenciais antes de início de lockdown. **CNN Brasil**, São Paulo, 6 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2020/05/07/prefeito-de-belem-inclui-domesticas-entre-essenciais-antes-de-inicio-de-lockdown>. Acesso em: 6 jun. 2020.

na casa dos patrões recém-chegados da Itália⁹. Nessa mesma cidade de Belém, quando o sistema de saúde público e privado colapsou, quem era rico escapou por meio de UTI aérea¹⁰, mas e quem não era? Em Recife, Mirtes, que trabalhava durante a quarentena, deixou o filho de 5 anos, que se chamava Miguel, sob responsabilidade da patroa enquanto passeava com o cachorro a pedido dela. A criança chorou chamando pela mãe e a patroa impacientemente o colocou dentro do elevador e apertou o 9º andar. À procura da mãe, o menino escalou uma grade sem proteção, caindo de uma altura de 35 metros¹¹. Não podemos esquecer que Miguel, esse menino negro negligenciado pela patroa branca da mãe, caiu do 9º andar das Torres Gêmeas, edifício que foi construído sob a lógica do Projeto Novo Recife, que deu origem às torres empresariais e residências em uma área que antes era pública, no Cais José Estelita. A aprovação deste projeto revela o favorecimento do setor privado em ações irregulares que há muito tempo têm sido questionadas na justiça. As Torres Gêmeas, símbolo de violência na cidade de Recife, guardam uma conexão direta com processos de remoções, expulsão de trabalhadores do comércio informal e com a higienização social em comunidades nos arredores. Além disso, também expõem a ausência de participação popular nos projetos de desenvolvimento urbano implementados pelo grande capital pernambucano.

Essas cenas quando colocadas lado a lado mostram de que forma o acirramento das desigualdades vem operando. De que modo as entranhas da colônia se atualizam em meio à pandemia para “criar mundos de morte, formas únicas e novas de existência social nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de mortos-vivos” (MBEMBE, 2018, p. 71). Assim como as empregadas domésticas, em meio ao grande número de pessoas que não tem direito ao isolamento, há também os entregadores de aplicativos que vêm realizando longas jornadas de trabalho com exposição ao vírus e sem qualquer direito trabalhista ou cobertura previdenciária para conseguir sobreviver e sustentar a família.

⁹ PRIMEIRA vítima do RJ era doméstica e pegou coronavírus da patroa no Leblon. **UOL**, Rio de Janeiro, 19 mar. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/03/19/primeira-vitima-do-rj-era-domestica-e-pegou-coronavirus-da-patroa.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 6 maio 2020.

¹⁰ CORONAVÍRUS: Ricos de Belém escapam em UTI aérea de colapso nos hospitais da cidade. **Época**, São Paulo, 6 maio 2020. Disponível em: <https://epoca.globo.com/sociedade/coronavirus-ricos-de-belem-escapam-em-uti-aerea-de-colapso-nos-hospitais-da-cidade-1-24412850>. Acesso em: 7 maio 2020.

¹¹ CRIANÇA de 5 anos morre após cair do 9º andar de prédio no Centro do Recife. **G1**, 2 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/06/02/crianca-de-5-anos-morre-apos-cair-do-9o-andar-de-predio-no-centro-do-recife.ghtml>. Acesso em: 2 jun. 2020.

Enquanto essas empresas de entrega estão lucrando aos montes, a precarização do trabalho e da vida, faz, em meio à pandemia, jovens negros e pardos, em sua maioria, trabalharem de segunda a domingo e submeterem-se à pontuação¹². Sem contrato e em uma situação análoga à escravidão que é camuflada sob o discurso neoliberal do empreendedorismo, os trabalhadores de aplicativo reivindicam melhores condições de trabalho. No mês de julho, o movimento “Treta no Trampo” disseminou um vídeo pela internet com intuito de realizar um chamado para a primeira paralisação no dia 1^o¹³.

No entanto, não ter direito ao isolamento também pode significar que a casa muitas vezes não é sinônimo de proteção. No Brasil, o vírus é bem mais letal nas periferias do que nos bairros da elite financeira. As aldeias indígenas também se encontram em situação calamitosa. Mas não é só o vírus que vem dizimando populações. O racismo por trás do descaso do Estado e da violência policial reforça extermínios históricos. Ainda esperamos justiça por João Pedro, Mizael, Ágatha¹⁴ e tantos outros jovens mortos dentro de casa durante ações da Polícia Militar realizadas em meio à pandemia. A filósofa Sueli Carneiro (2020), em sua conta no Twitter, publicou que a “violência racial é como síndrome respiratória grave, não permite respirar”.

Em Minneapolis, nos Estados Unidos, o afro-americano George Floyd morreu após ser asfixiado por um policial branco que se ajoelhou em seu pescoço durante oito minutos e quarenta e seis segundos, enquanto ele estava posto de bruços, imobilizado na estrada. “*I can’t breathe*” (“Eu não posso respirar”) foram as suas últimas palavras antes da parada cardíaca. A revolta sufocada fez grupos de manifestantes saírem às ruas exigindo justiça. A cidade ficou em chamas e, ao redor do mundo, por muitos dias seguidos, foi impulsionado uma onda de protestos contra a brutalidade policial e o racismo. Foi exatamente como Achille Mbembe (2020, s. p.) apontou em um texto publicado, pouco antes do episódio: “se tiver de haver guerra, deverá ser, em consequência, não contra um vírus em particular, mas contra tudo o que condena a grande maioria da humanidade à paragem prematura de respiração”.

¹² A MAIORIA dos entregadores de apps são negros, diz pesquisa. **Negre**, 24 jul. 2020. Disponível em: <https://negre.com.br/a-maioria-dos-entregadores-de-apps-sao-negros-diz-pesquisa/>. Acesso em: 25 set. 2020.

¹³ O vídeo pode ser visualizado através desse link: <https://www.youtube.com/watch?v=bpFKhCd5qe0>. Acesso em: 25 jun. 2020.

¹⁴ João Pedro Matos Pinto era um garoto 14 anos que morava com a família em São Gonçalo, Região Metropolitana do RJ. Mizael Fernandes da Silva tinha 13 anos e morava em Chorozinho, no interior do Ceará. Ágatha Vitória Sales Felix tinha 8 anos e residia no Complexo do Alemão, na Zona Norte do Rio.

Os protestos se espalharam pelo mundo, como uma resposta necessária à violência e aos direitos que estão sendo constantemente atacados enquanto a pandemia acontece. Nesse contexto, o espaço público também entra em disputa. No Brasil, as manifestações, inspiradas pelo lema “Vidas negras importam”, fizeram milhares de manifestantes irem às ruas contra o fascismo e o racismo e pela democracia. Na avenida Paulista, em São Paulo, o movimento, que logo foi tachado de “terrorista” pelo presidente, escancarou reações extremamente repressivas da Polícia Militar contra os manifestantes. Enquanto na trincheira oposta, os apoiadores do presidente, vestidos de verde e amarelo, foram escoltados pela mesma polícia.

Desde o início da pandemia, os manifestantes que apoiam o presidente estão sendo encorajados por ele a desrespeitar a lei de isolamento social e vêm realizando atos nas ruas de todo o país. Mesmo com tantas restrições sanitárias e o número crescente de mortos, os apoiadores se aglomeram para ameaçar jornalistas, pedir o fim da quarentena, reabertura do comércio, fechamento do Congresso, destituição do STF, criminalização dos movimentos de esquerda, intervenção militar e a criação de uma nova constituição.

Se o espaço urbano é o lugar da guerra entre narrativas, em meio à tentativa de acabar com a grande senzala brasileira e o pacto narcísico da branquitude¹⁵, os protestos antirracistas também vêm propondo a retirada dos monumentos de figuras ligadas à escravização. Em muitos lugares do mundo, os manifestantes derrubaram, picharam, depreciaram as estátuas de Edward Colston e Leopoldo II, dois escravocratas violentos¹⁶. No Brasil, também há muitas homenagens aos personagens históricos que escravizavam indígenas e negros e contribuíram para o extermínio de etnias. Em 2016, a estátua de Borba Gato e o Monumento às Bandeiras sofreram intervenções com um banho de tinta vermelha, mas as discussões não se intensificaram, e o movimento logo foi considerado como vandalismo.

Em junho de 2020, após a intensificação do debate em torno da manutenção desses monumentos, começou a circular nas redes sociais um abaixo-assinado pedindo que a

¹⁵ Para Cida Bento (2002), o pacto narcísico da branquitude expressa a forma como o grupo hegemônico, independentemente de ideologia político-partidária, se acomoda à sociedade racista que forjou o Brasil, silenciando sobre falhas do próprio grupo. Deprecia, subordina, mina a potência dos negros. Com isso, aniquila o protagonismo do não branco, adia mudanças estruturais na sociedade, mantém seus privilégios, se vendo como altruísta.

¹⁶ Esse momento, em especial, chega como inquietação para a pesquisa como um todo. Desde a realização do meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Percursos imprevisíveis: um gesto de criação com o espaço urbano*, há um desejo de investigação em torno das estátuas e bustos que compõem a cidade.

estátua de Borba Gato, em Santo Amaro, fosse derrubada. A partir de então, ela passou a ser vigiada 24 h pela Guarda Civil. No entanto, é possível perceber que mesmo diante daqueles que acreditam que os monumentos devem ser preservados porque constituem o patrimônio histórico e objetos de estudo e reflexão, os que defendem a retirada, o fazem justo por compreender que a história não está limitada ao passado, que não é uma coisa estática. A retirada dessas homenagens constitui uma ação histórica viva e pulsante capaz de provocar de modo muito mais eficaz o estudo, o pensamento e o diálogo.

Penso nos monumentos que existem em Fortaleza, cidade onde vivo, e que os critérios que definem a presença ou a manutenção dizem muito do modo como olhamos para a nossa própria história. Faço uma lista de monumentos que não erguemos: às vítimas da chacina do Curió, do Benfica, de Cajazeiras, a tantos e tantas que têm morrido injustamente; à Maria da Penha, pelo exemplo de luta em nome das mulheres; à Dandara dos Santos, vítima de transfobia, para que nunca esqueçamos do direito à dignidade; aos povos indígenas do Ceará, em especial à cacique Pequena, primeira mulher a se tornar cacique no Brasil; às comunidades litorâneas, nossos pescadores, que têm constantemente sofrido com o assédio das casas de veraneio, hotéis e pousadas; ao quilombo do Cumbe e tantos outros que estão resistindo em meios aos *resorts*, à usina eólica e à carcinicultura.

A ausência de todas essas homenagens que presentificam uma narrativa política e uma hierarquia social consolidada em outrora também dizem sobre os modos de ocupação do espaço urbano. De modo que, ao propor a retirada das homenagens às figuras controversas, o movimento antirracista não só interroga se as razões pelas quais os monumentos foram erguidos continuam sendo válidas hoje, mas reivindica o direito à cidade. Além dos monumentos, os nomes de ditadores, senhores de escravizados e bandeirantes se espalham por ruas, praças, avenidas, escolas e datas, reforçando imaginários coloniais e simbologias racistas. Com o objetivo de dar visibilidade às demandas daqueles cujos direitos há muito tempo vem sendo violados, esse processo de ruptura com símbolos de tortura e morte que ergueram o nosso país mostra que não se “apaga a história” com a retirada dos monumentos. O que vem apagando a história é o silêncio, a falta de diálogo e a naturalização dos mecanismos de opressão.

Em meio à pandemia em que vivemos, aprendemos com esses gestos que reescrevem, que retomam ou que barram, como Bruno Latour (2020, p. 5) nos propõe. Gestos

que são “barreiras erguidas contra a repetição de tudo como era antes, ou pior, contra uma nova investida mortífera”.

Diante da face violentíssima do nosso país, centenas de pessoas estão pensando e construindo juntas muitos gestos-barreiras — barricadas. São diversas as iniciativas que têm agido com enfrentamento na diminuição das consequências do isolamento social e do contágio em comunidades, quilombos, aldeias e assentamentos que sofrem os resultados das desigualdades.

Muitas redes de apoio estão se fortalecendo e têm se expandido e se materializado em projetos artísticos, vídeos, músicas e textos¹⁷. Uma forma de desobedecer às coordenadas coloniais e afirmar autonomia, afetos e desejos.

Essas desobediências que operam na contramão do capital global transformam a zona de indiscernibilidade que vivemos agora, perturbam o trabalho do medo que paira sobre nós. São movimentos e práticas especulativas que incitam forças reativas mesmo que o caminho pareça longo e a luta árdua. Com isso, venho aprendendo a redesenhar hábitos, suposições e expectativas em relação a mim, ao que elaboro e aos outros. Mesmo que estejamos todos realocando as certezas, agindo sob forças imprevistas, o ceticismo não se apresenta enquanto possibilidade. Diante de um mundo em suspensão, transformo o *ainda não* em *ainda lembro*, *ainda desejo*, *ainda resisto*. Penso novamente em Vladimir quando indaga: “por outro lado, o que adianta desanimar agora? A gente devia ter pensado em desistir quando o mundo era jovem, ali por 1900”. E ainda escrevo.

¹⁷ Em Fortaleza, com o agravamento das desigualdades sociais, diante das medidas de contenção pela Covid-19, algumas ações de suporte foram impulsionadas para ajudar comunidades locais, por meio de arrecadação de doações. Nesse sentido, o ArqPET, como extensão da UFC, criou um Mapa Solidário que busca reunir e divulgar as iniciativas: <https://www.somarqpet.org/mapasolidario>. No âmbito da criação da artística, o Instituto Moreira Salles criou um programa fomento à produção cultural durante a pandemia, intitulado IMS Convida, para comissionar projetos de artistas e de coletivos, muitos deles atuantes em regiões de periferia: <https://ims.com.br/convida/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

2 ABERTURAS

2.1 Para abrir questões I

Essa pesquisa surge antes e aos poucos, em cada momento que busquei a companhia de imagens e de palavras que desarmavam certas configurações de poder, em que fui tomada por um nó na garganta, em que fui atravessada por pensamentos e ações micropolíticas; em que reimaginei a cidade em seus gestos; e em que desejei escrever. Como bem disse Suely Rolnik (2018, p. 27),

Estar à altura desse tempo e desse cuidado para dizer o mais precisamente possível o que sufoca e produz um nó na garganta e, sobretudo, o que está aflorando diante disse para que a vida recobre um equilíbrio — não será esse o trabalho do pensamento propriamente dito?

Penso que o modo e a estrutura deste texto foram se dando ao longo do próprio fazer, à medida que fui me deixando estranhar pelas marcas; pelo desassossego causado pela violência desses “estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo” (ROLNIK, 1993, p. 2). De modo que essa escrita nada mais é do que notícias dessas marcas que, em meu corpo, foram se amplificando, reverberando ou movimentando durante o exercício diário de habitar Fortaleza e de conviver com as imagens produzidas por realizadores, realizadoras e coletivos da cidade.

Desse modo, enquanto me invento pesquisadora, venho desenhando uma rede de forças, observando movimentos de transformação da paisagem e adentrando em um jogo em que as regras são postas enquanto se joga. Ora, inicialmente, sob a forma de projeto de entrada na pós-graduação, o que havia era, de fato, um jogo que buscava romper com alguns roteiros engessados em relação ao tempo, ao espaço e à movimentação na cidade. Um desdobramento de algumas inquietações em torno do direito à cidade e das estratégias de segregação e privatização do espaço urbano que haviam ganhado aspecto acadêmico e dado origem ao meu trabalho de conclusão de curso em Cinema e Audiovisual, intitulado *Percursos imprevisíveis: um gesto de criação com o espaço urbano*¹⁸, sob a orientação de Yuri Firmeza.

Durante a minha inteira morei na Regional II, no bairro Meireles, o que me trouxe e ainda traz a constante sensação não só de estar permanentemente sob o *slogan* do progresso,

¹⁸ VIEIRA, A. P. V. C. **Percursos imprevisíveis: um gesto de criação com o espaço urbano**. 2018. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

cercada de prédios, guaritas, construções e propagandas, como também de habitar um entorno que usufrui de infraestrutura privilegiada em relação aos outros bairros da cidade, inclusive presentes na mesma regional, justo por reproduzir constantemente, em suas práticas e modos de vida, vivências extremamente coloniais. Vale lembrar que, em 2018, o Meireles foi um dos poucos bairros de Fortaleza em que a porcentagem de votos de Jair Bolsonaro foi maior que a de outros candidatos¹⁹.

Além disso, entre 2015 e 2016, pude acompanhar o processo de criação do Cine Ser Ver Luz²⁰ e as intervenções realizadas nas ruas, praças e imediações do Farol do Mucuripe, no bairro Serviluz, em Fortaleza, sob a constante perspectiva de resistência às ameaças das políticas de remoção. Durante essa experiência, pude me aproximar do Coletivo AudioVisual do Titanzinho e da Associação de Moradores do Titanzinho, com o intuito de colaborar com a organização de sessões itinerantes de cinema que atravessam diversas temáticas e avançavam na problematização entre política e estética nos modos de produzir conhecimento.

Com a criação de um carrinho, nomeado Carrim das Artes, traçamos inúmeros percursos pelo Serviluz divulgando as ações do Cine. Seguíamos caminhando, conversando com os moradores, distribuindo os zines com a programação da sessão e colando cartazes pelas ruas. Esses movimentos constituíam um modo de aproximação com o local e seus moradores e ampliavam as possibilidades criativas de comunicação, mostrando como “andar nas ruas nos faz ver os outros de frente, de perto — às vezes, olho no olho” (KEHL, 2015, p. 24). O Cine Ser Ver Luz foi uma experiência que emergia da relação entre as imagens, o espaço e a vida cotidiana. Cada sessão constituía uma experiência única e múltipla de ver juntos, com diferentes interlocutores, lugares e conversas.

A partir de uma “desestabilização que incide sobre nossas formas dominantes de pensar, permitindo, ao mesmo tempo, novas conexões com as forças minoritárias que pululam em nós mesmos” (GOLDMAN, 2008, p. 7), o Cine Ser Ver Luz foi se constituindo no meu

¹⁹ JAIR Bolsonaro só venceu em uma zona eleitoral de Fortaleza. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 28 out. 2012. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/politica/jair-bolsonaro-so-venceu-em-uma-zona-eleitoral-de-fortaleza-1.2019368>. Acesso em: 5 jan. 2020.

²⁰ O Cineclubes Ser Ver Luz faz parte das ações do projeto de pesquisa Coletivo AudioVisual do Titanzinho – Cine Ser Ver Luz, onde fui bolsista de Iniciação Científica. A pesquisa se interessava em acompanhar intervenções artísticas no bairro Serviluz. No capítulo 3, detalharei essa experiência. Para mais informações, também é possível acessar o site: <https://www.lamur-ufc.com/coletivo-audiovisual-do-titanzinho>,

caminho como espaço de encontro e troca capaz de perturbar o conforto das distâncias instituídas, inventando formas compartilhadas de pensar e se engajar na cidade. Desse modo, a escolha que se constitui mais adiante em caminhar junto aos filmes *VENDO MAR* (2016) e *Titanzinho Não Se Vende* (2019) surge a partir de uma relação íntima com esse momento de travessia.

Diante dessa experiência, em que pude repensar minhas práticas espaciais e perceber de que forma os processos de segregação seguem empobrecendo gradativamente o potencial coletivo dos espaços públicos, o jogo que descrevi na monografia apostava na rua enquanto espaço de diálogo. A partir de um dispositivo que apresentava as ruas, os espaços públicos e os movimentos que constituíam a cidade como elementos de um campo de investigação que ia se expandindo na medida em que as partidas aconteciam, pensei em um modo de fazer que pudesse me lançar à rua e que se relacionasse com a percepção, a vivência e a construção do espaço. Esse dispositivo possibilitou a primeira elaboração em torno dos *textos-trajetos* e da configuração de outros mapas para narrar uma cidade que se constituía ao nível do chão.

Os *textos-trajetos* surgiram como pequenas escritas ancoradas na experiência que permitiam reinventar a memória, perceber detalhes, traçar conexões e criar sentido para o que acontecia durante as caminhadas que o jogo proporcionava. Um modo de experimentação e narração de uma cidade em contexto de espetacularização atravessado por percepções e encontros inesperados. Uma abertura a outras formas de escrever e de produzir conhecimento essencial para o desenvolvimento da pesquisa, que fazia não só tremer os roteiros engessados como também marcava a presença de contornos instáveis nos modos de estar na cidade.

Os primeiros percursos foram caminhadas solitárias no bairro em que vivo e em seguida nos bairros Jacarecanga e Benfica, onde pude convidar amigos para uma ação conjunta em que um grupo de pessoas seguia as indicações do dispositivo inventado e depois constituíam um mapa que, na verdade, era uma rede de forças tecida a partir das vivências de cada um. Durante o tempo em que estive imersa nesse processo de criação, fui sendo, cada vez mais, afetada por narrativas desviantes dos mecanismos autoritários de disciplina a que somos permanentemente submetidos.

Nesse contexto, o encontro com as imagens produzidas por realizadores, realizadoras e coletivos da cidade de Fortaleza vai se cruzando, se distanciando e voltando a

se aproximar do percurso que vou traçando. Ao lançar um olhar mais atento para essa produção audiovisual, percebo que ela também se constitui como um modo de criar outras formas narrativas, outras escritas, outros *textos-trajetos* possíveis frente a um discurso hegemônico. Assim, percebo que diante de uma disputa simbólica do imaginário que é coextensiva aos espaços, o desejo de falar da potência dessas narrativas sempre esteve por perto, pois surge na busca e na convivência — com imagens, filmes e práticas — que, há alguns anos, interpela meus sentidos e se materializa de diferentes formas. Conforme discutirei mais adiante, a noção de *texto-trajeto* retornará com novas camadas como operador fundamental durante a escrita da dissertação.

Em 2015, ao entrar no curso de Cinema e Audiovisual, o que interessava era um cinema emaranhado de relações, o qual reivindicava a possibilidade de criar e explorar outras formas de falar do próprio espaço e do cotidiano. Assim, ainda pulsando, percebo uma vontade de elaborar acerca de um cinema que se faz como ato de imaginação discursivo, simbólico e político. De modo que, ao longo de 2019, após o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes, diversas considerações formuladas a propósito do tempo, da cidade e das imagens surgem através de outras articulações e outros horizontes para pensar as formas políticas do nosso presente.

Em um gesto que ajudou a circunscrever melhor as experiências em que desejava dedicar a esta escrita, o grupo de estudos do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR)²¹, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, na Universidade Federal do Ceará, coordenado pela professora Deisimer Gorczewski e do qual sou integrante desde o início, em 2016, produziu uma série de encontros que buscava propor uma investigação em torno da imagem a partir de algumas intersecções. Juntos, após algumas reuniões, chegamos à escolha dos temas correlacionados, a saber: cidade, sociedade, resistência, corpo e subjetividade.

Na época, após sugestão do professor Pablo Assumpção, durante a disciplina de Tópicos Especiais IV, havia acabado de ler *a dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo*, um ensaio da professora e pesquisadora Denise Ferreira da Silva publicado

²¹ É possível conhecer melhor as linhas de pesquisa do laboratório que envolvem processos de criação em artes, micropolíticas urbanas e pesquisa e docência e também as pesquisas e publicações já realizadas no site: <https://www.lamur-ufc.com/>

nos cadernos da Oficina de Imaginação Política da Bienal em 2017 e o romance de ficção científica *Kindred*, da autora afroamericana Octavia E. Butler. O livro contava a história de Dana, uma jovem que é subitamente transportada no tempo e no espaço para Maryland, nos Estados Unidos, em uma época de pré-Guerra Civil, um lugar muito perigoso para uma mulher negra. Os dois escritos trouxeram uma possibilidade de pensar outros modos de intervenção no sistema em que vivemos e de invenção de mundos e tempos possíveis.

Logo, enquanto proponente do encontro Imagem e Cidade, no primeiro encontro do grupo de estudos do LAMUR – UFC, apresentei como proposta um debate a partir do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, que denuncia a segregação institucionalizada no presente em muitas cidades, empregando elementos de ficção científica e questionando o projeto de utopia sob o qual a cidade de Brasília foi erguida. A escolha do filme veio ao perceber que as viagens no tempo, os corpos violentados e os autoritarismos passados tornavam *Kindred* e *Branco sai, Preto fica* duas versões de uma história bem parecida. Se ambos denunciavam uma violência física e simbólica, seja nos modos de vida ou nos projetos de cidades, também apontavam, em seus discursos e formas, para a imaginação como estratégia política muito eficaz. Assim sendo, falar de um parecia um modo de também falar do outro.

Assistimos ao filme durante o encontro e também comentamos os dois textos que haviam sido sugeridos: *Transbordar o cinema: anotações sobre imagem, ficção e práticas moradoras*, de Érico Araújo Lima e *Fogos e artifício*, de Juliano Gomes. Interessava, principalmente, o modo como Érico, em seu texto, pensava a ficção como ato de imaginação que produz mundos e viaja pelo tempo, o engajamento no território e os laços que a imagem cria ou estremece. Diante disso, ao olhar para o que os filmes mobilizavam, surgia um interesse cada vez maior em traçar conexões com as produções e práticas locais que, em suas especificidades, também traziam à tona questões em torno de um projeto de expansão e verticalização da cidade.

Desse modo, durante a disciplina de Seminário de Pesquisa pude realizar uma pequena cartografia de filmes, ensaios fotográficos, práticas e ações que aconteceram em Fortaleza e questionavam o projeto de cidade a partir de uma noção de tempo disciplinado que pressupunha unidade e continuidade. Nessa escrita que chamei de *Por uma outra noção de tempo: Espaços, narrativas e (re)montagens em Fortaleza – CE*, me dediquei a pensar

experiências que pretendiam levar em consideração a pluralidade de mundos que atravessavam os espaços e rompiam não só com os modos hegemônicos de uso e apropriação, como também com essa noção de tempo regulada pelo poder e pela especulação imobiliária.

Um dos desdobramentos dessa escrita foi o encontro *Cidades-anacrônicas*. A proposta surgiu em parceria com o artista e filósofo Lucas Dilacerda, mestrando do PPGFilo e integrante do LAMUR, e consistiu em convidar todos os interessados a participarem de um dos encontros semestrais do Grupo de Estudos do LAMUR²² para discutir as relações entre tempo e cidade a partir da exposição *Turvações Estratigráficas* (2013), do artista Yuri Firmeza, e do texto *A insistência do resto*, do artista e professor Felipe Ribeiro. A exposição, que ocorreu no Museu de Arte do Rio, trazia, em sua montagem, um conjunto de restos deixados pelas remoções, a imagem do que restou do Morro da Providência, no Rio de Janeiro, um vídeo dos restos de memória da avó do Yuri, paciente de Alzheimer, e a propaganda de projetos corporativos, estes restos de futuro para a região do Porto Maravilha.

Entre escombros e ruínas, alguns vídeos instalados constituíam holofotes publicitários e vendiam uma cidade “perfeita”, sem conflito algum. No entanto, ao olhar para o passado, Firmeza encontra as urgências do presente e constitui um olhar crítico diante da noção de progresso. Além disso, o artista articulava os processos políticos, sociais e econômicos que constituem o Museu de Arte do Rio, principalmente em relação ao local onde foi construído, e tencionava o papel do museu enquanto instituição que necessita lidar com a criação de imagens da cidade e se posicionar em relação a uma série de apagamentos.

Em nosso encontro, discutimos sobre as possibilidades de acessarmos uma cidade repleta de conflitos e contradições e de que forma o silenciamento de determinadas narrativas e um imaginário coletivo povoado pela ideia de futuro ecoam nos modos de vida da cidade de Fortaleza. A promessa de futuro que atravessa um museu dedicado ao amanhã no Rio de Janeiro, também está presente em Fortaleza, seja no empreendimento colapsado que é o bairro

²² Em 2019.2, os encontros do Grupo de Estudos do LAMUR constituíram-se enquanto convites para pensar a cidade e as suas relações com o sensível, o tempo, a resistência, o corpo e a subjetividade. Realizamos quatro encontros temáticos, a partir das propostas dos membros do LAMUR: Cidades-sensíveis (Raul Soagi e Rhachel Martins), Cidades-anacrônicas (Lucas Dilacerda e Ana Paula), Cidades-inventadas (Rafael Brasileiro e Fernanda Meireles) e Cidades-insistentes (Virna Benevides).

Praia do Futuro, no projeto de urbanização Fortaleza 2040²³, na construção do Acquário Fortaleza²⁴ ou nos inúmeros casos de remoção que atravessam a cidade para dar lugar a novas edificações. Desse modo, conversamos também acerca de alguns trabalhos realizados na cidade que lutam contra o emudecimento dessas narrativas locais e contra a neutralização da força da memória dos espaços.

Abordamos alguns filmes realizados em Fortaleza, como *Ponte Velha* (2017), do Victor de Melo, e *Tremor Iê* (2019), de Elena Meirelles, Deyse Mara, Lila Salú, Polly Di, Lívia de Paiva e Ticiane Augusto Lima. Também citamos trabalhos como o Acervo Mucuripe²⁵, criado pelo turismólogo Diego de Paula dentro da própria casa, onde podemos encontrar livros, caixas, fotografias, matérias de jornais e documentos que contam a história do Mucuripe e reconhecem as singularidades do bairro; e o Acervo digital do Serviluz, idealizado pela fotógrafa e moradora do bairro Priscilla Sousa, do qual ela pretende divulgar na internet o resultado de um levantamento com moradores e coletivos artísticos da região do que já foi produzido sobre o bairro em fotos, vídeos, textos e pesquisas acadêmicas, bem como nas ações realizadas durante o movimento *Titanzinho Não Se Vende*, no bairro Serviluz.

Nesse contexto, os encontros realizados a partir do Grupo de Estudos do LAMUR ocuparam um espaço de extrema importância durante o primeiro ano do mestrado para conceber melhor um recorte diante de um amplo campo de questões de interesse que já haviam tido diversas configurações. Ao discutir sobre as forças em jogo na produção dos espaços, a noção de tempo se afirmava, cada vez mais, como um elemento-chave para entender o caráter do futuro que é desejado e mediado por uma lógica neoliberal que habita as cidades. Pouco a pouco, percebendo as conexões entre os modos de operar no agora e no outrora, onde ambos apontam para mecanismos de estruturação das cidades que atuam em

²³ O PLANO 2040 e o futuro urbano de Fortaleza. **O Povo**, Fortaleza, 14 jul. 2016. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/cotidiano/2016/07/14/noticiasjornalcotidiano,3635450/o-plano-2040-e-o-futuro-urbano-de-fortaleza.shtml>. Acesso em: 2 fev. 2020.

²⁴ COM OBRAS paradas, projeto do Acquario completa 10 anos. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 02 abr. 2019. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/negocios/com-obras-paradas-projeto-do-acquario-completa-10-anos-1.2082862>. Acesso em: 2 fev. 2020.

²⁵ O GUARDADOR de memórias do Mucuripe. **Revista Vós**, Fortaleza, 19 fev. 2019. Disponível em: <https://www.somosvos.com.br/o-guardador-de-memorias-do-mucuripe/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

consenso com os processos necropolíticos²⁶ históricos, fui compreendendo de que forma operam as atualizações de uma barbárie.

Paralelamente aos encontros que pude organizar no grupo de estudos do LAMUR, as disciplinas de Poéticas da Criação e Ateliê de Criação aconteciam. Em Ateliê, ministrada pela professora. Deisimer Gorczewski, os primeiros encontros foram atravessados por leituras de autores como Mia Couto, Deleuze e Guattari, Virginia Kastrup, Luciano Bedin Costa, que já vinham acompanhadas de um desejo de inventar com os espaços de encontro (o bosque, a livraria e a sala de aula). Essa indicação nos orientou durante todo o processo da disciplina e foi se conectando com o desejo de pensar processos de criação mais coletivos. Em seu decorrer, os artistas e pesquisadores participantes puderam compor cada encontro sugerindo proposições a serem realizadas coletivamente com diversos espaços da cidade, de modo que realizamos vários trajetos na cidade de Fortaleza, para muito além do Campus do Pici, da Universidade Federal do Ceará.

Estivemos juntos no Centro, no Mondubim, na Varjota, no Pici, no José de Alencar e na Barra do Ceará partilhando o tempo, as memórias, as escritas e os desejos, o que se desdobrou em um processo colaborativo que deu corpo a uma publicação emaranhada de encontros que chamamos de Entre Artes: Percursos Poéticos com Fortaleza, organizada por Caroline Veras, Mel Andrade, Lucas Araújo e Deisimer Gorczewski. Até o momento, o livro se encontra no Prelo e realizamos somente o pré-lançamento no I Encontro Movências Poéticas, evento que reuniu os Programas de Pós-Graduação em Artes do Ceará (PPGArtes/UFC e PPGArtes/IFCE) em uma edição que discutia as práticas da cidade como experiências estéticas insurgentes e relacionais.

No Centro, pude propor um pequeno jogo com as imagens da cidade tal como conhecemos. Tratava-se de um convite para observar e percorrer os espaços a partir de breves narrativas ficcionais que encorajavam os participantes a inventarem outros modos de narrar os próprios caminhos percorridos. Na Barra do Ceará, participei do encontro proposto pelos artistas e pesquisadores Wellington Barros Junior e Sabrina Araújo. Nesse dia, perto do mar,

²⁶ Para Achille Mbembe (2018, p. 5), autor do ensaio *Necropolítica*, o conceito faz referência ao modo como o Estado tem “o poder e a capacidade de ditar quem pode morrer e quem deve viver”. Segundo o filósofo camaronês, a necropolítica como política da morte permite observar de modo mais aguçado a racialização das relações e práticas sociais que implicam na produção de inimigos. Assim, é possível perceber um sistema político racista que opera pela distinção e hierarquização do humano ao regular e distribuir a morte entre grupos e pessoas.

fomos presenteados por um arco-íris em plena luz do sol e pude conhecer melhor os integrantes do Coletivo Pode Crer, que também participaram do encontro, e suas respectivas ações no território onde atuam. De modo que, muito interessada pelas produções do grupo, fiz um convite para que eles participassem de uma conversa na disciplina de Poéticas da Criação, coordenada pelas professoras Milena Szafir e Cláudia Marinho.

Durante o encontro, o Coletivo, formado por três jovens moradores e alguns colaboradores, apresentou o Cine Invazão, que existe desde 2011²⁷ percorrendo espaços da comunidade das Goiabeiras, na Barra do Ceará, exibindo filmes nacionais que se relacionam com as especificidades do local e também algumas produções que foram realizadas na própria comunidade. Em seguida, conversamos sobre as produções cinematográficas já realizadas pelo Coletivo: *Dois Avenidas* (2012), que narra a inquietação de um menino que traça percursos entre duas praias de Fortaleza. Uma onde ele vive e constrói laços, essa ocupada por casas; outra onde trabalha ajudando o pai, essa ocupada por prédios, e *Momento, Vício e Boa sorte* (2015), que conta a história de dois amigos de infância que tiveram a vida atravessada ora pelo vício, ora pela sorte.

A partir dessas ações realizadas, o Coletivo trazia, de maneira muito forte, o desejo em lançar outro olhar para o próprio espaço que fosse desvinculado dos discursos que culpabilizam os moradores pela violência, adentrando uma disputa pela visibilidade desejada. A conversa com o grupo girou em torno da importância de valorizar e problematizar as relações constituídas pela comunidade, a história de ocupação do espaço, os conflitos já vivenciados e as singularidades do território. Dentre as atividades já concretizadas, o coletivo também produziu exposições fotográficas e projetos pedagógicos com o propósito de intensificar a cooperação entre os moradores e buscar aliados diante das lutas coletivas em curso.

Esses encontros foram aos poucos moldando os desejos, embaralhando ideias fixas, abrindo pensamentos, atravessando impermanências e fazendo surgir novas escrituras associadas às imagens e aos modos de conhecer e estar no mundo. Assim, durante o trajeto, alguns dos filmes que mencionei foram constituindo a coleção que atravessará essa escrita

²⁷ “O projeto Circuito Cine Invazão existe desde 2011 e ao longo de suas edições foi ampliando seu modo de atuação, construindo assim um acervo metodológico para esse tipo de ação cultural.” (COLETIVO PODE CRER, 2020).

dessa dissertação. Entre um olhar atento aos detalhes e as possibilidades de aberturas que foram tecidas nos encontros, cada filme escolhido trouxe consigo singularidades e movimentações forças indispensáveis na elaboração da composição que rege o *corpus* da pesquisa, incentivando a constante invenção e experimentação de formatos de escrita.

Diante desses desafios, lembro-me da professora, escritora e ativista chicana Glória Anzaldúa (2000, p. 233), para quem “o ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia”. Esse texto decorre do esforço diário em evitar palavras como “certeza”, “sempre” e “verdade”, de perseverar, de insistir na desordem e de apostar na dúvida, mesmo que, muitas vezes, a angústia surja na tentativa de buscar palavras, de tentar lidar com que nos escapa. A escrita, essa invenção viva, que ainda que faça regressar com “os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (DELEUZE, 2013, p. 14) nos ajuda a avançar sobre os desertos.

Foi durante o estágio em docência, na disciplina de Literatura e Audiovisual, com o professor Érico Oliveira, que pude repensar minha relação com a escrita. Juntos, elaboramos uma proposta de curso que escapava de uma separação ou determinação essencial, focamos em escritos de uma *literatura audiovisual* que convocava sons, imagens e diferentes montagens na invenção da escrita. Em formato de laboratório, experimentamos a escrita enquanto gesto que surge da potência caótica do contato, do envio, da partilha e do conflito, de modo que se essa pesquisa é também atravessada por uma reflexão em torno da experiência da própria escrita, da necessidade de “esmiuçar não apenas a verdade do que dizemos, mas a verdade da própria linguagem que usamos” (LORDE, 1977, s.p.).

Desse modo, diante de uma experiência de texto contaminada dos mundos que venho atravessando, dos encontros realizados, dos modos de habitar a cidade, das disputas que emergem à superfície do espaço urbano, dos caminhos e dos diálogos que vão sendo tecidos, lembro-me da autora portuguesa Maria Gabriela Llansol (2011, p.12), que, em entrevista a António Guerreiro, afirma: “escrever *com* é dizer: estou com aquilo que estou a escrever” e desejo que esse trabalho seja, sobretudo, a elaboração de uma caminhada em companhia.

2.2 Texto-trajeto: caminhando entre cenas, tempos e espaços

Viver é passar de um espaço a outro fazendo o possível para não se machucar.

Espécies de espacios. Georges Perec.

Figura 1 - Registro da obra “El colector”, de 1991



Fonte: Acervo do artista

Figura 2 - Registro da obra “El colector”, de 1991



Fonte: Acervo do artista

Cidade do México, 1991. O artista Francis Alÿs elabora uma ação: ele segue caminhando na cidade enquanto puxa por um barbante um pequeno objeto com formato de cachorro que é constituído por chapas de ferro repletas de pequenos ímãs. À medida que anda pelas ruas, o “cachorro” coleta resíduos encontrados pelo caminho até ficar completamente coberto. Essa ação é registrada em um vídeo e em seguida também são confeccionados cartões postais²⁸. Ao colocar o corpo na cidade, Alÿs parece questionar a relação que estabelecemos com o espaço a partir de um gesto que se abre ao imprevisível. Em *O Coletor*

²⁸ “Por um período de tempo indeterminado, o coletor magnetizado faz uma caminhada diária pelas ruas e gradualmente constrói uma cobertura feita de qualquer resíduo metálico encontrado pelo seu caminho. Esse processo se estende até o coletor estar completamente coberto pelos seus troféus.” (ALÿS, texto escrito no cartão-postal em *El Colector*).

(1991), ao coletar coisas inúteis e abandonadas, o caminhar se torna uma forma de apreensão do espaço capaz de reconfigurar o tempo e espaço da cidade.

A caminhada possibilita a Alÿs observar, registrar e intervir nas ruas da Cidade do México. Com o conjunto de objetos coletados ao longo do percurso seria possível inventar uma cartografia própria e contar histórias a partir das singularidades encontradas. Para Alÿs, a cidade se tornou um espaço de investigação, um “sítio de sensações e conflitos de onde se extraem os materiais para criar ficções” (ALÿS *apud* MEDINA, 2006, p. 19). Cada passo que surge na intervenção proposta é como uma abertura às possibilidades de acessar outras topologias urbanas. Esse deslocamento poderia configurar uma prática estético-política, expressiva e inventiva, conforme afirma Careri (2013, p. 32) em seus estudos sobre o caminhar.

Assim, caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põe em crise o projeto contemporâneo.

No percurso que proponho com essa pesquisa, a caminhada também surge como um modo de se colocar à escuta do próprio processo, dos arranjos estéticos, das disputas em curso e dos recortes singulares de tempo e espaço para elaborar em torno da cidade. Entre a Barra do Ceará, o Poço da Draga e o Titanzinho, a caminhada é o operador que possibilita a atenção aos detalhes, aos acontecimentos e as imagens realizadas. Assim como Alÿs, também somos impulsionados pela coleta, mas de imagens e gestos que nos atravessam enquanto caminhamos em Fortaleza, Ceará.

Perto da proposição de Alÿs, que tanto nos inspira, percebemos um diálogo direto com Michel de Certeau (1994), que nos instiga a pensar uma comparação entre o ato de caminhar e o ato de falar: “O ato de caminhar está para o sistema urbano com a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos” (CERTEAU, 1994, p. 180). Essa comparação incentiva a considerar que assim como a fala coloca em contato os interlocutores para estabelecer uma comunicação, a caminhada, ao pôr em relação ao corpo e a espacialidade, igualmente produz significados. Em síntese, trata-se do entendimento de que o próprio caminhar possui funções enunciativas:

É um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim

como o ato da palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre formas e movimentos (assim como a enunciação verbal é a ‘alocução’, ‘coloca o outro em face’ do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). (CERTEAU, 1994, p. 177).

De forma alinhada ao pensamento de Certeau, Alÿs expõe: “a invenção de uma linguagem vem junto com a invenção de uma cidade. Cada uma de minhas intervenções é outro fragmento da história que estou inventando, da cidade que estou mapeando” (ALÿS, 1993 *apud* MEDINA, 2007, p. 78)²⁹. Portanto, diante da apropriação, da realização e da relação que se estabelece com o espaço, Alÿs vislumbra um jogo narrativo que cria com os elementos espaciais significativos e as possibilidades de trajeto. O artista, ao caminhar, inventa variações e improvisações na relação que se estabelece com o espaço.

Se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e dos interditos (por exemplo, se ele se proíbe de ir por caminhos considerados líticos ou obrigatórios). (CERTEAU, 1994, p. 178).

Nesse sentido, a proposição de Alÿs em *O Coletor* (1991) nos inspira enquanto gesto ativo de pesquisa. Compreendendo que esse trabalho nada mais é do que um percurso em que, na medida em que se anda, conseguimos realizar pequenas coletas, encontros ou desvios em relação ao espaço delineado. Uma tarefa que exige um corpo a caminhar, mas também um olhar atento aos movimentos das paisagens atravessadas. Em diálogo com esse processo, as caminhadas de Alÿs nos levam em direção a uma certa pedagogia do deslocamento que nos encoraja a refletir sobre a própria forma da escrita. Como poderíamos articular a escrita e um caminho percorrido? Como escrever sobre as forças que atravessam as paisagens? E as constantes disputas ou construções em curso?

Há um desejo em pensar um modo de escrita capaz de transitar entre referências espaciais, imagens e tempos, criando uma geografia própria em seu gesto. Nessa direção, ainda seguimos perto das proposições de Michel de Certeau (1994), principalmente quando o autor menciona os relatos de espaços, afirmando que um relato poderia por si mesmo ser um convite ao deslocamento, a uma prática do espaço.

Todo relato é um relato de viagem — uma prática do espaço. A este título tem a ver com as práticas cotidianas, faz parte delas, desde o abecedário da indicação espacial (‘dobre à direita’, ‘siga à esquerda’), esboço de um relato cuja sequência é escrita

²⁹ Texto original: “*The invention of a language goes together with the invention of a city. Each of my interventions is another fragment of the story I am inventing, of the city I am mapping.*”

pelos passos, até ao ‘noticiário’ de cada dia (‘Adivinhe quem eu encontrei na padaria?’), ao ‘jornal’ televisionado (‘Teherã: Khomeiny sempre mais isolado.’), aos contos isolados (as Gatas Borracheiras nas choupanas) e as histórias contadas (lembranças e romances de países estrangeiros ou de passados mais ou menos remotos). Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um ‘suplemento’ aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam. (CERTEAU, 1994, p. 200).

Nesse sentido, é necessário considerar que o texto que propomos não é apenas o fruto de encontros pontuais com imagens e filmes realizados com o espaço urbano, em que a matéria-prima para a elaboração de suas narrativas têm como ponto de partida experiências contra-hegemônicas na cidade de Fortaleza, Ceará. Poderíamos dizer, inspirados pelo pensamento do relato, que o texto é uma caminhada entre filmes, tempos e espaços, onde é possível inventar desvios, se colocar à escuta e transitar entre diferentes pensamentos. Se, em *O Coletor* (1991), o que nos faz caminhar é o desejo de ir ao encontro de pequenos objetos nas ruas da Cidade do México como forma de intervenção, aqui somos mobilizados pelo desejo de ir ao encontro de um conjunto de filmes realizados em Fortaleza, Ceará. Cada um deles, em sua singularidade, nos faz acessar espaços e camadas de tempo próprias e, na medida em que caminhamos com eles, somos tomados por conexões, detalhes, reinvenções e disputas.

Essa escrita, portanto, surge como uma experiência entre os desvios e desdobramentos provocados por imagens que compreendem a complexidade da cidade. Se Walter Benjamin já observava o declínio das experiências que caracteriza o nosso tempo, em alguns textos célebres³⁰, é possível espreitar a relação que existe entre experiência e o modo de narrar, compartilhar. Como já ressaltou a pesquisadora Paola Jacques Berenstein (2012), W. Benjamin nos conta a respeito de dois tipos distintos de experiência: “*Erlebnis*, que trata da vivência, do acontecimento, ou seja, uma experiência vivida e sensível, momentânea, efêmera, isolada e individual; e *Erfahrung*, que é a experiência maturada, sedimentada, assimilada, portanto, a experiência transmitida, partilhada, coletiva” (JACQUES, 2012, p. 18). Em torno dessa afirmação, Jeanne Marie Gagnebin (1999), estudiosa de W. Benjamin, complementa ao explicar que a origem da palavra *Erfahrung*: “vem do radical *fahr-*, usado

³⁰ Tomamos aqui em especial os ensaios “Experiência e pobreza”, de 1933, e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, escrito entre 1928 e 1936.

ainda no antigo alemão no seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem” (GAGNEBIN, 1999, p. 66). O que implicaria dizer que há uma conexão direta entre o percurso e a experiência. Desse modo, a escrita enquanto caminho se faz presente não só como possibilidade de compartilhamento, mas como a própria experiência em si.

Nosso empenho, ao longo destas páginas, é o de caminhar junto aos filmes: *Duas Avenidas* (Diógenes Lopes, 2012), *Vista mar* (Rubia Mércia, Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claugeane Costa e Henrique Leão, 2009), *Titanzinho Não Se Vende* (Coletivo Servilost, 2019), *Visita Guiada* (Victor Furtado, 2016), *Ponte Velha* (Victor di Melo, 2018), *Visita da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I* (Conselho Comunitário da Defesa Social e Ilha da draga audiovisual, 2012), *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus, 2012) e *Boca de Loba* (Barbara Cabeça, 2012). Ao lado de cada um deles, em suas diferentes maneiras, percebemos imagens que elaboram e reivindicam experiências próprias com o espaço. A partir das situações propostas, é possível questionar quais são os projetos em curso para a cidade contemporânea enquanto acessamos as brechas e fissuras aos modelos instituídos por um padrão hegemônico que emergem nas imagens.

No contato com as imagens, já não se trata de pensar em uma análise fílmica que se detém em definições canônicas do cinema contemporâneo³¹, mas de seguir com um olhar atento às particularidades dos filmes e nas conexões que são estabelecidas no itinerário. Cada filme, em seu modo de se relacionar com o espaço, engendrou perguntas, se deixou contaminar e interferiu no caminho que fizemos. A cidade foi tomada como matéria por cada uma das realizações, mas, longe de reproduzir uma representação, o que se afirmou foram as possibilidades de invenção no contato com o real.

Nesse sentido, em nosso caminho com os filmes, surge o *texto-trajeto*, um convite ao deslocamento. Uma escrita que se constitui como a experiência de um percurso que reinventa a memória, percebe detalhes e traça conexões. Um modo de explorar aberturas que possibilitam outras formas de escrever e de produzir conhecimento. O *texto-trajeto*, portanto, compreende um diálogo direto com uma noção de cartografia, que pode ser constantemente

³¹ Nosso movimento junto aos filmes é de proposição de ideias, e não de análises meramente técnicas. Um trabalho inventivo a partir dos materiais oferecidos pelos filmes, pensando as obras para além de objetos, em um exercício de diferença e sensibilidade que busca caminhos para reinvenção dos lugares estáveis no exercício crítico.

inventada enquanto se percorre o caminho que se faz³². Em movimento, junto aos filmes, recolhemos questões e conectamos imagens que se revelam como potência de enunciado para o trajeto e constituem sentido para essa experiência.

Ao contrário de um mapa cartesiano que é “uma descrição redutora totalizante das observações” (CERTEAU, 1994, p. 204) ou que remete à “ausência daquilo que passou” (CERTEAU, 1994, p. 176), o *texto-trajeto* compreende a escrita como um trabalho indissociável da constituição da cidade e de um constante exercício de colocar-se em relação. É um modo de privilegiar a fala do sujeito, reconhecer a potência no contato com o espaço e as imagens pesquisadas e estabelecer uma escuta sensível em relação aos contextos em que estão inseridas. Como já mencionou Deleuze (1997), ao recorrer ao exemplo do pequeno Hans, descrito por Freud, para falar do “mapa dos trajetos”.

O trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento. (DELEUZE, 1997, p. 73).

Se, no caso do pequeno Hans, Deleuze (1997) percebe um esforço de interpretação pelas vias da psicanálise, o que ele propõe é uma concepção cartográfica distinta, que observa os deslocamentos, a produção e a mobilização, em vez de se ater a uma fixação pela origem dos mapas. O mapa é entendido como intensidade e densidade, uma “distribuição de afectos” (1997, p. 76). Portanto, no caminho que traçamos, ao relacionar o *texto-trajeto* com o mapa, não se trata de uma demarcação de lugares, fronteiras, limites, mas de um modo de perceber as forças presentes à medida que se desenham os espaços. Da Barra do Ceará até o Poço da Draga, em Fortaleza, atravessaremos composições fílmicas que farão surgir questões inerentes à cidade, às imagens e aos sujeitos da pesquisa. O movimento que propomos, enquanto caminhamos, é deslocar-se por várias ambiências, registrando as diversas produções, os afetos, os tempos, os dispositivos de controle, as resistências, os encontros e as recusas que a cidade e imagens nos convocam.

2.2 Cartografias possíveis

³² Mais adiante, exploraremos a relação entre o *texto-trajeto* e o método da cartografia, proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Na busca por outros modos de ver e fazer que desestabilizam algumas das partilhas hegemônicas do sensível, o contato com o conjunto de filmes escolhidos surge como um modo de ativar experiências, conexões, leituras, desvios e cruzamentos engajados na produção de um pensamento compartilhado. O encontro com filmes, muito singulares em seus gestos, recursos e contextos, abre espaço para o processo de construção coletivo que origina o *texto-trajeto*. Uma proposta que consiste em apostar na relação que vou desenvolvendo com os filmes enquanto espectadora para além de uma suposta passividade, conforme observa Rancière (2012), diante de uma lógica emancipadora. Segundo o autor, o gesto de olhar pode pressupor uma série de atitudes que conferem ao observador a capacidade de transformar, comparar e reconfigurar aquilo que é visto.

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Nesse sentido, a cartografia surge como um conceito referente aos modos de conhecimento apresentados por Deleuze e Guattari (1995) ao investigar os processos de produção de subjetividade. Em diálogo com a noção de Rizoma³³, múltiplas linhas ou vetores emergem em um campo metodológico menos cartesiano, sem prescrição e sem objetivos previamente estabelecidos. Não se trata de revelar ou verificar informações sobre um campo já determinado, mas de um engajamento no espaço em que se adentra. Nosso contato com os filmes, portanto, não é antecedido por um conjunto de procedimentos a serem seguidos, mas de um olhar que cultiva os movimentos em transformação, que se apoia “diretamente sobre uma linha de fuga que permita explodir os estratos, romper as raízes e operar novas conexões” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 23). Durante a pesquisa, a cartografia se faz presente como um modo de fazer atento às múltiplas entradas e saídas que os filmes desenham em seus gestos e como uma aposta nas interseções com outros saberes e disciplinas.

Na tentativa de se conectar com essa zona de indeterminação que acompanha o processo, a cartografia como método é uma proposta que reconhece a diferença. Essa

³³ “O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32-33).

afirmação a distância das concepções hegemônicas ou dicotômicas de uma definição de saber científico que pouco agrega às discussões que pretendemos encorajar. Conforme Eduardo Passos, Virgínia Kastrup, Silvia Tedesco (2016) já desenvolveram sobre o método, a inscrição no plano de forças que constitui tanto o plano de produção do conhecimento como o da realidade conhecida estabelece um gesto de extrema importância. Há um desejo em se distanciar do formalismo como também há um entendimento de uma produção de conhecimento que surge pelas vias dos encontros tecidos e dos significados atribuídos a eles durante o processo. “O método da cartografia se ancora numa compreensão da cognição inventiva e numa política cognitiva criadora, reafirmando o seu afastamento da abordagem teórica e da política cognitiva da representação de um mundo supostamente dado” (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2016, p. 9). Nesse sentido, a dimensão da processualidade se fará presente em nossa escrita enquanto acessamos os planos de força.

A partir do contato com as forças que emergem do encontro com os filmes e durante o próprio processo de escrita, há uma desestabilização das práticas e discursos já instituídos. Ao longo desse *fazer com*, revela-se um mergulho em uma experiência de escuta das urgências, que consiste na “criação de um mundo comum e heterogêneo” (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 277). Ao olhar para o que as imagens suscitam, é possível estabelecer, durante o caminho, relações com as fricções, os modos de vida e as negociações em jogo ao habitar a cidade, sem deixar de lado o constante exercício de “composições e recomposições de singularidades” (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 264). Os filmes, em suas heterogeneidades, propõem um movimento constante de compartilhamento que instaura conexões, tensionamentos e intersecções.

Somos levados, então, a ficar no limite instável entre o que comuna e o que difere; entre o que conecta os diferentes sujeitos e objetos implicados no processo de pesquisa e o que, nessa conexão, tenciona; entre o que regula o conhecimento e o que o mergulha na experiência (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 267).

Trata-se de um convite para acessar os deslocamentos que constituem os filmes enquanto forças singulares, mas também as relações estabelecidas como um todo. Um encontro que faz olhar para e com as imagens, nos aproximando dos movimentos da vida em um gesto que leva a reconhecer sentidos, transformar o espaço em nós e constituir uma experiência. Dessa forma, a caminhada que propomos é produção e convite para estar em movimento não só com as imagens, mas também com os modos de fazer dos filmes, que são

atravessados por processos e práticas contagiadas de uma relação com Fortaleza, Ceará, fazendo ecoar e transbordar o cotidiano e as vivências com a cidade.

Nossa proposição ao realizar o *texto-trajeto* é dinâmica, escapa à linearidade, evita rotas pré-estabelecidas enquanto pressupõe a implicação e o deslocamento do corpo pelo espaço. O *texto-trajeto*, portanto, se aproximaria da cartografia, conforme compreende a pesquisadora Suely Rolnik (2011), como uma forma de tornar a experiência compreensível à medida que o percurso acontece.

A cartografia, diferentemente, do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações: ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra — aqui, movimentos do desejo —, que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente. (ROLNIK, 2011, p. 62).

A partir do transitar entre os filmes, há um olhar atento para a dimensão afetiva das espacialidades por onde andamos, que trazem consigo as experiências estéticas e políticas das subjetividades que habitam os espaços. O mergulho proposto convoca uma atenção especial aos processos comuns de compartilhamento, desde a disposição dos corpos até os recortes de tempo e espaços singulares que configuram ou extrapolam a composição de um campo sensível. Para além da materialidade dos espaços, nossa atenção se volta a todo um arranjo estético que se relaciona diretamente com o tecido afetivo que constitui os modos de vida. Trata-se de um transitar entre espaços, memórias, gestos, mas também entre disputas que se relacionam diretamente com o campo sensível, onde é possível construir visibilidades, falas e escutas.

2.3 Os gestos fílmicos engajados

A partir do encontro com os filmes e de um olhar atento à potência dos gestos que os constituem, é possível elaborar acerca dos modos de engajamento em outras possibilidades de produção de espaço e de tempo. Em companhia dos sujeitos em cena, das cidades e paisagens compartilhadas, dos modos e posições de enquadramento e das questões surgem nessa relação, há um caminho de aproximação com princípios condutores, valores, ideais, imaginações e práticas insurgentes advindas de vários espaços outros que também elaboram a cidade. São filmes que desafiam a conformação às normas do aparato de mercado, reconhecem estratégias de ruptura e tentam desestabilizar certas relações de dominação. A cada passo que realizamos em suas companhias, manifestam-se modos de colaborar com as

reivindicações de legitimidade dos direitos que organizam as lutas cotidianas existentes no espaço urbano.

Em seus respectivos espaços, os filmes trazem gestos fílmicos que evidenciam as fraturas, furos e esgarçamentos que constituem os projetos do capital para a cidade, de modo que contribuem também para um entendimento do cinema, não apenas como um mero transmissor de conhecimentos, “mas como inventor de formas de engajamento do espectador no compartilhamento sensível de ideias, conceitos, percepções de mundo e conhecimento” (BARROSO; MIGLIORIN, 2016, p. 16). Entendemos aqui o engajamento, de acordo com as proposições já realizadas por Cezar Migliorin (2011), como algo que só existe no tempo presente, a partir das variações de forças que emergem no contato com o mundo vivido.

O engajamento percebe o presente em sua possibilidade de tencionar sua própria mudança. O que há de real é essa mistura de desejo e variação na fabricação de mundo, já independente da veracidade ou da centralidade de uma ordem narrativa, de um personagem ou comunidade, dando à noção de engajamento uma dimensão coletiva e social e não exclusivamente individual (MIGLIORIN, 2011, p. 18).

Cada filme, a partir de suas singularidades em termos de experimentação, linguagem e estética, estabelece um modo singular de engajamento nas experiências que os atravessam. Há uma conjugação de potencialidades que compõem os filmes constituída pelo que chamaremos aqui de *gestos fílmicos engajados*, que fundam as imagens e se relacionam com a cidade numa espécie de “cumplicidade escritural” (COMOLLI, 1997). São gestos insurgentes que desejam rever as possibilidades de produção e uso dos espaços de forma mais crítica. A partir de uma reconfiguração do visível, buscam pensar e construir experiências comuns que consideram os aspectos subjetivos e denunciam uma noção de tempo em defasagem e as lógicas de segregação que constituem um projeto de cidade.

Inspirados pelas investigações de Marie Bardet (2019), autora que nos ajuda a operar o que entenderíamos aqui como gesto, levamos em consideração as intensidades que se fazem presentes em nosso caminho e criam linhas de fuga criativas que desejam interferir e disputar a invenção do espaço. Para Bardet, em diálogo com a obra de André Haudricourt, o entendimento de gesto se relaciona diretamente com o corpo³⁴, no entanto, não se trata de uma

³⁴ Agamben (2007) também trabalha o conceito de gesto em textos como “O autor como gesto” e “Notas sobre o gesto”. Para ele, o gesto é entendido como “a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade”. Como ponto de partida para essa noção conceitual, o autor também reflete sobre o corpo, em especial, sobre as descobertas do psiquiatra francês Gilles de la Tourette em torno de um quadro de patologias psicossomáticas, denominado síndrome de Tourette,

concepção que se restringe em tomar como ponto de partida o corpo em termos biológicos ou anatômicos de forma isolada, e sim toda uma relação que se estabelece entre os corpos, contextos, forças e objetos. “Gestos são relações entre matéria, energia, espiritualidade, técnica, instituições, formas de pensar, relações sociais, dinheiro, modos políticos de organização, sexualidades e um longo etc.” (BARDET, 2019, p. 96).

O que interessa, portanto, quando mencionamos os *gestos fílmicos engajados*, passa por um olhar diante dos corpos em cena, mas é sobretudo uma atenção para as relações que se inscrevem a partir do entre. Um exercício que, para além de observar a inscrição dos corpos no espaço, compreende a importância da reciprocidade das relações. Entre as práticas espaciais, as imagens, o cotidiano, os corpos, os afetos, as disputas em torno do pensamento espacial e das visibilidades percebemos os *gestos fílmicos engajados*.

Para não falar de ‘corpo’ ou estudar ‘o corpo’ como objeto, mas como uma série de gestos, como relações, gestos como materiais e imateriais, gestos humanos, mas não só, de toda a biosfera. Abordar condições materiais como o que se tece a partir dos gestos, entre os gestos, reconhecendo a importância de fazer montagens heterogêneas, na relação como relação de reciprocidade, abre pistas para um materialismo que não é unilinear (causa-efeito), mas com múltiplos recíprocos efeitos. (BARDET, 2019, p. 108).

Ao olharmos para esses gestos, o que se estabelece é uma aproximação que busca comentar ecos, avizinhamentos e desdobramentos no encontro com os filmes que compõem o *corpus* dessa pesquisa. São gestos que constituem as imagens e a todo o momento reconfiguram espaços de encontros e de trocas, afirmando o cinema como um modo de engajamento na invenção da cidade em que habitamos.

Os capítulos que surgem durante esse caminho, constituídos junto aos espaços e filmes da cidade, nascem, principalmente, do desejo de seguir entrecruzando o cinema, as imagens e os modos de invenção com a cidade. São movimentos que resultam de uma experimentação com o cinema produzido em um contexto local (Fortaleza, Ceará) por grupos e indivíduos que desejam questionar as práticas que constituem o pensamento temporal e espacial hegemônico.

caracterizada por espasmos que constituem movimentos que, apesar de surgirem sem intenção em comunicar, possuem uma expressividade em si mesmos, de modo que contribuem para uma das principais proposições do autor, que é pensar acerca do gesto enquanto algo desprovido da intencionalidade de significação ou comunicação.

No capítulo 3, *Em direção ao futuro*, os filmes, em seus *gestos fílmicos engajados*, entrecruzam questões que se relacionam diretamente com os anseios de um modo de desenvolvimento capitalista. Diante dos processos de verticalização, há uma atenção às relações que se estabelecem entre espaços e modos de vida e que constituem as formas de enfrentamento aos projetos hegemônicos. Tomamos os curtas *Duas Avenidas* e *Vista mar* para pensar as formas de resistência e de invenção de visibilidades através de práticas relacionadas com o espaço em que se vive, levando em consideração, principalmente, a intensa disputa em torno da orla da cidade. Também lançamos um olhar para os curtas *Visita Guiada*, *Visita da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I* e *Ponte Velha* que caminham pelas imediações do Poço do Draga, atentos às experiências históricas que atravessam comunidade, às transformações da paisagem e às formas de partilhar o espaço. Por fim, cotejamos os filmes *VENDO MAR* e *Titanzinho não se vende*, que nos convocam a pensar sobre as constantes ameaças de remoções e os modos de organização do poder popular no processo de luta e afirmação do bairro.

Já no capítulo 4, *Vislumbrando outros tempos*, afirmamos a necessidade de pensar alternativas que escapem à noção de progresso que rege os projetos hegemônicos de cidade através da imaginação. Seguimos perto de filmes que torcem o real, como *Boca de Loba* e *Mauro em Caiena*, forjando outros espaços e tempos. Aqui, somos convocados por *gestos fílmicos engajados* que anunciam o rompimento com uma temporalidade linear e trabalham no processo de articulação entre os desejos e as possibilidades de invenção dos espaços que se localizam fora das medidas impostas por uma conjuntura neoliberal contemporânea.

3 EM DIREÇÃO AO FUTURO

[...] todos olhavam fixamente para a frente, exclusivamente para a frente.

Autoestrada do sul. Júlio Cortázar

Nossas cidades como conhecemos, ergueram-se sob a invasão de um território já habitado, sob a despossessão de povos originários, e desde então seguem sendo segmentadas, fragmentadas e estratificadas sob critérios coloniais. Sem levar em consideração a precarização da vida e a constante falência das experiências neoliberais, foram muitas as premissas filosóficas, estéticas e sociais que guiaram a constituição das cidades com base na expectativa em um modelo progressivo de futuro como o tempo da transformação, das práticas desejadas, da emancipação. Um tempo linear e modificável pela vontade humana, pela indústria, pela técnica, pelo planejamento econômico e pela ação política e militar. Orientadas por uma racionalidade desenvolvimentista, nossas cidades originaram-se tendo em vista as noções de futuro e o progresso enquanto equivalentes, de modo que esse pensamento ainda atravessa muitas práticas de planejamento urbano.

Ao olhar para a cidade em que vivemos, atentamos ao futuro não apenas como uma dimensão temporal, mas também como uma dimensão espacial que diz respeito às instâncias em jogo no modo como a cidade é planejada, o que ainda não foi aperfeiçoado, qualificado e esquadrihado. O futuro é o anseio por remodelações constantes, são as promessas de grandes empreendimentos e todo o repertório de práticas que utilizamos ou que desejamos utilizar na produção de um espaço que materialize tal racionalidade desenvolvimentista. Em contato com os povos indígenas Tikmu'un, mais conhecidos como Maxakali, a professora Rosângela Tugny (2011, s.p.) relata como, a partir de uma lógica de imposição, o progresso chega por diferentes frentes de expansão em espaços que considera "vazio".

Estamos acostumados a ler e ouvir a palavra 'Progresso' próxima de expressões que indicam um movimento sem volta e inevitável, cuja chegada deve ser apenas uma questão de tempo: 'a marcha do progresso', 'o trem do progresso'. Além disso, o 'Progresso' é tratado como um alguém, que tem vida própria, movimento próprio e desejos potentes. E note-se: quem lança mão da expressão 'Progresso' é sempre alguém que chega onde outras pessoas e outros modos de vida já existiam (TUGNY, 2011, s.p.).

Em Fortaleza, Ceará, nos últimos anos, a prefeitura vem intensificando a apresentação de propostas de requalificação dos espaços públicos em nome da palavra

“progresso”. A produção dos espaços parece funcionar a serviço de uma racionalidade tecnicista, positivista e linear que favorece as necessidades da expansão capitalista. A ânsia pelo novo que caracterizava o mundo moderno se reafirma constantemente, elevando padrões de desenvolvimento desiguais e buscando gerar uma atmosfera de passividade e imobilismo naqueles que são prejudicados pela seletividade dos benefícios das propostas.

As constantes reestruturações do espaço urbano são orientadas por discursos e interesses atravessados por imaginários e modos de vida funcionais a uma ideia de desenvolvimento que se expande por meio de lógicas e práticas capitalistas. Através da produção de novas frentes de capitalização, na maioria das vezes, associadas ao turismo, às propriedades imobiliárias e ao lazer de um grupo social muito específico, os projetos de requalificação vêm acompanhados de uma série de apagamentos dos modos de existência das comunidades que se estabeleceram e se relacionam há muito tempo com os espaços visados.

De acordo com a professora e pesquisadora Renata Marquez (2011, s.p.), esses apagamentos resultam dos mecanismos utilizados pelo progresso que giram em torno da falácia de uma exploração inesgotável da natureza, da expansão das desigualdades e da normalização constante do extrativismo.

A ficção centenária do progresso baseia-se na estratégia de provocar sucessivos apagamentos. Esses apagamentos obedecem à vontade utópica da tábua 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, s.p.).

Nesse contexto, a orla da praia de Fortaleza é uma das principais paisagens em disputa dos projetos urbanos realizados na conjuntura neoliberal contemporânea e evoca inúmeros processos de opressão, dominação, privilégio e exclusão. As obras como a do projeto Vila do Mar (2008-2018), o projeto Aldeia da Praia (2010-atual) e a construção do Acquário de Fortaleza (2012-2019) são alguns exemplos de projetos que fragilizaram a vida dos moradores e ignoraram origens, ocupações e conflitos já existentes nos respectivos espaços. Além disso, vários desses empreendimentos são ações ilegais por estarem

localizados em espaços que se enquadram como Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS)³⁵, previstas na legislação urbana municipal, no Plano Diretor Participativo (PDPFor) de 2009.

As ZEIS visam a garantia do direito à cidade (LEFEBVRE, 2001) e pressupõem uma construção coletiva da cidade, embora desde a sua criação, ainda não tenham sido regulamentadas. Apesar da criação de um Conselho Gestor³⁶ que leva as demandas das comunidades que habitam as ZEIS ao Poder Público, tentando assegurar os interesses dos moradores e monitorar as ações na área, as predileções das grandes empresas, em parceria com o Poder Público, têm prevalecido em detrimento da população e as obras têm sido realizadas sem que as comunidades aprovelem e discutam.

São propostas que desejam modificar o espaço reproduzindo práticas violentas de remoção territorial, segregação e desigualdade em nome de uma ideia de desenvolvimento ligada à valorização imobiliária. Cria-se uma nova imagem, nos moldes do “progresso”, totalmente desvinculada dos modos de vida locais com a intenção de atrair fluxos de capitais e consumidores. Uma espécie de ordenamento estético reprodutor de signos que se associam a outros grupos sociais que diferem dos que já habitam o espaço. É como já foi mencionado por Clarissa Moreira e Leonardo Mesentier (2014), a respeito das tensões e disputas em jogo nos processos de leitura, transformação e construção da paisagem urbana. A partir dos impactos decorrentes no Porto da Cidade do Rio de Janeiro, os autores analisam de que modo se deu a valorização imagética da área.

Status, sossego, segurança, dinamismo e outras qualidades ressaltadas no sistema de valores hegemônico são evocadas para aumentar a atratividade e o poder de sedução da “imagem” dessa área junto ao público capaz de constituir a demanda efetiva à produção imobiliária – como se percebe facilmente em *outdoors* e panfletos de venda de empreendimentos imobiliários. (MOREIRA; MESENTIER, 2014, p. 36).

Nesse sentido, as novas imagens criadas para o espaço, a partir das intervenções propostas, recorrem aos desejos, sonhos e projetos pautados por avanços

³⁵ As ZEIS, segundo o PDPFor (2009, s.p.), são áreas “destinadas prioritariamente à promoção da regularização urbanística e fundiária dos assentamentos habitacionais de baixa renda existentes e consolidados e ao desenvolvimento de programas habitacionais de interesse social e de mercado popular nas áreas não edificadas, não utilizadas ou subutilizadas, estando sujeitas a critérios especiais de edificação, parcelamento, uso e ocupação do solo”.

³⁶ “Os Conselhos Gestores das ZEIS são instâncias de caráter consultivo e deliberativo, constituídos de forma pluralista e equitativa entre os representantes do Poder Público Municipal, dos atuais moradores das comunidades e de entidades da sociedade civil, tendo como objetivo participar da elaboração, implementação e monitoramento dos planos integrados de regularização fundiária – PIRF, na área de sua respectiva ZEIS.” (OLIVEIRA; RIBEIRO; PEREIRA, 2018, p. 19).

neoliberais que parecem suprimir do espaço urbano a diversidade, a negociação e a experimentação. Como já evocaram Aline Portugal e Érico Araújo Lima (2020, p. 163), “as imagens se tornam, decisivamente, uma dessas zonas onde também se disputa uma cidade, onde as relações de força se lançam em tensão, porque a questão do fazer ver se investe de um enorme potencial para os rumos do fazer cidade”. Ao compor regimes de visibilidades capazes de enquadrar as comunidades e os modos de vida locais como “desqualificados” e contribuir com um processo de apagamento dos significados e valores que os constituem, as operações com as imagens são capazes interferir no destino da cidade.

Diante desse movimento de transformação da forma urbana, as populações residentes, que deveriam ser protagonistas desse processo, se veem, na maioria das vezes, desestabilizadas com as transformações, expropriações e a mercantilização dos espaços. Esse modelo neoliberal de desenvolvimento erguido sob a égide do progresso “vai penetrando nas cidades e nas políticas urbanas [...], capturando territórios, expulsando e colonizando espaços e formas de viver” (ROLNIK, 2015, p. 373). É possível perceber, na medida em que os projetos vão sendo instaurados, que os processos de remoções violentos, truculências policiais, demolições e privatizações se tornam episódios cada vez mais recorrentes.

Ao olhar para esse padrão segregacionista de intervenção urbana que tem sido proposto, fica evidente que precisamos imaginar alternativas que escapem ao “modelo único”, centralizado e homogêneo de desenvolvimento que vem sendo instaurado. Na tentativa de exceder determinadas representações de cidade às quais somos constantemente submetidos, apostar nas criações de imagens é uma forma de sugerir outras perspectivas para o tempo e o espaço que habitamos. Disputar os regimes de visibilidade surge como um modo de projetar a diferença e buscar espaços de legitimação da alteridade. Um olhar para os movimentos, as narrativas, as práticas e os modos de engajamento no espaço constituem gestos que incitam uma reação às imagens que o planejamento urbano homogeneizante deseja instaurar.

**

Em *Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural*, o professor e pesquisador Didi-Hubermann (2011, p.41) alega que “os povos estão expostos justamente por estarem ameaçados na sua representação — política e estética”, ora pela sua *subexposição*, “na sombra da censura a que estão sujeitos”, ora pela *sobreexposição*, “na luz da sua espetacularização”. Isto é, existe uma privação dos meios para ver pura e simplesmente o que está em causa e uma

circulação estereotipada de imagens. Desse modo o autor, então, nos lança o seguinte questionamento em torno das políticas do visível: “como fazer para que os povos apareçam e adquiram forma?” (HUBERMANN, 2011, p.41).

É nesse âmbito que as lutas e os desejos, ações e criações entram em jogo na “demanda pela manutenção do caráter público do espaço urbano e da sua diversidade, em oposição à sua mercantilização” (ROLNIK, 2015, p. 375).³⁷ Para a pesquisadora Maria Fabíola Gomes (2017, p. 23), há um “regime das cumplicidades” que une os moradores que já vivenciaram o acontecimento de desocupações violentas.

É como se cada pessoa de cada família fosse a ‘molécula numa rede, uma rede molecular’ (DELEUZE, 2004). Nossas idas e vindas fortalecem e criam constantemente novas formas de estar juntos. Nossa resistência – que para alguns, apesar de toda a luta, ainda é imperceptível – tem sido o que nos mantém unidos apesar das adversidades. É, por exemplo, o sentimento que uniu as associações do bairro contra o projeto do estaleiro³⁸.

Ao perceber a germinação daquilo que se diferencia e vai contra os interesses do que é dominante e hegemônico, é possível reinterpretar e reafirmar as relações e convivências. Diante desse cenário em que vivemos, é notória a presença de um processo de globalização constituído por movimentos de captura e domesticação das possibilidades de experiência na cidade. No entanto, ainda é possível vislumbrar diversas alternativas criativas que afirmam caminhos de transformação e outros modos de visibilidade. É o que acontece quando observamos iniciativas que se propõem, através do diálogo e da troca de saberes, em gerar parcerias e colaborações que evidenciem as lutas em curso da própria comunidade, como as ações dos cineclubistas do Coletivo AudioVisual do Titanzinho³⁹ e do Coletivo PodeCrer⁴⁰, o Sarau da B1⁴¹, o Jornal Comunitário do Bairro Curió⁴² e tantas outras.

³⁷ A pesquisadora Maria Fabíola Gomes é moradora do bairro Serviluz, tendo vivenciado junto à comunidade ameaças de remoções violentas.

³⁸ “Em 2009, o Governo do Estado sinaliza a decisão de construção de um Estaleiro no Serviluz, para construção de navios gaseiros e embarcações de apoio marítimo”. (PINHEIRO; HOLANDA, 2018, p. 17).

³⁹ Para mais informações sobre o Coletivo Audiovisual do Titanzinho, acessar o link: <https://cineclubeserverluz.wordpress.com/sobre-2/o-coletivo-audiovisual/>.

⁴⁰ Mais adiante, darei mais informações acerca das atividades do Coletivo Pode Crer.

⁴¹ O Sarau da B1 é um movimento independente, realizado pelos Poetas de Lugar Nenhum e que acontece em uma pracinha do conj. São Cristóvão no grande Jangurussu. A poesia, a música, a dança, o teatro, sorteio de livros, a capoeira e o artesanato se encontram para festejar a arte. Para mais informações, acessar a página do facebook <https://www.facebook.com/saraudab1/>.

⁴² Folha Curió é o jornal comunitário do bairro do Curió. Para mais informações, ver página do facebook <https://www.facebook.com/folhacurio/>.

Nesse sentido, se constantemente somos convocados por imagens de representações midiáticas cotidianas que retratam um conjunto heterogêneo de territórios e indivíduos através da violência da criminalização e da pobreza, como sujeitos que não pertencem a um determinado projeto de cidade, os filmes escolhidos nesse primeiro momento, em seus gestos fílmicos engajados, surgem como uma possibilidade de produção subjetiva urgente que confronta essa estética separatista. Interessa olhar para as práticas e usos do espaço aliados à busca por outros modos de visibilidades críticos às estratégias midiáticas dominantes aliadas à valorização imagética.

Se as cidades projetadas como “utopias degeneradas”⁴³ nos trazem imagens de espaços livres do conflito, do dissenso, do contato com a diferença, é possível perceber uma violência que reside na suspensão do encontro com o outro. Ao trazer o outro como ameaça e a sua ausência enquanto privilégio, as imagens estereotipadas atravessam muitos projetos, imaginando as cidades e seus espaços a partir da lógica de uma homogeneidade absoluta. Como já ressaltou Amaranta César (2013), através de uma análise atenta dos movimentos de resistência e da dimensão performativa presente nas imagens de *Corumbiara* (VINCENT CARELLI, 2009) e de *Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôrres, 2009), a autora se aproxima do pensamento de Marie-José Mondzain (2012, s.p.) e expõe de que modo a atuação política das imagens emerge a partir de um caráter performativo.

A imagem, enquanto tal, não mostra nada; sua natureza é constituída pela espera do olhar. A imagem, ela afirma, só atinge sua visibilidade na relação que se instaura entre quem a produz e quem a vê; seus sentidos são tecidos, portanto, no lugar invisível da alteridade dos olhares. Por isso, para Mondzain, se há no regime das visualidades algo que mata ou violenta, isto seria o apagamento da ausência, da distância, do lugar da alteridade do olhar e do sujeito de fala, que é invisível, mas inerente à imagem (CÉSAR, 2013, p. 19).

Desse modo, os filmes que mobilizamos trazem uma articulação entre as urgências do presente e a multiplicidade de sujeitos que desejam inventar visibilidades outras para disputar o futuro, criando espaços de fala e mediação. Através da produção de imagens, torna-se possível tensionar as práticas homogeneizantes e as relações de poder que

⁴³ Para explicar o conceito de “utopias degeneradas”, Harvey (2015, p. 219-220) recorre à criação da Disneylândia. “A Disneylândia elimina os transtornos das viagens reais ao se reunir o resto d o mundo, adequadamente higienizado e mitologizado num espaço de pura fantasia composto de múltiplas ordens espaciais. A dialética é reprimida e a estabilidade e a harmonia são asseguradas, mediante uma intensa atividade de vigilância. [...] Tudo isso é degenerado, [...] porque não oferece uma crítica ao estado de coisas vigente no mundo lá fora.”

intensificam os processos de segregação. No caminho que propomos, é possível perceber que as imagens criadas são diretamente críticas a um processo de verticalização que acomete a cidade e, na maioria das vezes, aliadas às práticas que já existem e são inerentes aos modos de vida dos espaços.

São filmes que, em sua maioria, trazem ações cotidianas das vidas em curso, de modo que dialogam com as experiências dos sujeitos que filmam e/ou que são filmados. Os conflitos que emergem e pulsam nas imagens traçam estratégias para contestar, de modo crítico, o projeto de cidade, tornando visível uma série de confrontos políticos, devolvendo o dissenso.

As imagens, como diria Rancière (2017, p. 100), “não fornecem as armas do combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível”. Junto a elas, enquanto caminhamos, é possível se conectar com um espaço aberto, imerso em uma teia de existências que disputam o futuro. São imagens que revelam um horizonte de possibilidade e afirmam alternativas para imaginar um por vir mais próximo dos modos de vida habitam os seus respectivos territórios

3.1 Perto do mar

Figura 3 - Crianças no mar em *Duas Avenidas* (2012)



Fonte: Filme *Duas Avenidas* (2012)

Figura 4 - Crianças no mar em *Duas Avenidas* (2012)



Fonte: Filme *Duas Avenidas* (2012)

Figura 5 - Frame de *Vista mar* (2009)



Fonte: Filme *Vista mar* (2009)

Entre fotografias antigas e atuais da orla da cidade de Fortaleza, o curta-metragem *Duas Avenidas* (2012)⁴⁴, dirigido por Diógenes Lopes, integrante do Coletivo Podecrer⁴⁵, introduz Vladison, um jovem morador da Comunidade das Goiabeiras.

No início do filme, as imagens apresentadas organizam uma certa cronologia que caracteriza principalmente o começo do processo de urbanização da avenida Beira-Mar de Fortaleza, enquanto Vladison nos conta uma história que escutou do pai: “Certa vez, meu pai

⁴⁴ O filme pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=VUaH5yePwUQ>.

⁴⁵ O Coletivo Pode Crer é composto por três jovens moradores das Goiabeiras, na Barra do Ceará — Emília Teixeira, Diógenes Lopes e Paulo Bocão —, que através de ações culturais fortalecem o território e buscam colaborar como um desenvolvimento sustentável protagonizado pelos moradores da comunidade.

me disse que aqui não tinha tantos carros e nem turistas e que meu avô, seu Zé Luís, vinha de bicicleta do Mucuripe até a Barra do Ceará [...] Logo depois, deram início à construção da avenida e dos prédios”. Estamos na orla da Barra do Ceará⁴⁶ e é possível escutar, em uma conversa por telefone, um homem que fala a respeito de um grupo de investidores portugueses que demonstrou interesse em relação a uma nova avenida: a Vila do Mar.

O Projeto Vila do Mar é um projeto que abrange três bairros da cidade de Fortaleza, a Barra do Ceará, Cristo Redentor e Pirambu, e que teve início em 2006 visando dar uma continuidade a algumas proposições do Projeto Costa Oeste⁴⁷, que havia sido embargado devido a problemas com o licenciamento ambiental.

A implantação novo projeto incluía a ampliação de espigões, a implantação de uma via litorânea local e equipamentos de esporte e lazer. É evidenciado ainda que o projeto da orla visa impedir a privatização de espaços públicos, deixando a faixa de praia livre de equipamentos como barracas, bares e estabelecimentos privados turísticos, ou seja, que não condizem com o cotidiano local. (DIÓGENES, 2019, p. 73).

Nesse contexto, o projeto também implicava a remoção dos moradores das áreas afetadas. Foi realizado um planejamento mais aproximado da população, sendo proposto o reassentamento em conjuntos habitacionais construídos em terrenos próximos e regularização fundiária. No entanto, posteriormente, ao receber uma nova delimitação, o Projeto diminuiu o número de famílias a serem removidas, o que deveria significar menos remoções e uma maior garantia de permanência em áreas próximas e centrais, mas não foi o que aconteceu. Em virtude de não ser mais necessária a construção da mesma quantidade de unidades habitacionais para o reassentamento das famílias prevista inicialmente, a proposta foi realocar a população que ainda não havia sido removida em áreas ainda mais distantes, sem o mesmo nível de infraestrutura urbana, transporte e oportunidades de emprego e estudo.

⁴⁶ A Barra do Ceará é o bairro mais antigo da cidade de Fortaleza, considerado o berço histórico do estado, por ter sido local onde Pero Coelho iniciou o processo de colonização. Possui uma grande zona costeira, com a Praia das Goiabeiras e a Praia da Barra, que vai até o Rio Ceará, limite com o município da Caucaia. O bairro também é constantemente associado à criminalização, sendo considerado um dos mais violentos da capital, com altos índices de homicídios.

⁴⁷ O projeto Costa Oeste surgiu em 2002, no governo de Lúcio Alcântara, por meio da Secretaria de Desenvolvimento Local e Regional. O objetivo do projeto era de “requalificar” 5,5 km de beira-mar, entre a escola de Aprendizes Marinheiros e a Barra do Ceará, consolidando mudanças urbanísticas que resultariam na realocação de população de áreas consideradas de risco em novas moradias, além da construção de alguns equipamentos sociais voltados ao lazer e ao turismo. (COELHO; MOTA; VASCONCELOS, 2015).

Apesar do Projeto Vila do Mar também ter se proposto a realizar a regularização fundi “papel da casa”⁴⁸, “os imóveis adquirem valor legal e, desse modo, valor financeiro, podendo serem feitas ofertas de compra pelos investidores privados” (DIOGÉNES, 2019, p. 77). Assim, as investidas do capital especulativo continuam avançando de forma voraz sobre direitos habitacionais, pois muitos moradores antigos se sentem pressionados por quantias que representam um valor alto e uma possibilidade para sanar algumas dívidas.

Durante o caminho na Comunidade das Goiabeiras, localizada na Barra do Ceará, nas imediações do rio Ceará, acompanhamos Vladison no local onde, segundo ele, os moradores têm acesso à “melhor vista do pôr do sol da cidade”. Ao acompanharmos o cotidiano do garoto, percebemos um modo de vida totalmente vinculado ao espaço do bairro e as configurações de resistência criadas diante de um projeto de requalificação urbana. Vladison desvia da violência imposta pelas formas contemporâneas de visibilidade das imagens das periferias brasileiras, a partir do trânsito entre os espaços e da livre interação entre com os corpos. Nos finais de semana, ele trabalha na Avenida Beira-Mar como vendedor ambulante ao lado do pai e durante a semana, ele estuda, transita pelo bairro onde mora, joga futebol e vai à praia com os amigos.

Ao final da tarde, Vladison gosta de jogar fliperama e explica que, por isso, muitas vezes, antes de ir para casa, vai até a Bodega do Louro⁴⁹, que é um espaço afetivo de encontro e interação na Comunidade das Goiabeiras, onde a filha do proprietário, integrante do Coletivo Pode Crer, exhibe filmes. Na Bodega, contemplamos uma sessão de cinema, em que o cartaz anuncia “Cine Invazão⁵⁰ - Filme de Hoje: Vista Mar⁵¹”. Em seguida, em voz *off*, escutamos:

⁴⁸ O “papel da casa” é o Termo de Concessão do Direito Real de Uso, determinada pela Lei Federal nº 11.977, de 2009, que institui a regularização fundiária.

⁴⁹ Há cerca de sete anos, o Coletivo Pode Crer vem realizando exibição de filmes que mobilizam moradores e não moradores em muitos espaços da comunidade, dentre eles, na Bodega do Louro, sendo o Louro, pai da integrante Emília Teixeira.

⁵⁰ O Cine Invazão é uma iniciativa do Coletivo Pode Crer. Desde 2011, o Cineclube vem experimentando modos de atuação ao percorrer espaços na comunidade das Goiabeiras com exibições audiovisuais nacionais que se relacionam com elementos presentes no contexto local. As ações do Cineclube buscam ressignificar os espaços e possibilitar encontros férteis para socialização, reflexão e discussão acerca do cotidiano. Nos últimos dois circuitos, o Coletivo vivenciou um novo conceito: Cine Invazão - No Rastro dos Personagens, onde a programação aconteceu nos espaços da comunidade que serviram como locação para narrativa das ficções gravadas na própria comunidade pelo coletivo Pode Crer: Duas Avenidas História Nova - História Antiga (2012) e Momento Vício e Boa Sorte (2015).

E foi assistindo filmes que falavam de prédios, que eu comecei a me perguntar: para onde vai os meus amigos? O campo, a praia, o fliperama? Se esses prédios invadiram o meu espaço? Não sei! Só sei que eu não quero perder o espaço onde eu moro!

Ao assistir ao filme, Vladison toma uma certa distância crítica sobre si mesmo e sobre as próprias experiências no espaço em que vive. Se para Cezar Migliorin (2005), a partir do dispositivo poderíamos pressupor um desdobramento dos corpos e subjetividades em possibilidades que ultrapassam suas próprias medidas, podemos afirmar que a exibição do filme que se instaura dentro cena fílmica surge como dispositivo. A prática cineclubista manifesta-se como disparadora de relações com as imagens e com a cidade. A partir do visionamento de *Vista Mar*, Vladison é convocado pelas imagens e se implica nos movimentos propostos pela experiência de ver junto. Ao elaborar sobre a aparição das comunidades de espectadores que se fazem presentes em filmes realizados por diretores indígenas, André Brasil (2016) também já observou como esse método ou procedimento constitui o estatuto de dispositivo, evocando o distanciamento, a implicação e a mediação como elementos inerentes à própria cena.

Seja mostrando a experiência do próprio grupo, seja abrigando experiências outras, estrangeiras, o filme não se exhibe sem distanciamento – olhamos imagens que, por sua vez, nos olham, projetam sobre nós seus esquemas de compreensão; projetamos sobre as imagens nossas próprias categorias, que são por elas transformadas. (BRASIL, 2016, p. 90).

A exibição do filme, parece, portanto, incentivar o engajamento nas experiências compartilhadas com o espaço mesmo diante de cenários que se apresentam como ameaçadores. A partir dela, o Coletivo Pode Crer mobiliza estratégias coletivas para reivindicar, dentro de uma macropolítica totalitária, a criação de um próprio repertório, de um lugar de pertencimento e de desenvolvimento coletivo. Em uma gestão colaborativa, o coletivo tem como objetivo fortalecer os vínculos da comunidade frente aos problemas relacionados às atuais criações de fronteiras e ao lugar de moradia.

A pesquisadora Raquel Cristina Araújo Freitas (2018, p.4), a partir de uma pesquisa etnográfica iniciada no ano de 2017 junto ao coletivo, observa as motivações do grupo e os modos como as ações propostas são capazes “de se apropriar e reapropriar das

⁵¹ *Vista Mar* (2009) é um curta-metragem realizado por Claugene Costa, Henrique Leão, Pedro Diogenes, Rodrigo Capistrano, Rúbia Mercia e Victor Furtado. O filme, o qual falaremos mais a frente, traz uma discussão acerca dos imóveis luxuosos construídos à beira-mar, da verticalização da cidade, do privilégio do espaço e da publicidade imobiliária.

imagens e narrativas sobre o lugar de moradia, [...] de fortalecer os laços sociais nas Goiabeiras, espaço marcado por conflitos e disputas territoriais”.

As motivações que os orientam ficam patentes em seus discursos: ‘Nós queremos produzir identidade e território’, ‘produzir narrativas positivas que aglutinem as pessoas’, ‘outras narrativas boas que existem por aqui e não são mostradas, porque eu acredito que contribua mais para as pessoas que moram aqui’, ‘para as pessoas se verem e enxergarem o bairro de outra forma, não só como uma coisa violenta, como um lugar ruim de se morar’. (FREITAS, 2018, p. 6).

Contemplado pelo edital II Edital Ação Jovem do Cuca Che Guevara, *Duas avenidas* (2012) introduz novos conteúdos e objetos para uma reconfiguração das condições de percepção. Ao expressar uma postura crítica em relação a hegemonia de interesses políticos econômicos de gestões governamentais que não levam em conta as necessidades reais da população, a inquietação de Vladison aguça a nossa compreensão diante do espaço habitado. Entre as situações construídas, as memórias convocadas e o movimentos dos corpos nos recortes de espaço e de tempo, percebemos de que modo os processos subjetivos também constituem o espaço e são incorporados na disputa pela invenção do espaço urbano. Na relação com outros e com as imagens, Vladison se reconhece em um gesto que abre espaço para invenção de visibilidades outras. Com ele, personagem mediador fundamental, nas interações mobilizadas com o espaço e com outros sujeitos, revelam-se dissonâncias entre as imagens que fazem ecoar a afirmação e o engajamento no próprio espaço.

**

*Vista mar*⁵² é o filme que Vladison, personagem de *Duas Avenidas* (2012), assiste durante o Cine Invazão, em uma sessão realizada na Bodega do Louro, na Comunidade das Goiabeiras. As primeiras imagens do curta-metragem são de propagandas de imobiliárias e de maquetes digitais de edifícios na Av. Beira-mar de Fortaleza. Em voz *off*, escutamos um discurso publicitário sobre determinação e a conquista de sonhos impossíveis, que remete diretamente à conversa por telefone que escutamos em *Duas Avenidas* sobre o grupo de investidores portugueses em busca de um espaço com vista para o mar. As imagens digitais projetam, desde o início, espaços vazios, grandes apartamentos em frente ao mar desabitados e uma cidade repleta de prédios espelhados. São imagens que retornam a ausência de alteridade e afirmam um projeto de cidade asséptico, livre do dissenso e da diferença. A

⁵²Vista Mar está disponível no link: <https://vimeo.com/268697170>.

estratégia de reempregar essas imagens anuncia o estranhamento inicial ao qual seremos convocados.

Estamos dentro de um dos apartamentos de luxo da Beira-Mar de Fortaleza. Os jovens realizadores se apresentam aos corretores de imóveis como uma equipe de filmagem que foi contratada por um cliente de São Paulo que deseja escolher qual apartamento vai comprar. A principal exigência desse cliente é que o apartamento seja “vista mar”. Com o objetivo de se infiltrar nos edifícios de luxo construídos na Beira-Mar, a proposta dos cineastas, como já escreveu Mariana Souto (2016) acerca dos “documentários terroristas”, é guiada por um desejo de adentrar um universo alheio, se aproximar de uma perspectiva outra. “Um desejo de infiltrar que parece quase um fim em si mesmo, pois equivale à vitória de transpassar território inimigo, parte de um movimento de guerrilha” (SOUTO, 2016, p. 127). Ao adentrar o apartamento, as imagens da orla, fotografadas pela janela dos apartamentos visitados, aparecem em conjunto com outras propagandas e uma trilha sonora que remete à realização de um sonho, retornando o discurso inicial.

Em meio aos muitos elevadores, vagas, suítes e dependências para funcionários, um dos corretores confessa: “tu sabe com quantos anos eu conheci o mar? Eu tinha 17 anos quando eu conheci o mar”. Cada apartamento adentrado denuncia a extravagância presente no modo de vida da elite local e as desigualdades sociais ganham contornos expressivos. Nos apartamentos de luxo construídos na Avenida Beira-Mar, a equipe se depara com grandes espaços vazios e longos corredores, lugares sem função social, enquanto que, atualmente, déficit habitacional em Fortaleza gira em torno de 130 mil moradias⁵³.

Apesar do direito à moradia digna, conforme consta na Constituição Federal de 1988 e na Lei Federal nº 10.257, de 10 de Julho de 2001, se apresentar como requisito básico para o exercício da cidadania, as populações residentes em áreas degradadas têm crescido cada vez mais nas grandes cidades. O encontro com *Vistamar* mobilizado em *Duas Avenidas*, através do Cine Invazão, revela aos moradores como o movimento de elitização dos espaços vai expulsando a população pobre de áreas valorizadas e com infraestrutura, ao mesmo tempo que constrói imóveis subutilizados. Ao indagar: “para onde vai os meus amigos? O campo, a

⁵³ FORTALEZA tem déficit habitacional de 130 mil moradias, aponta Defensoria Pública. **G1**, Fortaleza, 7 set. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2019/09/07/fortaleza-tem-deficit-habitacional-de-130-mil-moradias-aponta-defensoria-publica.ghtml>. Acesso em: 20 fev. 2021.

praia, o fliperama? Se esses prédios invadiram o meu espaço?”, Vladison reflete sobre um processo de segregação urbana, o qual a pesquisadora Ermínia Maricato (2003) traz em suas análises acerca da distribuição espacial da população.

É nas áreas rejeitadas pelo mercado imobiliário privado e nas áreas públicas, situadas em regiões desvalorizadas, que a população trabalhadora pobre vai se instalar: beira de córregos, encostas dos morros, terrenos sujeitos a enchentes ou outros tipos de riscos, regiões poluídas, ou áreas de proteção ambiental (onde a vigência de legislação de proteção e ausência de fiscalização definem a desvalorização) (MARICATO, 2003, p. 156).

Nesse sentido, a professora e ex-relatora da ONU Raquel Rolnik (2015), ao analisar os processos de financeirização dos imóveis em uma escala mais global, percebe que a habitação já não é mais um bem social, adquirido mediante a necessidade; tornou-se uma mercadoria. “Na nova economia política centrada na habitação como um meio de acesso à riqueza, a casa transforma-se de bem de uso em capital fixo — cujo valor é a expectativa de gerar mais-valor no futuro, o que depende do ritmo do aumento do preço dos imóveis no mercado.” (HARVEY, 2013; 2014 *apud* ROLNIK, 2015, p. 32-33). Em *Vista Mar*, é possível perceber — por meio de operações expressivas que jogam com as imagens publicitárias, evidenciam os vazios dos espaços e explicitam um processo de elitização da orla — de que modo o mercado imobiliário lida com a questão da moradia, interferindo diretamente na paisagem urbana através da mercantilização da habitação e das lógicas de acesso existentes.

No entanto, se em Vista mar o futuro da cidade parece ser moldado sob as demandas do capital financeiro, em Duas Avenidas, o que acompanhamos são os movimentos de aproximação de Vladison com o entorno da Comunidade das Goiabeiras, o encontro os amigos, o banho de mar, o jogo de futebol, na contramão de todo um planejamento urbano que ignora a vida presente nos espaços. O que “Duas Avenidas” traz à cena são justo as ações que estão diretamente relacionadas às vivências da comunidade, desenhando uma cidade que vai muito além de um formato urbano técnico, que acontece na relação que se trama entre os espaços e as experiências sensíveis.

Inspirados pela leitura de Érico Araújo Lima (2017) sobre as relações, forças e formas de vizinhança, a partir dos procedimentos de mise-en-scène e montagem de *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchôa, o que percebemos, em *Duas Avenidas*, é a produção de uma vizinhança que se desenha na medida em que se inventa um modo de

desestabilizar os regimes de visibilidades os quais os moradores da comunidade são constantemente submetidos.

A vizinhança é, nesse sentido, um espaço de atuação do filme — trata-se de observar, acompanhar e, ainda, inventar um território — e também um gesto contido nesse trabalho — avizinhar-se, para filmar. A geografia é assim perscrutada no mesmo movimento em que é inventada pelo gesto da relação. Vale se perguntar sobre os modos possíveis de avizinhar-se do mundo e dos corpos dos outros e sobre como uma vizinhança geográfica pode precipitar-se na cena fílmica a partir de uma tessitura relacional dos espaços e dos seres, por meio das mise-en-scènes e montagens singulares tramadas a cada encontro. (LIMA, 2017, p. 55).

Diante de um processo formal de fabricação das imagens que é diretamente afetado pela constituição de uma vizinhança, não podemos deixar de lado a expressão dos gestos que se desenham e se relacionam com a complexa rede de relações que entra em curso, movimentando desde os desejos dos realizadores até as experiências imagéticas que fazem surgir nos modos de aproximação com os espaços. Nesse trânsito, é importante situar que o filme *Duas Avenidas* foi realizado a partir do Edital Ação Jovem, que tinha com apoiar projetos de alunos e ex-alunos da Rede Cuca⁵⁴, incentivando o protagonismo juvenil e promovendo a autonomia dos jovens através da experimentação de uma linguagem artística sobre sua vida e sobre a cidade. Já *Vista mar*, é uma criação coletiva ligada ao curso de realização em audiovisual da escola Vila das artes.

Mediante o investimento de aproximação que cada um desses filmes tece à sua maneira, retomamos aqui, o momento quando, em *Vista mar*, um dos cineastas pergunta se a vizinhança é boa e a única resposta que obtém é que “ninguém encontra com ninguém”. Esse retorno parece emergir a cada momento na imagem, explicitando como a imagem produzida é contagiada pelas demarcações inerentes ao espaço em que se filma. Ao contrário de *Duas Avenidas*, o que vemos é uma câmera que não consegue se aproximar, como se não pudesse ser vista durante as tentativas de registrar os espaços e os depoimentos dos corretores de imóveis. No entanto, a partir de tal afirmação, também é possível constatar quais são as disputas em jogo nos modos de fazer cidade, que se relacionam intimamente com os vínculos sociais, e que compõe as possibilidades de futuro em curso.

⁵⁴ A Rede Cuca é uma rede de proteção social e de oportunidades formada por três Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte (Cucas), mantidos pela Prefeitura de Fortaleza, por meio da Coordenadoria Especial de Políticas Públicas de Juventude.

3.2 Enquanto caminhamos

Figura 6 - Raquel Rolnik e Serginho no Poço da Draga



Fonte: *Vídeo Visita da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I* (2012)

Figura 7 - Ponte velha em *Visita guiada* (2016).



Fonte: Filme *Visita guiada* (2016)

Figura 8 - O primeiro porto de Fortaleza em *Visita guiada* (2016).



Fonte: Filme *Visita guiada* (2016)

Figura 9 - Foto de família em *Visita guiada* (2016)



Fonte: Filme *Visita guiada* (2016).

Estamos nas imediações da Comunidade do Poço da Draga⁵⁵. Em *Visita guiada* (2016), curta-metragem realizado por Victor Furtado, caminhamos com Sergio Rocha, mais conhecido como Serginho, que nos apresenta, com familiaridade, um espaço composto por diversas camadas temporais. Serginho, que há muitos anos é morador da Comunidade, caminha e aponta para a Caixa Cultural, sinalizando que ali já foi uma alfândega para receber produtos que chegavam do antigo porto e que o Centro Cultural Dragão do Mar era uma praça. Mais adiante, ele conta que era a casa de Antônio Sales, um político do começo do século XX. A entrada da comunidade se localiza próxima ao restaurante de luxo situado no extremo do que seria o final da alfândega, ou seja, onde hoje está situado o final da Caixa Cultural. Enquanto Serginho redesenha o espaço com as informações do passado, ele parece estar atento aos rastros de uma coexistência temporal, marcas impressas nas edificações que ele, em diálogo com Milton Santos (2012, p. 140), denomina por rugosidades.

Chamemos de rugosidade ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares. As rugosidades se apresentam como formas isoladas ou como arranjos.

A partir do discurso de Serginho acerca do antigo porto, é possível entender como se constituiu o Poço da Draga. A história da comunidade se entrelaça com a chegada da indústria naval na cidade de Fortaleza. Os primeiros habitantes se instalaram no local devido a construção de um pequeno porto para o embarque e desembarque de passageiros e pequenos fluxos de mercadoria. O que era uma pequena colônia de pescadores foi crescendo à medida que tornava um ambiente fornecedor de mão de obra portuária. Serginho é morador do Poço da Draga desde criança e com ele estamos percorrendo a comunidade enquanto o ouvimos tecer memórias e balanços afetivos acerca do espaço.

Desde 2015, Serginho realiza visitas guiadas, sob o nome de Expresso⁵⁶, pelo entorno do Centro Cultural Dragão do Mar, com objetivo de percorrer a comunidade do Poço da Draga a pé com um pequeno grupo e conversar sobre seus aspectos históricos, sociais e econômicos.

⁵⁵ A comunidade do Poço da Draga, também conhecida como “Baixa Pau”, está situada na Praia de Iracema, nas proximidades do centro de Fortaleza, capital do Ceará. O Poço da Draga sofre constante com o assédio de diversas obras realizadas para o incremento do turismo que ocasionadas por processos de especulação imobiliária e de gentrificação.

⁵⁶ O nome Expresso remete ao Expresso do Oriente e ao trilho que atravessa a comunidade.

Em *Visita guiada* (2016), essa caminhada com Serginho pela comunidade surge como dispositivo fílmico⁵⁷, criando um espaço de mediação em que somos convidados a participar ativamente das conversas e a trocar experiências. Seguimos caminhando juntos e a cada parada o observamos se posicionar frontalmente diante de nós, seja para contar das referências históricas ou das lembranças afetivas que constituem o espaço. Nossa condição é a de estrangeiros, enfatizada à medida que seguimos os passos de Serginho, sob uma composição de enquadramento instável. Aos poucos, em cada encontro, história ou detalhe compartilhado nos situamos no espaço percorrido.

No desenrolar da fala de Serginho, parece existir uma abertura para os movimentos, encontros e sonoridades do entorno que vem ao nosso encontro. Ele comenta: “aqui passava o riacho Pajeú!” ou “nessa bifurcação existia um chafariz! Era nosso ponto de apoio”. A partir de um hiato entre tempos, as lembranças de Serginho nos trazem contrastes que apontam para o espaço como um processo constante e expõe as implicações políticas que atravessam as modificações. Nesse caminhar, percebemos, com a ajuda da mediação de Serginho, uma conexão que se instaura entre o desaparecimento do riacho Pajeú⁵⁸ e a precariedade na infraestrutura da comunidade. Ambas as situações fazem parte do jogo de poderes que conduz a organização do tecido urbano.

Ainda caminhamos e Serginho segue nos contando da importância dos quintais como lugares de lazer para a comunidade e pontuando algumas transformações dos usos ao longo do tempo. Enquanto apresenta os vizinhos, a partir de um olhar sensível que não parece estar enquadrado em um sistema prévio de expectativas, ele vai articulando e conectando, por meio da fala, uma rede de relações entre personagens, eventos e situações, sem submetê-los necessariamente a uma ordem narrativa, mas construindo um espaço e um tempo comum. Valeria retomar aqui, para compreender a dimensão afetiva desse espaço, um trecho do

⁵⁷ Nesse sentido, o dispositivo “remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas [...]” ou “à criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites, para que o filme aconteça” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 56).

⁵⁸ Para entender melhor como se deu o desaparecimento do riacho Pajeú, ver *Parque ampliado do Pajeú: uma abordagem site-specific com uso de locative media*, de Cecília Andrade. “A rarefação do riacho em documentos desde meados do século passado e seu aparecimento pontual relacionado a obras e projetos urbanísticos do fim do século passado ao início do atual coincidem com o período de mais rápido desaparecimento físico do riacho da paisagem. Uma das técnicas nessa forma de apagamento é a substituição física ou discursiva.” (ANDRADE, 2017, p. 54).

Caderno de vizinhança (2020) onde Serginho, ao descrever o quintal, também tece um comentário acerca das relações de vizinhança.

O quintal funciona como um elo real de interação. Porque a unidade habitacional, ela tem suas limitações de parede. Mas o quintal é um aberto. Se o vizinho vai estender a sua estrutura habitacional, ele tem que ter o diálogo com o outro. Então geralmente há acordos, geralmente não há brigas sobre isso. O quintal eu acho mais romântico, mais próximo do aparato de interrelação dos vizinhos. (ROCHA, 2020, p. 8).

Nossa caminhada chega até a casa de Serginho, onde ele entra e nós o esperamos do lado de fora, ao mesmo tempo em que é possível o ouvir interagir com as pessoas dentro da casa. No momento em que Serginho retorna, ele traz uma foto de infância tirada no quintal para ser enviada à avó, que também já morou na casa e conta das brincadeiras realizadas no espaço. A câmera se aproxima da foto e percebemos que Serginho é uma criança que se posiciona sentada ao lado da mãe e da tia, ambas perto de um pequeno arbusto. Nessa aproximação, o que contemplamos é uma imagem que participa da história e das memórias afetivas de Serginho com o quintal, tecendo um gesto de rememoração individual que se entrelaça às formas sensíveis de pertencimento que constituem a comunidade do Poço da Draga.

Em direção ao que seria o trecho final do riacho Pajeú, Serginho continua relembando as brincadeiras de infância. Ele conta que umas principais brincadeiras de infância era ir até um jipe que havia sido abandonado pela indústria naval. A aventura consistia em atravessar o mangue. Na imagem, em contraste com o desenho descrito através da memória, o que reparamos é uma gigantesca mudança na paisagem devido à ausência de saneamento básico. Se o mangue era o ponto de lazer das famílias, conforme rememora Serginho, agora o local se encontra sujo por não ter condições sanitárias minimamente satisfatórias. Esse descaso dos órgãos governamentais corrobora com a precarização da vida dos moradores e traduz uma violência que se articula entre o Estado e as demandas ligadas aos interesses privados. As diferenças colocadas pelas imagens do presente em relação à paisagem do passado descrita por Serginho, aos poucos, tornam-se emblemáticas.

Nossa caminhada segue com Serginho até o Pavilhão Atlântico, onde encontramos Seu Zé e Neide, que também são moradores da comunidade. Serginho explica que o pavilhão é uma réplica do coreto que existia na Praça José de Alencar como café para os embarcações, mas que antes o espaço já havia sido delegacia, posto de saúde e escola,

afirmando a profusão de tempos que se empilham ali. No fundo do quadro, é possível ver o prédio do Acquário Ceará em construção, rodeado por tapumes. Serginho conta que, no lugar onde hoje existem os tapumes, havia uma praça, e Neide complementa que quando criança costumava brincar ali. Ela também compartilha que, com o aparecimento do Acquário, o medo de remoção ficou ainda maior: “Ninguém sabe como vai ficar! Se vão tirar a gente ou se vamos ficar, não tem diálogo”. A pracinha era um ponto de pertencimento do qual, aos poucos, o jogo de poderes em curso na organização do espaço foi se apropriando. O gesto de rememorar a pracinha indaga o presente e coloca em crise as políticas de remoção que desvinculam os espaços dos modos de vida que os constituem. A construção do Acquário se conecta com uma retórica do progresso que vem sendo amplamente utilizada para justificar o desenvolvimento da cidade, mas que ignora o espaço como processo de experiências e memórias. O gesto de rememorar a pracinha indaga o presente e coloca em crise as políticas de remoção que desvinculam os espaços dos modos de vida que os constituem.

Agora, estamos na Ponte Velha, onde os jovens se reúnem para pular em direção ao mar. É o local onde tudo começou, explica Serginho. Ele segue conosco, caminhando e olhando para o mar introspectivo enquanto fala de uma certa nostalgia. Poderíamos retomar aqui aquele personagem do “homem visitador”, do qual nos conta o escritor Mia Couto (2016), que percorre distâncias inacreditáveis e nos trajetos que realiza segue ateando fogo no capim para criar mapas referenciais que facilitem o retorno. Segundo o autor, são homens que passam muito tempo realizando visitas, justo porque compreendem que visitar é “uma forma de prevenir conflitos e construir laços de harmonia que são vitais numa sociedade dispersa e sem mecanismos estatais que garantam estabilidade” (COUTO, 2016, p. 37). No entanto, o que Mia Couto realmente deseja enfatizar é que, em meio a essas visitas, incendiar os caminhos constitui o exercício de desenhar na paisagem a marca da própria presença.

Desse modo, percebemos que, ao caminhar com Serginho pelo Poço da Draga, nossa visita é marcada pela geografia interior que o habita, mas também pela geografia que, com a mediação dele, construímos enquanto visitantes na medida em que adentramos o espaço. Em *Visita Guiada* (2016), compreendemos a importância do caminho que traçamos entre as ruas e os espaços da memória que constituem a história da Comunidade. Ao percorrê-los, elaboramos sobre o presente e indagamos quais são os desdobramentos futuros para o

Poço da Draga, mas, sobretudo, também escrevemos com fogo essa narrativa que é o nosso itinerário (COUTO, 2016).

**

O curta-metragem *Ponte Velha* (2018)⁵⁹, realizado por Victor de Melo, parece começar onde termina nossa caminhada com *Visita guiada* (2016). Na *Ponte Velha*, o realizador, morador da Comunidade do Poço da Draga, recorre a um olhar atento aos modos de uso e apropriação do espaço, principalmente em relação à experiência dos jovens e seus modos de habitar, transitar e se relacionar com o espaço. Em um primeiro momento, como um prólogo, acompanhamos um rapaz que caminha na Ponte se direcionando para um mergulho. Em seguida, a câmera parece tatear as marcas provocadas pela corrosão, as intervenções em grafite e o movimento das águas em uma sequência de imagens que apresenta um espaço que entrecruza inúmeras temporalidades.

O surgimento de uma imagem de arquivo traz um local apresentado como novidade. Podemos observar que muitas pessoas reunidas em frente à praia observam atentamente o porto. Algumas estão montadas em cavalos, outras com trajes de banho e caminhando em direção ao mar. Duas jangadas se aproximam. Há também muitas pessoas em cima da ponte, guindastes e um barco parado próximo ao porto. Escutamos em francês, através de uma voz off, que a instalação do Porto se deu devido a um desejo de desenvolvimento baseado nos moldes de cidades europeias. No entanto, quando a Belle époque passou, o progresso decidiu apostar em novas estruturas e outras paisagens abandonando o local, mas, apesar disso, a comunidade de estivadores, pescadores e retirantes da seca permaneceu.

Sérgio Rocha, Serginho, também é personagem aqui. Se em *Visita Guiada* caminhamos com ele pelas ruas da Comunidade do Poço em direção à ponte, em *Ponte Velha*, é possível acessar a perspectiva de um caminho contrário a partir da ponte em direção à comunidade. O mesmo personagem do curta-metragem *Visita Guiada* surge de costas para a ponte fumando um cigarro enquanto se apresenta: 33 anos, habitante do Poço da Draga, professor de francês e faz visitas guiadas pela comunidade. No enquadramento, é possível perceber que estamos no mesmo espaço da imagem de arquivo, mas já não somos apresentados com estranheza. A composição do quadro parece nos aproximar do espaço para

⁵⁹ Trecho de divulgação do filme *Ponte Velha* (2018): <https://vimeo.com/248079150>.

que possamos, além de enxergar a corrosão, vislumbrar uma outra relação estabelecida com o tempo. A justaposição entre as imagens convoca memórias coletivas, narrativas e a coexistência de uma cadeia de acontecimentos no mesmo plano de composição. Entre Ponte Velha e Visita Guiada, o que percebemos é uma diferença significativa, se no primeiro a duração prolongada dos planos parece acolher os movimentos que cruzam o espaço, no outro, somos nós que constituímos a própria movimentação em curso.

A narração de Serginho investe na potência da memória de um sujeito que revisita e reconstrói o espaço, bem como introduz cenas de disputa. Ao lado de uma mulher que pesca na Ponte Velha, visualizamos um grafite que diz “fora PM! É nosso direito ir e vir” e em seguida dois homens pescando diante de um horizonte preenchido por prédios. As inscrições no espaço compartilham uma série de experiências que o atravessam e parecem tomar partido nos conflitos pelo uso comum. A partir de um enquadramento fixo na orla da Beira-Mar, um movimento de zoom-out nos conduz para debaixo da Ponte, onde encontramos Barba Azul, um dos moradores mais conhecidos da comunidade. Ele narra memórias de pertencimento que entrelaçam o espaço físico e imaginário da ponte e do mar em um depoimento que situa sua experiência desde a chegada no Poço da Draga. Uma narrativa que surge não apenas como mediação, mas como consequência estética do cruzamento entre lembrança e vinculação afetiva.

As imagens de um grupo de jovens, de alguns meninos saindo da água e da pesca noturna tomam o quadro. A montagem conecta, recorta e associa alguns mergulhos, antecipando uma catarse. Estirado na areia, um homem-sereia surge abatido e repete inúmeras vezes: *este mar, este mar*. Um gesto performático que parece remeter à acirrada disputa política que constitui o espaço da orla marítima de Fortaleza. Exausto, o homem-sereia se inscreve junto à paisagem articulando ações e afetos, elaborando sobre um corpo que, à revelia de toda opressão do controle político e socioeconômico, existe e insinua uma resistência. A partir da montagem, somos levados ao encontro de imagens de outros corpos que também ressoam resistência ao circularem livremente pelo espaço, fazendo esse corpo transitar do individual ao coletivo.

Já estamos novamente na Ponte Velha, com um menino que passeia de bicicleta com uma caixinha de som e nos faz adentrar na melodia do reggae. Na Ponte, o que vemos é um espaço lotado, um cigarro apertado e o encontro entre os jovens. A coletividade alarga as

extensões temporais e espaciais. O gesto de partilha do espaço reinventa o comum e faz parte de uma ação direta de resistência às modelações do capital na cidade. São as dinâmicas dos jovens que transformam, atualizam e potencializam a Ponte Velha enquanto lugar de encontro, memória e pertencimento. Nesse contexto, o ato de filmar se estabelece como uma escuta criadora de alianças. É preciso filmar com esses corpos para estar junto, para intervir no mundo de modo a propor um olhar diferente, para falar de uma maneira política e estética de ocupação, de uma partilha do sensível⁶⁰.

Victor de Melo traz as fotografias do acervo pessoal e dos próprios adolescentes para a cena. Pulos, pôr do sol e amigos, dessa vez ao som de um funk nostálgico. As ações dos jovens se conectam intimamente à partilha do sensível por colocar em questão justamente práticas que intervêm nas suas “relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Em um gesto que inventa formas de partilhar o espaço, o movimento de enfrentamento da juventude traça estratégias que apostam na coletividade para encarar as disputas físicas e simbólicas e permanecer em torno da Ponte Velha. Em um momento final, diante do entardecer, o que vemos são três homens que se ajudam colocando força para retirarem juntos um peixe do mar.

**

Voltamos às imediações da comunidade do Poço da Draga. Dessa vez, em um espaço que parece estar situado entre a Ponte Velha e a comunidade do Poço da Draga, Serginho nos conta, em uma conversa em meio a poucas pessoas, da luta pelo direito à moradia. Entre elas, está Raquel Rolnik, urbanista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP que, na época, era relatora especial da ONU para moradia adequada. Ao lado de Serginho, também reencontramos Neide, uma das moradoras do Poço da Draga, que Serginho encontra em *Visita Guiada*. Raquel, que se encontra como visitante, escuta atentamente a explicação do morador do Poço, que vai delineando uma contextualização

⁶⁰ Com o filósofo Jacques Rancière, a partir da noção de partilha do sensível, fazemos ressoar aqui de que modo o cinema, a criação de imagens, poderia instaurar uma nova forma de olhar para o binômio separação/percepção a partir das materialidades produzidas. Para o autor, pensando a partir das relações mutuamente constituintes entre estética e política, a partilha do sensível seria “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”. (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

histórica e geográfica do espaço, desde os primeiros movimentos da orla até o momento presente em que os interesses ligados às questões imobiliárias avançam e ameaçam a permanência dos moradores.

O vídeo *Visita da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I* (2012),⁶¹ realizado pelo Conselho Comunitário da Defesa Social e pela Ilha da Draga audiovisual, é composto por dois planos-sequências. João, que também é morador do Poço da Draga, participa da conversa enquanto filma demonstrando uma implicação direta nas pautas que Serginho atravessa. Ao segurar a câmera, João se inscreve na cena, em primeiro momento, a partir do tremor das mãos, da instabilidade do quadro e na busca por um bom posicionamento para filmar Serginho. A dinâmica de João remete ao desejo de “dar a ver, registrar, produzir evidência e testemunho, em um ato de autodefesa” (CÉSAR, 2017, p. 103)⁶². São imagens produzidas em um contexto de disputa que pretendem colaborar com as lutas e demandas da comunidade, mais do que produzir um mero registro.

Serginho vai alinhavando de que modo se constituíram as primeiras habitações do Poço da Draga e como os primeiros bangalôs, construções da elite, instalados na região deslocaram as famílias para a zona leste de Fortaleza, Ceará (região do Mucuripe). Segundo ele, após um movimento europeu que introduzia o banho de mar como atividade terapêutica, a cidade que se desenvolvia de costas para o mar passou a engajar-se em um movimento contrário. Ao descrever os espaços que integravam a comunidade no passado, Serginho se deixa contagiar por uma expressividade gestual capaz de transitar pela memória. É como se, em seu gesto entusiasmado de descrição, fosse possível acessar outra temporalidade que constitui o espaço e interagir com ela.

O discurso de Serginho, enquanto pesquisador da cidade, relata que o movimento de ocupação da orla pela elite local resultou na transferência da zona portuária para o Mucuripe na década de 50. Essa mudança teve como consequência a criação de um espigão chamado Titan para possibilitar o processo de dragagem das embarcações, mas que, devido ao

⁶¹ O vídeo *Visita da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I* (2012) pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=IcTNQdaFBqE>.

⁶² No artigo “Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento” (2017), a professora Amaranta César discute os modos como algumas produções engajadas no presente articulam estética e política e os desafios em torno da crítica e dos circuitos de exibição no Brasil contemporâneo. Ao analisar formalmente o filme *Na missão com Kadu* (2016, p.103), realizado por Aiano Bemfica junto ao MLB de Minas Gerais, ela destaca: “Imagem, fala e gesto se acumulam em uma intencionalidade manifesta: dar a ver, registrar, produzir evidência e testemunho, em um ato de autodefesa”.

acumulo de sedimentos, foi necessário a construção de um espigão menor: o Titanzinho. Nesse momento, ele parece entrelaçar a história da comunidade do Poço da Draga com a história da Praia do Titanzinho, no Serviluz. Ambos espaços marcados por uma série de conflitos ocasionados por projetos de cidade, mas que possuem articulações capazes de perturbar a ordem do discurso hegemônico com suas lutas históricas e coletivas diante das disputas territoriais.

Ao final da primeira sequência, quando Serginho questiona o processo de revitalização à qual a Praia de Iracema está sendo submetida, João passa a intervir verbalmente alegando que o único espaço comunitário foi retirado com as modificações advindas e se move rapidamente para responder a um dos participantes que estava fora de quadro que fazia mais de um ano. Se, em um primeiro momento, o gesto de João parece ser o de uma escuta, essa pequena torção nos remete à uma abertura diante de outras camadas gestuais convocadas pela experiência de filmar. Diferentemente de Visita Guiada, onde o sujeito que filma segue sem imergir na cena, João articula o gesto de filmar com o de escutar, mas também com o de intervir diretamente dentro do plano a partir de um mergulho, constituindo uma variação fundamental. João passa a se posicionar verbalmente como membro ativo da conversa a respeito do prédio que foi retirado, o do Pavilhão, e convida os demais participantes da conversa para caminhar. Nesse instante, o caminhar junto se afirma como uma forma de produzir conhecimento, intervenções, experiências e inventar modos de falar sobre a história que atravessa os espaços.

Enquanto caminhamos, nos aproximamos da Ponte Velha, e a composição da paisagem ganha um caráter distópico. Passamos a visualizar um trator, montanhas de areia, telas laranjas para sinalização de tapumes e, ao fundo, um grupo de homens onde um deles utiliza uma enxada. É como se a construção se constituísse como mais uma das ruínas que se instalaram na cidade, de algo que já aconteceu, de um projeto que já fracassou. Em meio às transformações da paisagem, o gesto de caminhar estimulado por João é concomitante ao de filmar o discurso de Serginho sobre o movimento de patrimonialização do Poço da Draga.

Estamos ao lado da obra do Acquário de Fortaleza. O caminho evoca as consequências da projeção de futuro neoliberal presente no planejamento da cidade, no entanto, a partir da conversa à qual estamos envolvidos, é possível também acessar os movimentos de reação à captura do espaço urbano como consumo e os anseios participativos

da população. Em meio às ambivalências, percebemos que o caminho que trilhamos se constitui por imagens que a todo o momento desejam se articular com aquilo que as excede, seja por meio de um olhar, de uma palavra ou de uma conversa. É como já mencionamos, em diálogo com Amaranta César (2013) e Maria-José Mondzain (2012), sobre uma potência das imagens que reside justo na capacidade de ativar uma mediação que inaugura espaços de fala, ativando olhares e contribuindo para um pensamento crítico que interroga em torno da cidade pela qual caminhamos.

3.3 Convocação

Figura 10 - Vista do Titanzinho em *Titanzinho Não se Vende* (2019)



Fonte: Vídeo *Titanzinho Não se Vende* (2019)

Figura 11 - Projeto de revitalização da orla em VENDOMAR (2016)



Fonte: Vídeo VENDOMAR (2016)

Figura 12 - Crianças no mar em VENDOMAR (2016)



Fonte: Vídeo VENDOMAR (2016)

No início, *VENDO MAR* (2016)⁶³ traz imagens da campanha publicitária de um grande parque aquático situado nas praias do Ceará, mas logo o fluxo dessas imagens é interrompido pelo surgimento de maquetes eletrônicas de uma orla repleta de prédios. Aos poucos, percebemos que os sons começam a distorcer até que um padrão de barras coloridas irrompe. A partir desse momento, o que vemos são novas imagens, de natureza oposta às do início. Estamos na Praia das Pedrinhas⁶⁴, onde é possível observar pessoas desfrutando do espaço da praia e vivenciando um momento de lazer que, na maioria das vezes, é o banho ou a prática do surf, um esporte marcante para o bairro Serviluz.

Como em *Dois Avenidas*, a câmera parece tecer relações com o espaço e com aqueles que são filmados em seus momentos de lazer. Somos provocados por uma pequena cartografia de imagens que configuram esse exercício de observação e escuta. Crianças, famílias, surfistas e amigos constituem esse mapeamento de imagens produzidas na praia até que surge um novo procedimento. A narração que acompanha a propaganda do parque aquático retorna repentinamente e, ao se sobrepor às imagens realizadas em um dia de praia no Serviluz, gera um estranhamento. Esse gesto parece demonstrar a diferença fundamental entre as relações que permitem uma implicação direta com o território e os discursos proferidos de modo artificial nos materiais institucionais de propaganda.

⁶³ Para assistir *VENDO MAR* (2016), acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=dT10irT0Aqk>.

⁶⁴ Atrás do Porto do Mucuripe, em uma região conhecida como Cais do Porto, no litoral leste da cidade de Fortaleza (CE), está a comunidade do Serviluz, onde se localiza a Praia das Pedrinhas, ao lado da Praia do Titanzinho.

A imagem do Farol do Mucuripe, símbolo emblemático da região, surge enquanto maquete eletrônica anunciando um projeto de revitalização para o espaço. Sobrevoamos essa maquete em expansão, onde as inúmeras casas que estão localizadas nas imediações do Farol dão espaço a uma praça. Na sequência final, surge um letreiro com a palavra “vendo”. Vendo, que pode ser a ação de vender, transferir posses mediante pagamentos. Vendo, que também pode a ação contínua de enxergar essa paisagem que sobrevoamos. Esse jogo entre os verbos ver e vender reflete sobre a formação da cidade em crescimento acelerado, os processos de modificação das paisagens devido a urbanização intensa e às constantes remoções que há muito tempo ameaçam os moradores do local. Uma crítica às logísticas do visível, que são produzidas pelas imagens hegemônicas.

Dentre os filmes mencionados até agora, *VENDO MAR* foi o único que pude acompanhar de perto o processo de produção. De modo coletivo, o filme foi constituído a partir de conversas, comentários, perguntas e sugestões de diversos colaboradores⁶⁵ que se relacionavam com o bairro, buscando compor um jeito de intervir que transparecesse as formas de vida e os modos de se relacionar presentes na construção desse território sensível. Durante os encontros na Associação de Moradores do Titanzinho, conversamos sobre os processos e decidíamos os caminhos possíveis para a realização de uma intervenção audiovisual.

A primeira exibição de *VENDO MAR* foi através de uma projeção na areia da praia do Titanzinho. A intervenção aconteceu enquanto parte da programação do Cineclubes Ser Ver Luz e se deu em conjunto com o documentário *O que eles falam* (2016), realizado por Éric Pinheiro, David Damasceno, Fernanda Maia, Luiz Brito, Leonardo Câmara e Yago Dantas, estudantes do Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Ceará. O lançamento do filme ocorreu na Praça Thiago Dias⁶⁶ e em seguida a intervenção foi projetada. Posteriormente, o vídeo também foi exibido na intervenção artística “Luzes do Farol”, na III Mostra ICA e na abertura do Curso Passadiante, realizado pela Marrevolto Filmes.

⁶⁵ O filme foi realizado por mim sob a orientação de Deisimer Gorczewski e contou com a colaboração de Pedro Fernandes, Priscilla Sousa, Sabrina Araújo, Bruno Ribeiro, Nataska Conrado, Aline Albuquerque, Emília Schramm e Yuri Peixoto.

⁶⁶ Praça localizada no Titanzinho, no bairro Serviluz, e tem o nome em homenagem ao atleta Thiago Dias, que foi assassinado brutalmente, com apenas 22 anos.

**

No mesmo espaço em que nos encontramos com *VENDO MAR* (2016), o Coletivo Servilost⁶⁷, composto por Bruno Ribeiro (Spot), Kong Silva, Priscilla Sousa, Pedro Fernandes e Rubênia Santos, realizou e publicou na plataforma do *youtube* o vídeo “*Titanzinho Não se Vende*”⁶⁸, que convocava a participação de todos e todas em uma audiência no Ministério Público para denunciar as ações ilegais que a Prefeitura vem realizando no local. Segundo o Plano Diretor Participativo de Fortaleza, que demarcou as ZEIS em 2009 com a lei complementar n° 062, existem duas zonas de interesse social na comunidade, denominadas Zeis Cais do Porto e Zeis Serviluz. No entanto,

A Zeis Serviluz foi escolhida como Zeis prioritária, ou seja, está passando pelo processo de regulamentação. Enquanto isso, a Zeis Cais do Porto é alvo do projeto Aldeia da Praia, que dentre outras medidas, inclui uma proposta de remoção de 219 famílias da região do Titanzinho em razão do projeto de urbanização (RABELO; OLIVEIRA; FALCONERY; MELO, 2019).⁶⁹

Diante da ausência de políticas públicas e das inúmeras tentativas ilegais de desenraizamento, o vídeo se inicia com imagens das mobilizações realizadas pelos moradores quando, cerca de dez anos atrás, o Governo do Estado manifestou a intenção em construir um estaleiro para a produção de navios gaseiros na Praia do Titanzinho, no Serviluz. Além das remoções, essa obra alteraria toda a dinâmica do litoral cearense e afastaria do mar uma comunidade de surfistas e pescadores locais. O projeto visava um crescimento econômico pautado pela sede desenfreada de progresso, desconsiderava o diálogo com a comunidade e

⁶⁷ O Coletivo Servilost surge da união entre jovens artistas moradores da comunidade do Serviluz. No início, com o objetivo de potencializar o bairro em que moram através do graffiti, o grupo foi se envolvendo em diversas atividades relacionadas aos aspectos sociais, ambientais, culturais e artísticos. Atualmente, o coletivo reúne jovens que se relacionam com o breakdance, poesia, surf, educação ambiental, fotografia, audiovisual e produção cultural. “O nome *Servilost* surge da mistura do nome Serviluz com a palavra do inglês, lost. Entendemos que, para a cidade de Fortaleza, somos a ‘Comunidade Perdida’. A partir daí, nasceram outros sentidos para nomear quem somos e o que nos aproxima como “jovens perdidos em busca de algo”. (GORCZEVSKI 2019, p. 219). Para mais informações, ver a publicação *Cinema que inventa bairro* (2019), disponível no link: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/45940>. Acesso em: 10 jan. 2019.

⁶⁸ O vídeo pode ser acessado através deste link <https://www.youtube.com/watch?v=I2LSd2KmSZs&t=7s>. Acesso em: 20 maio 2019.

⁶⁹ *SERVILUZ que permanece* (2019). “Serviluz que Permanece” mostra as contradições envolvidas no Projeto Aldeia da Praia, da Prefeitura de Fortaleza, e apresenta como as pessoas lutam pelo reconhecimento do direito de continuar fazendo parte da região, que é protegida pela lei. O Especial traz, ainda, o afeto que existe não somente pela rua, mas pelo mar e pelas pessoas que fazem do Serviluz bairro de acolhida e de mobilização”. Disponível em: <https://serviluzquepermanece.wixsite.com/especial>. Acesso em: 5 set. 2020.

fortalecia os processos de gentrificação na área, mas em consequência do esforço das articulações locais, o empreendimento foi barrado.⁷⁰

Ao som de Décadas passadas, de autoria de Tancredo, do grupo local Farol Rap, em que a letra da música narra a história de ocupação e resistência da comunidade do Serviluz nos últimos anos, as imagens introduzem a pauta mais recente: a remoção de pessoas para a construção de uma praça. Segundo o projeto da prefeitura intitulado Aldeia da Praia, a proposta era retirar as casas localizadas na Rua General Titan, na região do Farol, conhecida como “Favela”, para a construção de uma praça chamada Jardins da Praia e também realizar o alargamento de vias de acesso à praia removendo as casas próximas. O reassentamento dessas famílias seria em outra comunidade, no Castelo Encantado e, com essas remoções, os modos de vida locais seriam fortemente abalados.

O modo como o vídeo *Titanzinho não se vende* atua nos conflitos que atravessam o bairro Serviluz organiza um chamado ao engajamento e à urgência do embate. Na esteira do pensamento de Amaranta César (2017), ao olhar para proliferação de filmes realizados em contextos de disputas políticas, há uma necessidade em partir das decisões formais para ir ao encontro dos desejos fundadores, dos laços que se criam. É como já disse autora, a respeito de “Martírio” (2016), de Vincent Carelli.

Nota-se na imagem um reiterado e reiterativo chamado referencial que, ao mesmo tempo em que afirma um olhar posicionado, em disputa e em risco, apela do espectador uma mirada aliada, uma recepção necessariamente destituída de suspeita e impregnada de afecção (CÉSAR, 2017, p. 15).

Diante do engajamento afetivo que somos convocados enquanto espectadores, percebemos o desejo de intervir diretamente no embate político que se apresenta em curso. Em seu modo de enunciação, *Titanzinho não se vende* é caracterizado pelas imagens do bairro Serviluz e pelo retorno de imagens antigas de uma mesma luta, mas também pela variação de tamanho das imagens e a inscrição de um texto que contextualiza a disputa que está

⁷⁰ “A construção do Estaleiro, entretanto, provocaria a remoção de diversos moradores da área do Titanzinho, e impactaria diretamente com a ZEIS. Não havia, entretanto, plano de integração do equipamento com os arredores, nem proposta para onde os moradores realocados iriam. [...] Os moradores também eram contra o estaleiro, visto que esse iria se localizar exatamente na principal área de lazer da comunidade, onde os pescadores trabalham e onde acontece a prática do suf. Além disso, os impactos ambientais seriam muito grandes, em uma área que já é de grande fragilidade. Assim, a população se mobilizou e, mais uma vez, participou de todos os eventos informativos acerca da implantação do equipamento, visto que não foi decidido junto à sociedade somente indicado. Ao fim, a Prefeitura de Fortaleza negou a licença de construção do Estaleiro naquele local.” (BRASIL, 2016, p. 228).

acontecendo, realizando uma convocação. O vídeo propõe um posicionamento e uma denúncia perante a remoção de pessoas para a construção de uma praça. A disputa gira em torno da produção de cidade e é preciso agir diante da complexidade dos mecanismos de dominação.

No decorrer do vídeo, há uma tática de reemprego que traz as imagens do Projeto Aldeia da Praia, que almeja a construção da praça, de maneira crítica que difere da finalidade primeira, assim como em *VENDOMAR*, com o material institucional da prefeitura da cidade e da campanha publicitária. A partir desse gesto de desvio, o vídeo questiona o modo como o Estado e o capital buscam implementar projetos em contextos urbanos. Retomamos aqui as considerações de Aline Portugal e Érico Araújo Lima (2020) em torno da imagem como um local de disputa da cidade, dessa vez ressaltando como o desvio de determinadas representações da cidade inerentes ao planejamento urbano, presente nos filmes *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho, e *Entretempos* (2015), colocam em crise o discurso desenvolvimentista do progresso, produzem rupturas com os formatos visuais propostos e geram engajamento na produção de imagens.

Diante dessas maneiras de fazer ver e fazer cidade, *Nunca é noite no mapa* e *Entretempos* disponibilizam diferentes táticas de reemprego e apropriação de lógicas do visível, para comentá-las, criticá-las, desmanchá-las. São ensaios que traçam um estudo e um diferente *pôr em trabalho* de representações visuais da cidade. Descrever e estudar essas lógicas constituem os desafios de uma tarefa crítica das imagens. Examinar atentamente a operação do poder, na sua economia figurativa, se torna uma arma iconográfica, teórica e produtiva desses filmes brasileiros contemporâneos. (PORTUGAL; LIMA, 2020, p. 177).

Uma tática que interroga os limites em que os territórios aparecem circunscritos em suas representações, colocando em crise a relação com a cidade e reivindicando não só o direito ao próprio espaço, mas tecendo uma denúncia, constituindo, a partir desse desvio, um mecanismo de defesa capaz de contribuir na luta pela permanência. Logo após o desvio do material institucional, uma sequência de imagens panorâmicas e cotidianas do bairro, parece evidenciar os “modos de subjetivação emergentes, focos de enunciação coletiva, territórios existenciais, inteligências grupais que escapam aos parâmetros consensuais, às capturas do capital” (PELBART, 2003, p. 22). Assim, surgem outras formas de ver, ler e temporalizar as imagens que também nos convocam a desmontar discursos e abrir questões em uma operação eminentemente política.

No letreiro, o vídeo denuncia: “os ricos querem as praias pra eles” e eis que surgem imagens de prédios altos que possuem vista para o mar, como aqueles que adentramos em *Vista mar*. Uma imagem que representa a situação de fronteira entre classes sociais. “Se acham no direito de nos comprar e passar por cima das nossas histórias”, complementa-se. Se opor ao projeto Aldeia da Praia, surge como um modo de friccionar um outro recorte de mundo e acreditar em um desenvolvimento que atenda às demandas da comunidade de forma efetiva. Em disputa, o espaço da praia, ocupado por moradores do Serviluz, é revestido por linhas de poder que marcam a escritura do vídeo. Se anteriormente, mencionava os *gestos fílmicos engajados*, agora essa ideia ganha corpo específico a partir de imagens que, ao realizarem um recuo histórico no constante processo de luta e afirmação do bairro, convocam os próprios moradores para investir suas vozes e desejos em uma elaboração consciente do espaço.

Entre as formas hegemônicas, o poder popular emerge na escritura fílmica enquanto insurgência. Nas imagens da assembleia que discute a ZEIS, a rua surge como um lugar político onde é possível articular reivindicações. A intenção é que os moradores do Serviluz se mobilizem em torno da defesa de seus direitos e interesses, a partir de um processo de organização que vislumbra alternativas contra a ordem do capital e afasta os mecanismos de opressão que sustentam a especulação imobiliária. Paralelamente, também aparecem diversas imagens de intervenções artísticas produzidas pela comunidade em aliança com organizações aliadas nesse processo de luta⁷¹. Diante de uma reunião de singularidades e multiplicidades nas formas de agir e de pensar, o vídeo *Titanzinho não se vende* finaliza ao som do reggae “Vamos amigo Lute”, de Edison Gomes, afirmando uma luta em comum e convocando todos e todas à participação na audiência pública do Ministério Público do Ceará para discutir a ZEIS Cais do Porto e Serviluz.

⁷¹ São eles a Associação de Moradores do Titanzinho, a Comissão Titan, o Conselho da ZEIS Serviluz, o Coletivo AudioVisual do Titanzinho e os laboratórios ligados à Universidade Federal do Ceará, LEHAB e LAMUR.

4 VISLUMBRANDO OUTROS TEMPOS

Diante da constante reestruturação do espaço urbano orientada por discursos e interesses atravessados por imaginários e modos de vida funcionais a uma racionalidade tecnicista, positivista e linear, se torna evidente a necessidade de imaginar alternativas que escapem a esse modelo único, centralizado e racista de desenvolvimento. Nesse sentido, desde os anos 2010, há um cenário bastante efervescente de filmes, entre o documentário e a ficção, que discutem a experiência de habitar as grandes cidades do Brasil, trazendo questões como a gentrificação, a especulação imobiliária e os modos de uso e ocupação dos espaços. São filmes que trazem notícias da falência de uma noção de “progresso” presente nas construções da cidade, reelaboram eventos traumáticos e imaginam novas configurações para o espaço.

Nota-se, também, que uma quantidade significativa dessas realizações surge a partir do desejo de inventar desvios temporais, como uma reação à violência física e simbólica presente nos modos de vida e nos projetos segregacionistas de cidade. Para a pesquisadora Ana Caroline de Almeida (2020), que vem se debruçando sobre essas produções em seus trabalhos, é a partir da proposição de tempos não lineares que os filmes elaboram sobre a corrida desenvolvimentista que se inscreve em pleno tecido urbano.

Fala-se aqui de filmes que ora elaboram um tempo suspenso, onde o tempo em si parece não passar; ora trazem sequências que revelam a espiralidade do tempo, o capturando em seus processos cíclicos; e ora torcem as relações entre passado, presente e futuro a partir de narrativas distópicas (ALMEIDA, 2020, p. 100).

É indiscutível que a consolidação do poder político e econômico aposte sempre em pensamento único e em uma noção de tempo ordenada. No entanto, o cruzamento e o choque entre diversas temporalidades não para de emergir. Com a pesquisadora Paola Berenstein Jacques (2019, p.296), percebemos que é possível acessar uma quebra na linearidade se levarmos em consideração “a complexidade de tempos, através das sobrevivências, das emergências de outros tempos, das reminiscências, dos excessos, das sobras e dos restos de tempos distintos que sobrevivem, ou ganham uma sobrevida, em outros tempos”.

Em busca de um desvio em relação a uma noção de tempo que se faz vazia, homogênea e quantificável, é impossível também não lembrar de Benjamin (1987, p. 226), com a figura do “anjo da história”, que nos alerta: “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína

e as dispersa a nossos pés”. Como se perante uma temporalidade linear, não fosse possível observar a singularidade dos indivíduos, nem contestar paradigmas com modos alternativos de produzir conhecimento.

Nesse sentido, as reflexões que apresento aqui, a partir de filmes que propõem políticas de transformação em um cenário de cidade em disputa, compreendem, sobretudo, um olhar atento às possibilidades que as realizações trazem de vislumbrar outros tempos. Penso, como um gesto primeiro de aproximação às questões que as imagens suscitam, em uma proposição já feita por Denise Ferreira da Silva (2019, p. 43):

E se, em vez de o Mundo Ordenado, imaginássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) *como* expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do *tudo* implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças?

Segundo a autora, o *Mundo Ordenado* seria um mundo sustentado pelos pilares ontoepistemológicos constituídos na base do pensamento moderno (separabilidade, determinabilidade e sequencialidade⁷²) e que continuam influenciando os projetos éticos e epistemológicos contemporâneos ao atuarem, principalmente, na continuidade de um tempo linear. A proposição de Denise nos interessa por oferecer outros descritores poéticos⁷³, capazes de romper com os limites que são constantemente impostos à imaginação e caminhar rumo à constituição de um *Mundo Implicado* — “com tudo o que existiu, existe, e ainda está por ou poderá ou não vir a existir” (SILVA, 2019 p. 14).

⁷² A partir das formulações de Kant e Hegel, Denise Ferreira da Silva (2019) afirma que “(a) separabilidade, isto é, a ideia de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade) –, todas as demais categorias a respeito das coisas do mundo permanecem inacessíveis e, portanto, irrelevantes para o conhecimento; e, conseqüentemente, (b) determinabilidade, a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas pelas formas da intuição.” Em seguida, a partir das proposições hegelianas, define “a noção de sequencialidade”, que descreve o Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como a trajetória do Espírito. Com essas manobras, ele [Hegel] introduz uma versão temporal da diferença cultural representada pela atualização dos diferentes momentos do desenvolvimento do Espírito e postula que as configurações sociais da Europa pós-Iluminista são o ápice do desenvolvimento do Espírito.” (SILVA, 2019, p. 39).

⁷³ Um desses descritores é a não localidade, que propõe um emaranhamento, em nível subatômico, de tudo que existe. Assim, seria possível compreender a existência a partir do entendimento de que todas as partículas estariam vinculadas às outras partículas, constituindo uma profunda implicação entre todas as coisas do universo. De acordo com Denise F. da Silva (2016, p. 65), “para reimaginar a socialização, o princípio da não-localidade defende um tipo de pensamento que não produz as bases metodológicas ontológicas do sujeito moderno, a saber, temporalidade linear e a separação espacial. Porque rompe com esses limites de tempo e espaço, a não localidade nos permite imaginar a socialização de tal maneira que atentar para a diferença não pressupõe separabilidade, determinabilidade e sequencialidade, os três pilares que sustentam o pensamento moderno”.

Faz-se igualmente importante, nesse gesto de aproximação, partir em direção à uma elaboração já feita por de Matheus Araújo dos Santos (2020), que aproxima a imagem cinematográfica dos movimentos propostos pela ideia de um *Mundo Implicado*. Para o autor, o *Cinema Implicado* surge como um modo de pensar a construção das imagens e as tensões presentes na relação com o tempo e o espaço. Em diálogo com a filósofa Denise Ferreira da Silva, ele elabora sobre uma prática com as imagens que esteja aberta às “possibilidades de destruição do *Mundo Ordenado* e à emergência de outros modos de ser e saber que permitem a Implicação como gesto fundamental da existência e do conhecimento” (p. 12). Interessaria, por conseguinte, um cinema que abandonasse qualquer relação com uma totalidade ordenada e que fosse pensado a partir de uma vinculação profunda entre as forças que o compõem. Obras fílmicas, mesmo que ficcionais, que surgissem “a partir do posicionamento no qual cada imagem está profundamente associada àquelas do passado, do presente e também às que virão; profundamente associada ao mundo e a tudo que as constitui” (SANTOS, 2019, p. 20).

Nossa proposta é, dessa forma, partindo das ideias de Denise Ferreira da Silva (2019) e das pistas de Matheus Araújo dos Santos (2019, p.20) em torno de um *Cinema Implicado*, pensar como os respectivos filmes e sequências abandonam as estruturas de uma temporalidade linear e rompem com a manutenção da ordem mediante um gesto de “vinculação entre as imagens, os sujeitos e o mundo”. Há um desejo em traçar caminhos pelos espaços, atentar para os corpos inscritos nas cenas e para as expressões e composições que constituem as paisagens em cada um dos filmes, para em seguida traçar conexões entre as temporalidades outras que se criam a cada instante.

Na medida em que se olha para o que reverbera constantemente nas temporalidades inventadas, há uma forma de intervenção que parece fundamental para perturbar o funcionamento das estratégias de controle. As questões temporais que surgem nos filmes a partir dos espaços por onde caminhamos, pela ocupação dos corpos em cena e pelo modo de interação com a paisagem ao redor, nada mais são do que movimentos de resistência a um modelo hegemônico de cidade. Percebemos, ainda, que o gesto contido nas imagens, que faz ecoar espaços vazios, ruínas abandonadas ou divisões impostas, também abre espaço para imaginar outras possibilidades de construção do espaço fora do enquadramento universal. Nas conexões que se estabelecem, os filmes parecem operar no sentido de “liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder”, a partir de um “trabalho

continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo” (MOMBAÇA, 2016, p. 5) que auxilia na retomada da cidade enquanto lugar de debate político. A implicação com e na cidade como posicionamento fundamental gera um engajamento que convoca a criação de imagens. Porém não se trata de imagens criadas para atuar objetivamente na transformação da cidade em que vivemos, mas de imagens que, a partir de suas interferências, são capazes de provocar fissuras. Esse modo de intervenção no mundo elabora, sobretudo, um trabalho capaz de alterar as relações entre os sujeitos, conforme já situou Marie-José Mondzain (2011). Para a autora, “a imagem faz surgir uma relação imaginária entre os sítios, entre corpos radicalmente separados, sem que ela própria se revista de dignidade ontológica, sem que possa pretender a qualquer prerrogativa substancial homogeneizadora” (MONDZAIN, 2011, p. 125). Por meio dos filmes, o que percebemos é um processo de rearticulação entre os sujeitos, os desejos e uma produção de imagens que evidencia um movimento inerente às táticas de imaginação política capaz de sabotar episódios de violência, articular subjetividades e intervir no real.

4.1 Reescrevendo o espaço

Figura 13 - Mulher engolindo o sol em *Boca de Loba* (2018)



Fonte: Filme *Boca de Loba* (2018)

Figura 14 - Mulheres reunidas em *Boca de Loba* (2018)



Fonte: Filme *Boca de Loba* (2018).

Figura 15 - Busto em *Boca de Loba* (2018)



Fonte: Filme *Boca de Loba* (2018).

Figura 16 - Enforcamento do busto *Boca de Loba* (2018)



Fonte: Filme Boca de Loba (2018)

É noite e, em uma rua deserta, escutamos apenas latidos de cachorro ao fundo. Após pichar uma placa, observamos uma mulher que urina em pé na calçada e, em seguida, adentramos um bueiro na companhia de um grupo de mulheres. Em *Boca de Loba* (2018)⁷⁴, enquanto a cidade ganha um ar de distopia, esse bueiro parece ser um local de encontro e fortalecimento. Nele, as mulheres se reúnem, se divertem e se relacionam umas com as outras, constituindo assim, um *espaço outro*⁷⁵. O bueiro, ao que parece, é uma brecha da cidade, local onde é possível engendrar outros processos subjetivos que não exercem ou aceitam qualquer tipo de dominação. É lá que, junto às mulheres, escutamos uma história que nos acompanha durante todo o filme, a de uma velha que vive num lugar oculto que todos sabem, mas que poucos já viram⁷⁶.

⁷⁴ É possível assistir *Boca de Loba* (2018) através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=Zlo-qTXejo>.

⁷⁵ A noção de *espaço outro* se vincula à proposição de *heterotopia*, elaborada por Michel Foucault (2013). Esse eco surge justamente pela afirmação do bueiro como um espaço que reconhece outros regimes de relação, invertendo o conjunto de relações que já se encontrava designado para esse espaço, de modo a constituir um *contraespaço*. Foucault (2013, p. 19-20) elabora assim: “Vive-se, morre-se, ama-se, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. Há regiões de passagens, ruas, trens, metrô; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e da moradia. Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são absolutamente diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços*”. Nesse mesmo fluxo, valeria, também, mencionar o movimento que rege a dissertação defendida por Aline Portugal (2017), intitulada *Geografia de espaços outros: formas de ocupar e inventar cidades no cinema brasileiro contemporâneo*, onde a autora busca olhar para o modo como filmes criam espaços e constituem heterotopias.

⁷⁶ O trecho lido no filme é retirado do livro “Mulheres que correm com os lobos”, em que a autora a Clarissa Pinkola (1992) reúne contos, fábulas e mitos de diversas tribos ao redor do mundo para pensar de que modo a mulher foi domesticada por séculos de patriarcalismo, perdendo sua essência mais selvagem e primária, a que

Diante dos sons da cidade que se misturam a ruídos sintéticos, uma mulher anda sozinha na rua com um olhar que demonstra uma certa aflição; na medida em que caminha, escutamos assobios e uma coceira incontornável parece tomar de conta de seu corpo até o momento em que ela para de caminhar e ergue um olhar fixo para o horizonte. Logo em seguida, observamos uma outra mulher que, nua e coberta por argila, encontra-se em um lugar tão alto que é possível observar a paisagem de prédios que compõem a cidade. Em um movimento repentino, essa mulher engole o sol, e o que passamos a ver são muitas mulheres que erguem um olhar fixo para o horizonte, como se tivessem aceitado uma convocação.

Ao longo do filme, percebemos pequenas performances que surgem carregadas de afetos, experiências e memórias do corpo e da cidade, evocando sensações comuns na vida das mulheres que transitam e vivenciam o espaço urbano. Como afirma André Brasil (2011), ao explorar a noção de performance e de representação, há uma combinação de forças que se inscrevem na cena e faz reverberar uma emergência que está, simultaneamente, presente no mundo vivido e no mundo imaginado. De acordo com o autor, provocado por um conjunto de filmes brasileiros recentes, a performance surge de uma articulação com as experiências vividas do mesmo modo em que se constitui em descontinuidade com elas.

A performance expõe a continuidade existente entre um domínio e outro — o vivido e o imaginado: ela é a natureza do gesto desde já artificializada e o artifício da mise-en-scène deslocado — ‘naturalizado’ — pela espontaneidade e imprevisibilidade do gesto. Em contrapartida, ela nos mostra que entre o vivido e o imaginado há também descontinuidade: o artifício da imagem permite ao gesto defasar de si mesmo — encenar-se, montar-se — ou seja, ser, no interior do filme, outro gesto; e, por outro lado, a irredutibilidade do gesto persiste e resiste, escapa, em alguma medida, ao ordenamento da imagem (BRASIL, 2011, p. 7).

Na medida em que as mulheres se reúnem na rua, a história da velha que mora em um buraco vai se tornando cada vez mais animalesca e parece inspirar a invocação de um “espírito selvagem urbano”. As mulheres seguem juntas pelas ruas e em uma coreografia⁷⁷, correm nas ruas, se espalham, circulam e se juntam novamente. Reinventam deslocamentos

ela chama de Loba. Segundo Pinkola, as mulheres devem reconectar-se com a Loba, uma identidade há muito tempo perdida onde as mulheres eram mais guerreiras e donas de si.

⁷⁷ Percebemos nessa coreografia um diálogo direto com o que André Lepecki (2011, p.55) chamou de *coreopolítica*: “comobilização da ação e dos sentidos, energizada pela ousadia do iniciar o improvável, no chão sempre movente da história, e que pode prescindir mesmo do espetáculo do cinético da circulação e do agito, pois o que importa é implementar um movimento que, ao se dar, de fato promova o movimento que importa”. Um conceito que confronta a ideia de *coreopolícia* que tem como fim “*desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento* que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia” (p. 54).

considerados inseguros, indevidos e questionam normas e lugares aos quais estariam destinadas. É como se a ocupação do espaço urbano pelos corpos dessas mulheres fosse tomada por uma expansão, por um desejo de perturbar juntas determinadas instâncias estruturantes, a partir de uma redistribuição da violência (MOMBAÇA, 2016)⁷⁸ presente no espaço urbano.

Diante desses movimentos, observamos uma sequência de planos que enquadram os bustos que compõe a cidade e homenageiam somente homens enquanto figuras importantes da história. Em seguida, em um gesto que remete a um sequestro ou a um enforcamento⁷⁹, acompanhamos uma das mulheres amarrar um deles com uma corda. Poderíamos dizer que esse momento surge como reação aos modos como esses monumentos ocupam e organizam as grandes metrópoles urbanas. Em Fortaleza, por exemplo, é possível ver nas ruas a materialização de uma história que homenageia, através de bustos, nomes de ruas, avenidas e bairro, homens brancos, coronéis e políticos, em sua maioria. Nesse sentido, interessa pensar junto ao filme de que modo esse gesto contra o busto, assim como outras intervenções, operam como uma forma de luta política e como um meio de engajamento nos contextos urbanos.

Em um primeiro, durante a *carta aos/às leitores/as em tempos pandêmicos*, mencionei a intensificação do debate em torno da manutenção ou da retirada de monumentos que carregam consigo consequências ou legados que ainda persistem, como a escravização, o colonialismo ou o fascismo. Se partimos do entendimento de que assim como esses monumentos em pauta tal busto presente na cidade também é uma forma de afirmar o poder político e estabelecer uma ordem social, a reconfiguração da paisagem urbana realizada pelas mulheres em *Boca de Loba* (2018) remete a essa discussão de extrema relevância. Ao atacarem o busto, elas inscrevem na cena uma contestação contra os valores associados àquela

⁷⁸ Em “*Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!*”, Jota Mombaça (2016, p.10), propõe uma redistribuição da violência como um modo de perturbar a manutenção de certos lugares de privilégio e expor os regimes violentos que são estruturantes. Essa proposta, em seu primeiro passo, consiste em “nomear a norma” para que, assim, a violência tenha de lidar com ela mesma fora de um espaço de conforto. Para a autora, esse exercício é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada à nossa revelia”.

⁷⁹ Remeteria aqui, como abertura de interlocuções com imagens recentes do cinema contemporâneo cearense, que esse momento também dialoga diretamente com a sequência que se faz presente no filme *Tremor Iê* (2019), onde as personagens Cássia e Janaína decidem roubar os restos mortais do Marechal Castelo Branco para trocá-los pela liberdade de mulheres que foram presas devido ao serviço repressor da polícia (agora conhecida como “homens de bem”) que controlam os modos de circulação dos espaços.

imagem e afirmam a potência da cidade enquanto espaço de luta pelo reconhecimento de outros pontos de vista. Um modo de desconstruir um patrimônio problemático ou subvertê-lo, abrindo-o para novos significados.

Nesse contexto, é possível perceber que lidar com a própria história tem sido um trabalho caro no Brasil, marcado pela violência e pela segregação entre sujeitos, conforme expressam não só os episódios recentes que envolveram o Pátio do Colégio⁸⁰, o Monumento às Bandeiras e a Estátua do Borba Gato⁸¹, mas em toda uma onda de manifestações e intervenções, incitadas pelo movimento *Black Lives Matter*⁸², nos monumentos que simbolizam a opressão sofrida por muitos povos. No entanto, mesmo que, atualmente, a mídia brasileira ainda siga enquadrando esses exercícios coletivos de reprogramação simbólica dos monumentos como vandalismo ou crime, essas ações se configuram como parte de uma luta coletiva⁸³ pela coexistência de múltiplas narrativas do passado e pela urgência de mudanças sociopolíticas no presente da cidade.

Dessa forma, é inevitável reconhecer os modos como essas referências simbólicas que compõe ou nomeiam os espaços da cidade estão em constante relação com os sujeitos reiterando a manutenção de um *status quo* ou incitando os incitando a agir. Em Fortaleza, as intervenções conhecidas como “rebatismo popular”, realizadas pelo Coletivo Aparecidos Políticos, renomearam em 28 de março de 2011 o Centro Social Urbano Presidente Médici para Centro Social Urbano Edson Luís, em homenagem ao estudante secundarista assassinado durante a ditadura militar. Segundo a pesquisadora e integrante do Coletivo Aparecidos Políticos Sabrina Késia de Araújo Soares (2015), havia um desejo em interferir nos regimes

⁸⁰ “Reações indignadas vieram instantaneamente. Uma das primeiras foi a do próprio poder público: poucas horas depois da ação, em uma inflamada postagem no Facebook, o subprefeito da Sé, Eduardo Odloak, qualificava a intervenção como ‘um CRIME contra a cidade e TODOS os paulistanos de bem’ (grifos no original)” (JAYO, 2018).

⁸¹ “Os jornais e televisão noticiavam o vandalismo e a depredação de dois monumentos da cidade e chamaram a tinta de pichação. Evidentemente não se tratava de pichadores, mas de uma manifestação violenta não apenas contra os monumentos em si, mas também contra aquilo que eles representam na sua origem.” (OKSMAN, 2006).

⁸² *Black Lives Matter* é uma organização global nos EUA, Reino Unido e Canadá, fundada em 2013 em resposta ao assassinato de Trayvon Martin, cuja missão é erradicar a supremacia branca e construir poder local para intervir na violência infligida às comunidades negras pelo estado e pela polícia. Disponível em: <https://blacklivesmatter.com/>. Acesso em: 10 out. 2020.

⁸³ Poderíamos, nesse mesmo fluxo, aproximar esse fenômeno que incita manifestações e intervenções a uma noção de “levante” que se relaciona diretamente com as questões de representação e poder, mas também com a constituição de alianças coletivas. Para Judith Butler (2017, p. 29), o levante seria “quando pessoas começam a se agrupar, a se deslocar, a se manifestar em público e agir para dismantelar o regime ou o poder ao qual se sujeitam”. Em um livro recente, intitulado *Corpos em aliança e a política das ruas* (2018), a filósofa se detém nas lutas políticas que atravessam as democracias neoliberais e enfatiza a dimensão performativa dos corpos que se reúnem nas mobilizações em espaços públicos.

de visibilidade que atravessam a cidade, produzindo uma memória mais aberta e plural. Nesse sentido, a autora relata o modo como a ação coletiva perturbou os referenciais visíveis e enunciados que fazem relação ao passado, mas que se relacionam diretamente com episódios de violência vivenciados no presente da cidade:

Durante o momento foi realizada a leitura de uma carta manifesto enquanto o nome de Médiçi era apagado por um dos integrantes do Coletivo que logo em seguida escreveu com tinta vermelha o nome do estudante Edson Luís, morto no mesmo 28 de março de 1968 por Policiais Militares em meio a manifestação estudantil. (SOARES, 2015, p. 61).

Essa e tantas outras ações nos fazem perceber um desejo de interferir nos dispositivos de memória que compõem a cidade inventando novas possibilidades de se implicar com a história diante das disputas narrativas. Assim, ao retomarmos o ataque ao busto realizado pelas mulheres em *Boca de Loba* (2018), é possível compreender uma desestabilização do passado presente na paisagem urbana. Por meio desse gesto, as narrativas oficiais são contestadas e abre-se um espaço que se conecta não só com as reivindicações dos grupos minoritários, mas também com a luta pelo direito à cidade (LEFEBVRE, 2004). Assim, poderíamos afirmar que se tratam de ações que abrem um caminho para elaborar outras realidades.

Entre as ruas, calçadas e muros, continuamos junto às mulheres, acompanhando as coreografias elaboradas. Em um determinado momento, é possível ver que a mesma pichação realizada na primeira cena do filme, agora se encontra atropelada⁸⁴ com um “x”, o que na prática da pichação simboliza um conflito, um ato violento e agressivo. “Uma falta de respeito, um ‘tapa na cara’, não no sentido de ser humilhado, mas de ser agredido.” (CHAGAS, 2015, p. 93). Em *off*, a narração da história continua e as mulheres parecem dançar com esse atropelo, elaborando uma produção de subjetividade que incorpora a violência inscrita na cidade, deixando rastros nas paredes.

É como se, em *Boca de Loba* (2018), os corpos das mulheres apostassem no coletivo e na não discursividade para provocar fissuras na ordem estabelecida. Somos convocados por uma matilha que nos faz olhar não só para um conflito declarado, mas para todo um programa de opressões que configuram a cidade. Juntas, as mulheres-lobas rompem com a previsibilidade da história, refutam a regras que se inscrevem no tecido urbano em um

⁸⁴ Atropelo é um termo nativo utilizado por pixadores e grafiteiros. Trata-se de uma situação que acontece nos muros quando uma linguagem urbana é construída sobre outra. (CHAGAS, 2015, p. 17).

gesto que imagina outros tempos e espaços possíveis. Na sequência final, dentro do bueiro, observamos os cabelos de uma mulher que cresce sem cessar, invadindo a cidade como uma força que emana de um espaço outro.

4.2 Entre a memória e a imaginação

Figura 17 - Lagoa em *Mauro em Caiena* (2012)



Fonte: Filme *Mauro em Caiena* (2012).

Figura 18 - Trator em *Mauro em Caiena* (2012)



Fonte: Filme *Mauro em Caiena* (2012)

Figura 19 - Crianças brincando no terreno em construção em *Mauro em Caiena* (2012)



Fonte: Filme *Mauro em Caiena* (2012)

Figura 20 - Outdoor vazio *Mauro em Caiena* (2012)



Fonte: Filme *Mauro em Caiena* (2012)

A verdade é que não sabemos ao certo, *Godzilla* é uma mistura entre gorila e baleia. Ora transforma-se em um vilão, ora em um herói. Muitas vezes, o monstro já salvou Tóquio e outras cidades de invasões, mas durante esse processo, ele acaba por destruir grande parte dessas cidades. As imagens e a música do filme *Godzilla Raids Again*, de Motoyoshi Oda, são o prólogo de *Mauro em Caiena* (2012)⁸⁵, dirigido por Leonardo Mouramateus. Em seguida, um menino surge de bem perto, em primeiríssimo plano, observando a câmera, fazendo sons estranhos e respirando de forma ofegante. Marquinhos é indiscernível como *Godzilla*, oscila rapidamente entre menino e cachorro. Ele sobe na árvore, dessa vez em um plano mais distante, e podemos observar a paisagem que constitui o seu entorno: a rua, o lixo no chão, um local em construção e uma retroescavadeira ao fundo. Da Tóquio pós-guerra,

⁸⁵ *Mauro em Caiena* (2012) está disponível através do link: <https://vimeo.com/45523211>.

somos levados a uma ficção-científica que se faz presente no bairro Maraponga, Fortaleza, Ceará, frente à urbanização, enquanto ouvimos Mouramateus endereçar estas imagens a seu tio, Mauro.

Sabe, Mauro, de todos os seus sobrinhos, Marquinhos é o que melhor sabe imitar um cachorro. Ele vem desenvolvendo essa prática já faz algum tempo, essa coisa de latir e fazer buracos na terra. E é quase como se ele visse tudo em preto e branco, e pudesse ouvir ruídos muito baixos. Admiro pra caramba essa capacidade, Mauro, de se transformar em outra coisa. Como um dinossauro, ou uma lembrança (MOURAMATEUS, 2012).

Mouramateus contempla o modo como Marquinhos intervém no real pelas vias da imaginação. O primo consegue fazer borrar os limites entre a realidade e a ficção, em um gesto que não só marca o início do filme como ressoa em diversos momentos da nossa caminhada. Entre memórias que se entrelaçam com a vida e a família do próprio narrador e a experiência urbana que se constitui enquanto morador da Maraponga, *Mauro em Caiena* parece espreitar algumas possibilidades de invenção.

Observamos um grupo de meninos brincando em um terreno em construção, enquanto o realizador partilha lembranças. A imagem de Godzilla retorna, mas, dessa vez, não como herói ou vilão aterrorizante, apenas enquanto um boneco jogado na areia. Esse momento parece enfatizar uma série de transformações que acontecem e nos acompanham a todo instante, seja das memórias, da Maraponga ou até mesmo do próprio Marquinhos. Mouramateus conta que, na infância, gostava de pular o muro das casas e fingir que adentrava labirintos, e o que vemos na imagem é um grupo de jovens que se diverte em um morro de areia de construção e o transforma em escorregador. Pelos modos de remontar e reinventar o tempo e os espaços ao redor, a imaginação parece constituir uma das questões centrais do filme.

Mouramateus percorre as memórias da infância de Mauro contadas pela avó, aproximando-as com as histórias da própria infância na Maraponga. Tal como quem escreve uma carta para vencer “não a separação, mas o esquecimento, não a distância, mas o tempo” (COMTE-SPONVILLE, 2010, p.36), ele parece implicar menos o desejo de troca nessa escrita do que a vontade de manter viva e pulsante a trajetória da memória. Uma memória que não é só dele, mas da avó, da mãe, do tio e dos vizinhos, que vão deixando as marcas de suas experiências subjetivas no espaço em que se vive, apesar das transformações constantes. A

partir de histórias que a avó já contou inúmeras vezes, é possível imaginar, especular, inventar e criar possibilidades para a abertura de outros mundos.

A figura da avó parece a intersecção entre Mauro e Leonardo. Em muitos momentos, a observamos enquanto cozinha, escuta Raça Negra — lembrando de Mauro — e descansa em sua cama. Ao mesmo tempo, em que sentimos a ausência de Mauro, existe um desejo de fuga que vai sendo alimentado, por meio de um desvelar de camadas de sentido presentes nessa ausência. Mouramateus não entende por que o tio escolheu a Guiana Francesa e, enquanto imagina cenas da vida de Mauro, uma sensação de estranhamento com a paisagem do bairro vai se amplificando. A lagoa, o *outdoor* vazio e a retroescavadeira, elementos do cotidiano de um bairro em plena urbanização, aparecem cada vez mais distantes, vazios e repletos de melancolia, mesmo que ainda ressoem familiares. Aos poucos, percebemos que Mouramateus se coloca no lugar de Mauro. Ao refletir sobre os movimentos de partida e chegada e contar que a avó o abraça como se ele fosse Mauro, ele vai cruzando os seus desejos, tempos e memórias com os do próprio tio.

Em um outro momento do filme, observamos várias árvores marcadas com “X”, o símbolo de registro que marca não só as árvores, mas também as casas que devem ser demolidas pela prefeitura. Mouramateus conta que nesse dia a mãe dele o acordou pedindo para que filmasse a árvore da infância dela que estava sendo derrubada e que, mesmo contra própria vontade, ele foi:

Eu não queria filmar essa árvore, mas eu já estava filmando tudo, desde que minha vida tinha se tornado essa ficção científica grosseira, com tratores atravessando o silêncio que havia na rua, os carros que fazem racha na madrugada e os amigos sendo abduzidos por oportunidades novas em lugares novos (MOURAMATEUS, 2012).

Diante de uma cidade marcada por constantes processos de verticalização, privilégios espaciais e publicidade, filmar a árvore da infância parece um gesto político. Em meio a tantas transformações, a possibilidade de criar imagens surge, aqui, como um modo de preservar a memória subjetiva da mãe, mas também uma memória que é comum a todos os moradores da rua que partilharam a árvore. Um gesto que poderia se aproximar daquela proposição de Matheus Araújo dos Santos (2020, p.20) ao pensar o cinema por meio de uma “vinculação entre as imagens, os sujeitos e o mundo”. Após observarmos as árvores marcadas com um “X”, percebemos que a da infância já se encontra no chão. Mouramateus narra que a derrubada das árvores não é com um corte no tronco, como ele imaginava, mas por meio de

vários cortes no alto, de cima até abaixo, dos galhos até a raiz, lentamente. Assim como poderia ser uma memória de quem está se esquecendo aos poucos.

Em um diálogo geracional, retornamos para Marquinhos, que parece apresentar inúmeras possibilidades de futuro, enquanto está sentado no sofá olhando através da janela. Um mesmo futuro, talvez, em que Mouramateus se imagina encontrando Mauro, onde eles tomam cerveja e riem dos prédios feios que estão sendo construídos em Fortaleza. Assim, Mauro em Caiena nos permite acessar uma narração que revela sobre os familiares do realizador, mas que também especula sobre os movimentos de um processo de urbanização, sobre pertencer e não pertencer e sobre as possibilidades de intervir no real com a imaginação. Entre um *outdoor* abandonado, as retroescavadeiras, a família, o Godzilla ou uma festa, o gesto de Mouramateus busca criar novos modos de existência que modifiquem a cidade para que seja possível viver nela. Afinal, em meio às idas e vindas, retornar ao lugar de onde se partiu também pode fazer parte do caminho.

5 PARA ABRIR QUESTÕES II

Só depois de haver conhecido a superfície das coisas, [conclui] é que se pode proceder à busca daquilo que está embaixo. Mas a superfície das coisas é inexaurível.

Palomar. Ítalo Calvino.

Nosso percurso foi animado pelo desejo de caminhar com e entre alguns filmes realizados em Fortaleza, Ceará, que atuassem na reconfiguração da relação com a cidade, questionando as formas de atuação do poder e os regimes de visibilidade. Nesse encontro e convívio, surgiu uma composição que aponta para alguns caminhos. São filmes que se conectam não só por apresentarem espaços em disputa, mas por estarem fortemente atentos às reflexões políticas que se fazem urgentes. Os filmes permitem um modo de fazer com o espaço e afirmam outras formas possíveis de inventar a cidade a partir dos desejos e enfrentamentos. Se, diante de um capitalismo conexcionista, o pesquisador Peter Pal Pélbart (2002) interroga sobre as possibilidades que ainda nos restam de criar laços e tecer um território existencial e subjetivo, penso que os filmes podem contribuir com a discussão por apostarem em um espaço que se constitui a partir das experiências vividas, seja pelos corpos em cena ou pelos sujeitos que filmam. E, ainda, por tecerem um movimento de interpelação, trazendo indagações para a cidade, a partir das experiências vividas.

Embora sejam filmes que talvez não apontem saídas exatas, eles procuram abrir questões para pensarmos como podemos afirmar as possibilidades de invenção e de ocupação do espaço urbano. Cada filme, em sua singularidade, questiona as normas instituídas. Na tentativa de perturbar certas estratégias de apaziguamento, a imaginação e o desejo que os atravessam propõem horizontes de partilha e produzem engajamento nas transformações que constituem a cidade em que vivemos, mas também a por vir. Buscamos a todo o momento a elaboração de uma escrita que reconhecesse a pluralidade das subjetividades que constituem não só a cidade, mas também os filmes, e afirmasse as estratégias de resistência presentes em cada um deles, escapando de uma análise preocupada com as definições de um cinema contemporâneo. Nossa aposta foi tecer um contato não só com filmes já mapeados por festivais, mas também com filmes de coletivos audiovisuais de Fortaleza que trazem relações urgentes com a cidade e que muitas vezes escapam às curadorias e circuitos recentes de cinema. Assim, fomos instigados a pensar uma composição de *corpus* que em suas

singularidades também questionasse as próprias balizas que estabelecem os sentidos e limites do contemporâneo.

Esse desejo de elaboração assumiu a forma de uma caminhada, de um *texto-trajeto*, que se fez como convite ao deslocamento, a um caminho a ser percorrido, discutido, adaptado e até subvertido por meio das imagens. Relembramos, aqui, o artista Francis Alÿs, que tanto nos inspirou em torno da prática do caminhar e com quem compreendemos que essa ação pode ser um modo de observar, registrar, entender, apreender o que nos circunda, fazer parte, cavar espaços e dialogar com o entorno (KONRATH, 2017). Nosso empenho durante esse percurso foi, especialmente, pensar uma escrita que evidenciasse os posicionamentos políticos que se fazem presentes nos filmes, na medida em que promovem outras formas possíveis de estar na cidade, de vivenciá-la. Em nosso texto-trajeto, caminhamos com os filmes da mesma forma que caminhamos em meio à uma cidade, a um país em crise, a um espaço que a todo momento pode se modificar rapidamente através das conexões. Tentamos, em cada encontro, perceber como os filmes, em seus gestos fílmicos engajados, teciam relações entre si, criavam zonas de vizinhança entre as imagens, enfrentavam os projetos hegemônicos de cidade e escapavam dos ordenamentos instituídos pelo capital, a partir de uma implicação direta com os espaços e os tempos que os atravessam.

Ainda que já não se possa mais percorrer livremente pelos espaços, se agrupar, colocar-se lado a lado ou estar em multidão no Brasil em que escrevemos hoje, nossa caminhada com os filmes, nesses tempos de crise, surge como um modo de resistência ao terror e ao fascismo do Estado que paira sobre esse país, de forma que nosso esforço foi também atravessado por um olhar atento às experiências democráticas que constituem as imagens. Entre a precarização da vida e toda a violência que se faz presente nesse momento, fomos movidos não só por um gesto crítico em relação aos projetos neoliberais, mas por uma atenção voltada aos modos de aparição da alteridade. Nesse contexto de angústia e sufocamento, essa escrita foi uma brecha que encontramos para produzir espaços comuns, nos avizinhar de outras sensibilidades, imaginar formas de cuidado e nos posicionar, tendo em vista que, como disse Eliane Brum (2020), “o futuro pós-coronavírus já está em disputa”.

Diante desse horizonte de possibilidades que tecem o futuro, os filmes surgem comprometidos e diretamente implicados com os conflitos do presente, conforme Migliorin (2011) nos apontou acerca do engajamento. Se em *Dois Avenidas*, nas Goiabeiras da Barra do

Ceará, o garoto Vladison transita pela comunidade, interage com o espaço na companhia dos amigos e tece um comentário afetuoso sobre o local em que vive, ao assistir *Vista Mar*, no cineclube comunitário, ele passa a questionar o processo de verticalização e elitização dos espaços que ameaça o cotidiano do próprio bairro. Frente às relações que os filmes estabelecem entre si, percebemos os modos pelos quais o cinema aguça nossa compreensão sobre o espaço que habitamos e cria novas medidas de partilha diante de uma experiência íntima. No Poço da Draga, em *Visita Guiada, Visita da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I e Ponte Velha*, muitas vezes na companhia de Serginho, lançamos um olhar atento às formas sensíveis de pertencimento que atravessam os espaços. Tentamos compreender, a cada encontro, as operações expressivas que reivindicam os modos de habitar, transitar e se relacionar que são próprios da comunidade. Na Praia do Titanzinho, através do cotejo entre os filmes *VENDO MAR* e *Titanzinho não se vende*, fomos convocados a questionar as imposições dos poderes públicos e se juntar à luta por ações que realmente atendam às demandas da comunidade de forma efetiva. Com *Mauro em Caiena*, na Maraponga, um bairro em pleno processo de urbanização, vislumbramos um terreno possível para imaginar mundos à margem dos projetos do capital e evidenciar todo um território afetivo que constitui o bairro e a história das famílias moradoras. E, finalmente, em *Boca de Loba*, em um espaço e temporalidade dissonante, mas que ainda nos é muito familiar, justo por evidenciar que o dissenso e adentrar as disputas narrativas que se materializam no tecido urbano.

Assim, poderíamos afirmar que os *gestos filmicos engajados* que constituem essas realizações perturbam a ordem instituída, mas sobretudo afirmam a potência de um cinema que só existe a partir das alianças que são tecidas entre as imagens e as práticas do espaço, através das suas singularidades em termos de experimentação, linguagem e estética. Nesse sentido, nossa aposta em relação ao recorte se ateve no diálogo com filmes que, mesmo muito distintos em seus aspectos, afirmavam uma relação direta com a cidade enquanto espaço de invenção. Uma conexão entre as imagens e o espaço, que procurava ir além da representação, criando vínculos entre os corpos, as espacialidades e os movimentos que interferem diretamente nas disputas em curso.

Durante o caminho, interrogamos os filmes e fomos interrogados por eles. Pensamos um exercício em que fosse possível perceber em que medida os processos, indissociáveis, de produção do espaço e produção das imagens se estabeleciam diante de uma

série de conflitos políticos do presente. No entanto, ainda seria possível, como desdobramento, aprofundar diversos atravessamentos que constituíram o processo, desde a relação com o espaço até os atravessamentos com as distintas temporalidades e os elementos sonoros que se fizeram presentes nas imagens. Portanto, reconhecemos que não há conclusão inequívoca, apenas uma série de movimentos que foram se constituindo lado a lado com os filmes e a cidade nessa travessia. Uma caminhada que não termina aqui.

REFERÊNCIAS

- A MAIORIA dos entregadores de apps são negros, diz pesquisa. **Negre**, [s.l.], 24 jul. 2020. Disponível em: <https://negre.com.br/a-maioria-dos-entregadores-de-apps-sao-negros-diz-pesquisa/>. Acesso em: 25 set. 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania**: antologia poética. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALMEIDA, Ana Caroline. Ruínas futuristas do cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Logos**, Rio de Janeiro, UERJ, ano 52, v.27, n.03, 2020.
- ALYS, Francis; MEDINA, Cuauthémoc. **Diz cuadros alrededor de estúdio / Walking Distance From The Studio**. Catálogo da exposição *Francis Alys – Diz cuadros alrededor del estudio*. Cidade do México. Antigo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Trad. Édina de Marco. **Revista Estudos Feministas**, [s.l.], v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- APÓS reduzir boletim diário, governo Bolsonaro retira dados acumulados da Covid-19 do site. **G1**, Brasília, 6 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/06/06/aposreduzir-boletim-governo-bolsonaro-retira-dados-acumulados-da-covid-19-de-site-oficial.ghtml>. Acesso em: 6 jun. 2020.
- ARQPET. **Mapa solidário**. Disponível em: <https://www.somarqpet.org/mapasolidario>. Acesso em: 30 abr. 2022.
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. São Paulo, 2002. 169 p. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.
- BLACK LIVES MATTER. 2013. Disponível em: <https://blacklivesmatter.com/>. Acesso em: 10 out. 2020.
- BOCA de Loba. Dirigido por Bárbara Cabeça. Fortaleza: Produção independente, 2019. Online (19min)./
- BRASIL, André. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. **Galáxia**, São Paulo: PUC-SP, v. 1, p. 77-93, 2016.
- BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, XX, 2011, Porto Alegre. **Anais [...]**, 2011.
- BUTLER, Judith. **Aliança e a política das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CÉSAR, Amaranta. **Cinema como ato de engajamento**: documentário, militância e contextos <http://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/3700>. Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco. **Devires - Cinema e Humanidades**, [s.l.], v. 10, n. 2, p. 12-23, 2013.

CHAGAS, Juliana Almeida. **Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica**: uma análise dos modos de ocupação de pixos e graffiti e de suas relações entre si. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

COLAPSO funerário é o passo seguinte, diz Nicolelis sobre pandemia no Brasil. **CNN Brasil**, São Paulo, 23 mar. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2021/03/23/colapso-funerario-e-o-passo-seguinte-diz-nicolelis-sobre-pandemia-no-brasil>. Acesso em: 23 mar. 2020.

COLETIVO AUDIOVISUAL DO TITANZINHO. Disponível em: <https://cineclubeserverluz.wordpress.com/sobre-2/o-coletivo-audiovisual/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

COM OBRAS paradas, projeto do Acuario completa 10 anos. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 02 abr. 2019. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/negocios/com-obras-paradas-projeto-do-acuario-completa-10-anos-1.2082862>. Acesso em: 2 fev. 2020.

COMOLLI, Jean-Louis. **A cidade filmada**. Ver e poder a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 179-185.

CORONAVÍRUS: Maior cemitério público de Fortaleza terá mais de 22 mil novas covas. **ISTOÉ**, São Paulo, 30 abr. 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/coronavirus-maior-cemiterio-publico-de-fortaleza-tera-mais-de-22-mil-novas-covas/>. Acesso em: 30 abr. 2022.

CORONAVÍRUS: Ricos de Belém escapam em UTI aérea de colapso nos hospitais da cidade. **Época**, São Paulo, 6 maio 2020. Disponível em: <https://epoca.globo.com/sociedade/coronavirus-ricos-de-belem-escapam-em-uti-aerea-de-colapso-nos-hospitais-da-cidade-1-24412850>. Acesso em: 7 maio 2020.

COSTA, Claugéane; LEÃO, Henrique; DIOGENES, Pedro; CAPISTRANO, Rodrigo; MERCIA, Rubia; FURTADO, Victor. **Vista Mar** - curta-metragem. 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/268697170>. Acesso em: 25 fev. 2020.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? e outras interinvenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CRIANÇA de 5 anos morre após cair do 9º andar de prédio no Centro do Recife. **G1**, Pernambuco, 2 jun. 2020. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/06/02/crianca-de-5-anos-morre-apos-cair-do-9o-andar-de-predio-no-centro-do-recife.ghtml>. Acesso em: 2 jun. 2020.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução Peter PálPelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Coisa pública, Coisa dos povos, Coisa plural. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org.). **A república por vir**. Arte, política e pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

DIOGÊNES, Mariana. **Gentrificação como fenômeno global: pode a regularização fundiária garantir a segurança de posse das famílias do Pirambu?** Trabalho Final de Graduação de (TFG) Arquitetura e Urbanismo - Universidade Federal do Ceará (UFC), 2019.

DUAS Avenidas. Direção de Diógenes Lopes. Fortaleza: Produção independente, 2011. Online (6min49s).

EM DISCURSO, Bolsonaro insiste em remédios sem eficácia contra COVID-19. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 10 mar. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/03/10/interna_politica,1245307/em-discurso-bolsonaro-insiste-em-remedios-sem-eficacia-contra-covid-19.shtml. Acesso em: 15 mar. 2021.

ERMINIA, Maricato. MetrÓpole, legislação e desigualdade. **Estud. av.** [online], 2003.

FOLHA CURIÓ. **Jornal comunitário do bairro do Curió**. Disponível em: <http://www.facebook.com/folhacurio/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

FORTALEZA tem déficit habitacional de 130 mil moradias, aponta Defensoria Pública. **G1**, Fortaleza, 7 set. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2019/09/07/fortaleza-tem-deficit-habitacional-de-130-mil-moradias-aponta-defensoria-publica.ghtml>. Acesso em: 20 fev. 2021.

FREITAS, Raquel Cristina Araújo. **Produção de imagens e etnografia entre as novas fronteiras do urbano**. Caxambu – MG: ANPOC, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores do antropólogo: Antropologia pós-social e etnografia. **PontoUrbe**, [s.l.], ano 2, versão 3.0, jul. 2008.

GOMES, M. F. **Audiovisuais que inventam o bairro: O Serviluz que insiste em fazer sua história**. 2017. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

GORCZEWSKI, Deisimer *et al.* (org.). **Cinema que inventa bairro**. E-book. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2019. 213 p. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/45940>. Acesso em: 20 fev. 2021.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**. Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, [1986] 2011.

GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** — capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1.

HÁ UM ano, Bolsonaro chamava COVID de gripezinha em rede nacional. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 24 mar. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/03/24/interna_politica,1250005/ha-um-ano-bolsonaro-chamava-covid-de-gripezinha-em-rede-nacional-relembre.shtml. Acesso em: 30 mar. 2021.

HARVEY, David. **Espaços de esperança**. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2015.

HAUDRICOURT, André; BARDET, Marie. **El cultivo de los gestos** - Entre plantas, animales y humanos e Hacer mundos con gestos. Buenos Aires: Cactus, 2019.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **IMS Convida, para comissionar projetos de artistas e de coletivos**. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

JACQUES, Paola B. **Elogio aos errantes**. Salvador: editora UFBA, 2012.

JAIR Bolsonaro só venceu em uma zona eleitoral de Fortaleza. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 28 out. 2012. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/politica/jair-bolsonaro-so-venceu-em-uma-zona-eleitoral-de-fortaleza-1.2019368>. Acesso em: 5 jan. 2020.

KEHL, Maria Rita. Olhar no olho do outro. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 07, p. 22-31, 2015.

KONRATH, Germana. **Às vezes fazer algo poético pode se tornar político e às vezes fazer algo político pode se tornar poético**: a ocupação do tempo e do espaço na poética urbana de Francis Alÿs. 2017. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

LATOURE, Bruno. **Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise**, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/28> . Acesso em: 15 fev. 2020.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LIMA, Érico A. Quando o cinema se faz vizinho. **Significação**, São Paulo, v. 44, n. 47, p. 51-70, jan./jun. 2017.

LIMA, Érico A.; PORTUGAL, A. Fazer ver, fazer cidade: o reemprego como desvio e invenção. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 159-179, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.160513. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/160513>. Acesso em: 15 fev. 2020.

LLANSOL, M. G. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. **Intercept Brasil**. Disponível em: <https://interc.pt/2Y02jHb>. Acesso em: 28 nov. 2019.

MARQUEZ, Renata. Apagamentos. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 02, p. 26-27, 2011.

MAURO em Caiena. Dirigido por Leonardo Mouramateus. Fortaleza: Produção independente, 2012. Online (18min32s).

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **O direito universal à respiração**. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2020.

MEDINA, Cuauhtémoc *et al.* **Francis Alÿs**. Londres: Phaidon, 2007.

MESENTIER, L. M.; MOREIRA, C. C. Produção da paisagem e grandes projetos de intervenção urbana: o caso do Porto Maravilha no Rio de Janeiro Olímpico. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos Regionais**, [s.l.], v. 16, n. 1, p. 35-50, 2014.

MIGLIORIN, C. **Figuras do engajamento**: o cinema recente brasileiro. **Devires**, [s.l.], v. 2, p. 13-27, 2011.

MIGLIORIN, C. O dispositivo como estratégia narrativa. **Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama**, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, n. 3, 2005 Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em: 12 out. 2020.

MIGLIORIN, C.; BARROSO, E. Pedagogias do cinema: montagem. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, [s.l.], p. 15-28, 2016.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. **Revista ISSUU**, [s.l.], p. 1-20, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_da_vi. Acesso em: 12 out. 2020.

O GUARDADOR de memórias do Mucuripe. **Revista Vós**, Fortaleza, 19 fev. 2019. Disponível em: <https://www.somosvos.com.br/o-guardador-de-memorias-do-mucuripe/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

O PLANO 2040 e o futuro urbano de Fortaleza. **O Povo**, Fortaleza, 14 jul. 2016. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/cotidiano/2016/07/14/noticiasjornalcotidiano,3635450/o-plano-2040-e-o-futuro-urbano-de-fortaleza.shtml>. Acesso em: 2 fev. 2020.

PASSOS, E. ; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. (org.). **Pistas do método de cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PELBART, P.P. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PINHEIRO, Valéria; HOLANDA, Breno. O Serviluz que temos, o Serviluz que queremos... O Serviluz que querem vender. *In*: **III URBFAVELAS**, Salvador, 2018.

POETAS DE LUGAR NENHUM. **Sarau da B1**. Disponível em: <https://www.facebook.com/saraudab1/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

PONTE Velha. Direção de Victor de Melo. Fortaleza: Marrevolto Filmes, 2018. Online (23min).

PREFEITO de Belém inclui domésticas entre essenciais antes de início de lockdown. **CNN Brasil**, São Paulo, 6 maio 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2020/05/07/prefeito-de-belem-inclui-domesticas-entre-essenciais-antes-de-inicio-de-lockdown>. Acesso em: 6 jun. 2020.

PRIMEIRA vítima do RJ era doméstica e pegou coronavírus da patroa no Leblon. **UOL**, Rio de Janeiro, 19 mar. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/03/19/primeira-vitima-do-rj-era-domestica-e-pegou-coronavirus-da-patroa.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 6 maio 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares** – a colonização da terra e da moradia na era das finanças. São Paulo: Boitempo, 2015.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**. Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROLNIK, S. **Esferas da insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n- 1 edições, 2018.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, PUC/SP, v. 1, n. 2, p. 241-251, set./fev. 1993.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negritude, imagem e desordem. **Revista Logos**, Rio de Janeiro, UERJ, ano 52, v. 27, n.01, 2020.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo. Razão e emoção. 4. ed. 7a reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SEM ESPAÇO para enterrar as vítimas da Covid-19, Manaus empilha caixões. **Folha**, 22 abr. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/04/sem-espaco-para-enterrar-as-vitimas-da-covid-19-manaus-empilha-caixoes.shtml>. Acesso em: 5 maio 2020.

SERVILUZ que permanece. 2019. Disponível em: <https://serviluzquepermanece.wixsite.com/especial>. Acesso em: 5 set. 2020.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. Tradução: Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SOARES, Sabrina Késia de Araújo. **Imbricações estético-políticas nas intervenções do coletivo aparecidos políticos**. Dissertação (Mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2015.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte, UFMG, 2016.

SP: Prefeitura compra contêineres para colocar ossadas e liberar cemitérios. **UOL**, São Paulo, 11 jun. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/06/11/sp-prefeitura-compra-containeres-ossadas.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 11 jul. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. I. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

TEIXEIRA, Ana Cecília de Andrade. **Parque ampliado do Pajeú**: uma abordagem site-specific com uso de locative media. 2017. 146 f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação Artes (PPGARTES, Fortaleza, 2017)

TITANZINHO Não Se Vende. Direção de Coletivo Servilost. Fortaleza: Produção independente, 2019. Online (5min16s).

TUGNY, Rosângela de. Trem do progresso. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 02, p.07-09, 2011.

VENDO Mar. Direção coletiva. Fortaleza: Produção independente, 2016. Online (3min).

VIEIRA, A. P. V. C. **Percursos imprevisíveis**: um gesto de criação com o espaço urbano. 2018. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

VISITA da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I. Dirigido pelo Conselho Comunitário da Defesa Social e Ilha da draga audiovisual. Fortaleza: Produção Independente, 2012. Online (12min).

VISITA Guiada. Direção de Victor Furtado. Fortaleza: Marrevolto Filmes, 2016. Online (26min).

VISTA mar. Direção de Rubia Mércia, Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claugéane Costa e Henrique Leão. Fortaleza: Produção independente, 2009. Online (12min).