

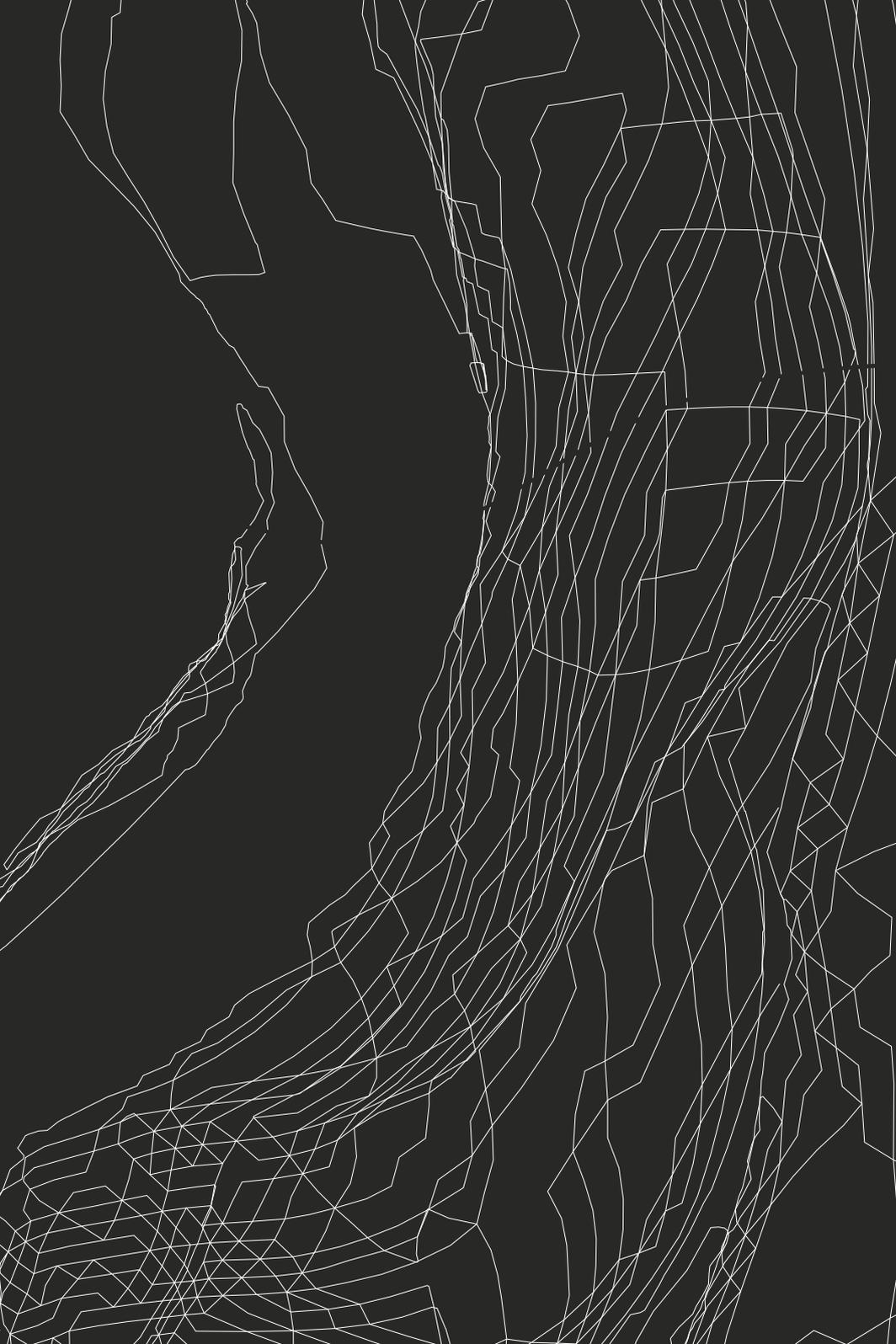
Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

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

Ana Paula Vieira





Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

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

Ana Paula Vieira

1ª edição | Fortaleza - CE | 2025



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 195/2022).



Universidade Estadual do Ceará (Uece)

REITOR

Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR

Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carolina Costa Pereira

Ana Cristina de Moraes

André Lima Sousa

Antonio Rodrigues Ferreira Júnior

Daniele Alves Ferreira

Fagner Cavalcante Patrocínio dos Santos

Germana Costa Paixão

Heraldo Simões Ferreira

Jamili Silva Fialho

Lia Pinheiro Barbosa

Maria do Socorro Pinheiro

Paula Bittencourt Vago

Paula Fabrícia Brandão Aguiar Mesquita

Sandra Maria Gadelha de Carvalho

Sarah Maria Forte Diogo

Vicente Thiago Freire Brazil



Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult CE)

GOVERNADOR DO CEARÁ

Elmano de Freitas da Costa

VICE-GOVERNADORA DO CEARÁ

Jade Afonso Romero

SECRETÁRIA DA CULTURA

Luisa Cela de Arruda Coelho

SECRETÁRIO EXECUTIVO DA CULTURA

Rafael Cordeiro Felismino

SECRETÁRIA EXECUTIVA DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA DA CULTURA

Geciola Fonseca Torres

COORDENADORIA DE FORMAÇÃO, LIVRO E LEITURA

Ernesto de Sousa Gadelha Costa

EQUIPE DA COORDENADORIA DE CONHECIMENTO E FORMAÇÃO

Adson Rodrigo Silva Pinheiro

Francisca Maura Isidório

Indira Marcondes Arruda

Jessé Albino Santana

Keila Giullianna Braga Reis

Kilviany Pereira de Sousa

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Raquel Lopes da Silva

Tainá Oliveira Silva Santos



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do
Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo
(Lei Complementar n. 195/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Gestão do Programa Territórios de Criação

Mercúrio – Gestão, Produção e Ações Colaborativas e Casa das POC Produções Criativas

COORDENAÇÃO DAS AÇÕES

Camila Guerra
Nádia Sousa
Thyago Ribeiro

PRODUÇÃO

Ana Vieira
Gabriel de Sousa
Lorena Soares
Victor Hugo Leite

COMUNICAÇÃO

Angélica Maia
Carlos Weiber
Cris Maciel
Lucas Benedecti



© Copyright das(es) autoras(es).

1ª edição. 2025.

Direitos reservados desta edição:

Mercúrio Gestão, Produção e Ações Colaborativas

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Efetuada depósito legal na Biblioteca Nacional

Coordenação editorial EdUECE

Cleudene Aragão

Nayana Pessoa

Curadoria da coleção

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho, Profa. Dra. Francimara Nogueira

Teixeira, Prof. Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira, Profa. Dra. Renata

Aparecida Felinto dos Santos e Profa. Dra. Tércia Montenegro Lemos

Coordenação executiva Territórios de Criação

Camila Guerra, Nádia Sousa e Thyago Ribeiro

Preparação e revisão

Daniel Johnson Carvalho Costa

Projeto gráfico, Diagramação e Revisão gráfica

Carlos Weiber, Felipe Braga e Nilo Barreto

Bibliotecária: Meirilane Santos de Moraes Bastos CRB-3/785

V658n Vieira, Ana Paula

Notas para uma cidade por vir [livro eletrônico]: os gestos filmicos
engajados na invenção do espaço urbano / Ana Paula Vieira. - Fortaleza,
CE: Editora da Uece, 2025.

(Coleção Territórios de Criação; 20)
PDF.

Inclui referências bibliográficas.

ISBN: 978-65-83910-43-1

1. Sociologia urbana. 2. Espaço urbano. I. Título. II. Série.

CDD: 307.76

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi Reitoria

– Fortaleza – Ceará. Cep 60714-903

Tel: (085) 3101-9893 www.uece.br/eduece eduece@uece.br

À minha mãe e ao meu pai,
por serem o chão e o impulso de todas as caminhadas.

Em memória do meu irmão,
cuja existência continua a moldar cada palavra minha.

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.

Gonçalo M. Tavares

Territórios de Criação: pesquisa e produção de conhecimento no campo das artes

Com grande diversidade de temas e propostas, a Coleção Territórios de Criação evidencia uma rica pluralidade de perspectivas epistêmicas. Essa produção é atravessada pela experiência dos agentes culturais e enriquecida pela troca de vivências no campo cultural. Tanto a produção acadêmica, como as diversas formulações aqui elaboradas ressignificam as práticas culturais e artísticas, em processo de mútua transformação.

Abrangendo pesquisas em áreas como fotografia, cinema contemporâneo, performance, patrimônio, dança, dramaturgia, arte urbana, artes gráficas, carnaval, o movimento junino e literatura marginal, a coleção reflete a profusão do pensamento e conhecimento formulados a partir dessas expressões culturais. Todos esses campos são atravessados por diálogos com o pensamento feminista, questões de ancestralidade e interseccionalidades, como gênero, sexualidade, raça e etnia. As contribuições vêm de diferentes municípios cearenses, como Crato, Juazeiro, Barbalha, Iguatu, Senador Pompeu, Itapipoca e Fortaleza.

O resultado é este panorama rico e multifacetado de perspectivas e sensibilidades, de olhares e sensibilidades que inundam o nosso campo cultural com o conhecimento produzido pelos pesquisadores selecionados no edital Territórios de Criação,

aos quais agradecemos desde já o interesse nessa partilha, que aqui se materializa em parceria com a Universidade Estadual do Ceará, por meio da EdUece.

Financiado com recursos federais oriundos da Lei Paulo Gustavo, este projeto integra uma série de importantes iniciativas de fomento realizadas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Esta ação fortalece a pesquisa e a produção cultural no Ceará, conectando o estado ao restante do Brasil e do mundo.

A intenção é transformar essas iniciativas em uma ação contínua para que, periodicamente, um grupo diversificado de pesquisadores e pesquisadoras dos municípios cearenses tenha suas publicações financiadas e disponibilizadas nas bibliotecas. Além disso, esta política, ao estimular a visibilidade dessa produção local, contribui para a inserção de nossos agentes culturais em circuitos acadêmico-científicos, oportunizando momentos de troca de experiências e difusão de saberes gestados a partir de dinâmicas da cultura cearense.

Viabilizar e implementar estas ações e estratégias é uma grande satisfação para a Secult Ceará. Isso só é possível graças à confiança e ao engajamento dos pesquisadores e pesquisadoras que apostam nos projetos e parcerias, comprometidos com a execução e sucesso desta política de publicações. Com isso, estamos valorizando cada vez mais a cultura cearense e o trabalho destes atores, destacando a importância da pesquisa, da reflexão e de novas ideias para o setor cultural.

Valorizar a pesquisa e a reflexão sobre o campo da cultura no Ceará é reconhecer a relevância da qualificação dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Esses profissionais desempe-

nham um papel crucial para a reverberação das políticas públicas e, conseqüentemente, para o fortalecimento dos territórios, promovendo suas respectivas identidades e singularidades.

Ao investir nessas políticas, o Governo do Ceará não apenas impulsiona a cultura e as artes, mas também contribui para posicionar o estado como referência nacional na produção de conhecimento e assegurando um acesso mais democrático ao conhecimento acadêmico em torno da cultura e das políticas culturais.

Luisa Cela de Arruda Coelho
Secretária da Cultura do Ceará

Difundindo conhecimento no campo das artes e da cultura

A formação em arte e cultura tem se revelado como um pilar de crescente relevância na política cultural do Ceará, estabelecendo-se, ao longo do tempo, como um dos eixos fundamentais dessa estratégia. A criação de programas governamentais direcionados nos planos plurianuais 2020-2023 e 2024-2027, com enfoque no desenvolvimento do conhecimento, na formação, no livro e na leitura, constitui um testemunho eloquente deste fenômeno. Em paralelo, a expansão e descentralização de programas e ações formativas, impulsionadas pela Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (RECE) e por editais específicos destinados a tal finalidade, conferem uma materialidade palpável a esse processo em curso.

À medida que a política de formação artística e cultural adquiriu relevância e maior escala, vislumbrou-se a necessidade de multiplicar ações e estratégias que ampliassem sua abrangência, entre as quais se destaca a promoção do acesso ao conhecimento produzido no âmbito do campo cultural. Com esse intuito, a Secult e a EdUece uniram esforços para propor a criação do selo Arte, Cultura e Conhecimento, uma linha editorial destinada a difundir saberes e práticas gerados em torno das artes e da cultura. Essa iniciativa valoriza a pesquisa e a construção do conhecimento sobre as dinâmicas que perpassam e constituem esse campo, com especial atenção ao contexto do nosso estado.

A presente coleção se alinha a um dos propósitos fundamentais do selo Arte, Cultura e Conhecimento, que visa disseminar, para além dos muros e repositórios acadêmicos, a produção intelectual que se configura em torno de temas e questões pertinentes ao setor artístico-cultural. De um lado, essa iniciativa busca contribuir para a democratização do acesso a tais conteúdos, favorecendo sua apropriação e instrumentalização por agentes culturais. De outro lado, almeja que essa produção epistêmica infiltre-se nas dinâmicas culturais, concorrendo para qualificar ainda mais os diversos agenciamentos estéticos, poéticos, produtivos e formativos, bem como as esferas políticas que os permeiam.

Marcada, simultaneamente, pela multiplicidade temática e singularidade das propostas autorais, a coleção Territórios de Criação apresenta um rico panorama de investigações realizadas por agentes que tornam suas práticas artístico-culturais porosas a formulações acadêmicas e vice-versa. Evidencia, dessa forma, a potência de pesquisas nutridas pelas vivências pessoais e experiências construídas em distintos contextos, apontando para um processo de retroalimentação entre fazeres do campo cultural e da academia. Nessa tessitura, expressões e linguagens culturais emergem, imbuídas de um pensamento que, de modo entrecruzado, contemporâneo e ancestral, entrelaça-se às problematizações que dialogam com elementos interseccionais como gênero, sexualidade, raça e etnia.

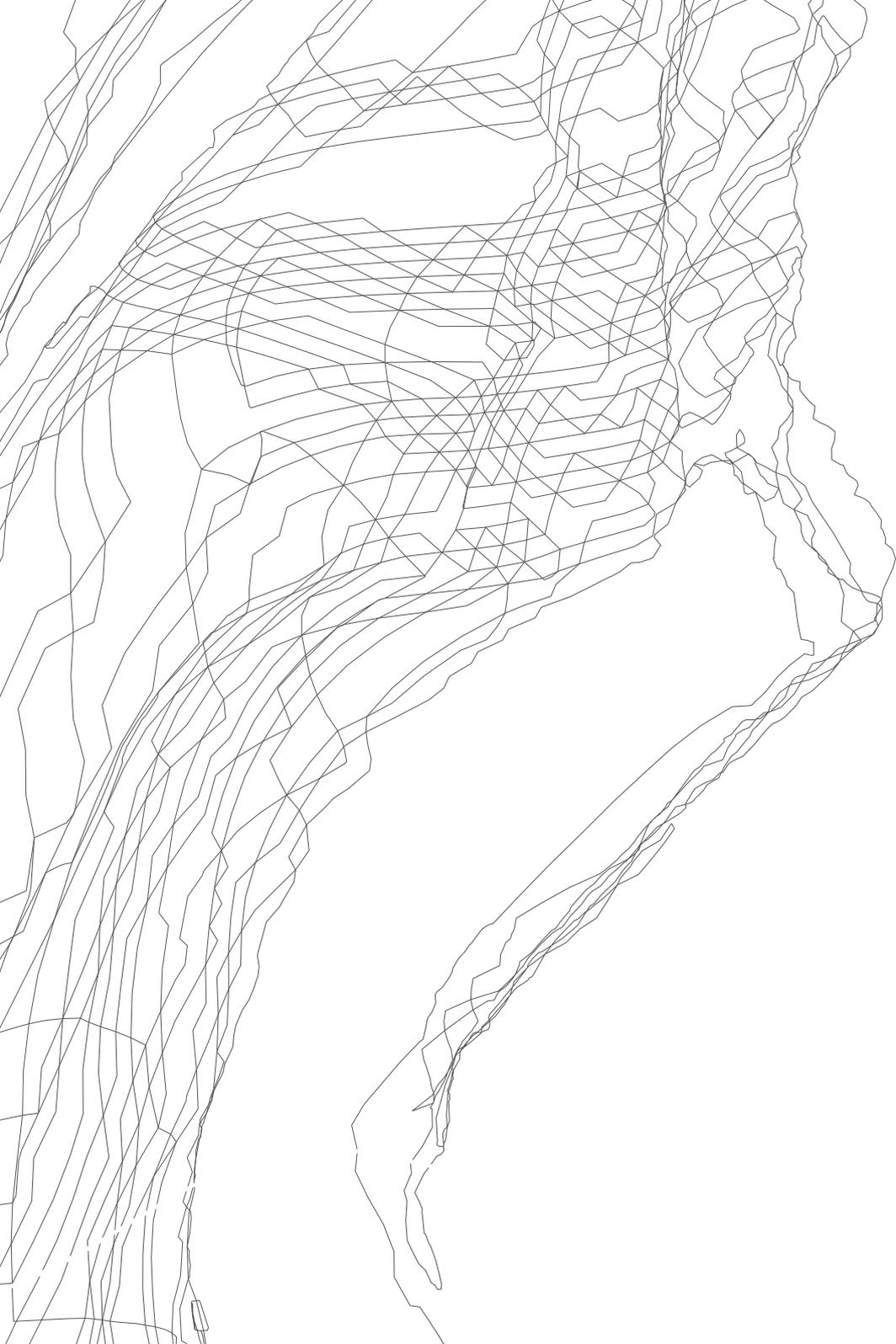
Esperamos, com a publicação da Coleção Territórios de Criação, estar dando mais um importante passo na direção do fortalecimento, ampliação e descentralização das ações voltadas para a promoção do conhecimento e da formação em

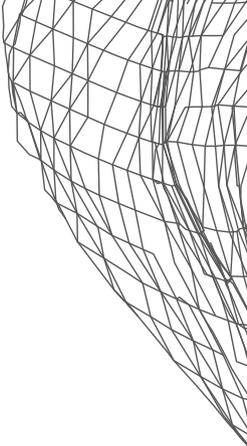
arte e cultura. Ao mesmo tempo, desejamos que a riqueza da produção epistêmica presente em seus volumes possa derramar-se sobre o campo cultural como a água que irriga e o adubo que fertiliza, reverberando nos agentes, em seus saberes, fazeres e agenciamentos. Em última instância, trata-se de uma forma de democratizar o acesso ao conhecimento, compartilhar sentidos, provocar o pensamento, movimentar a cultura.

Desejo a todas e todos uma excelente leitura!

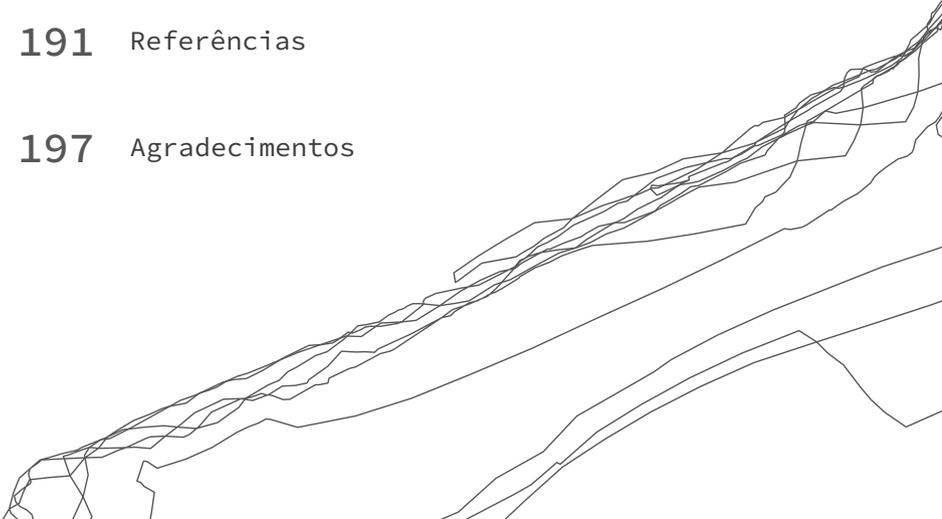
Ernesto Gadelha

*Coordenador da Coordenadoria de Formação,
Livro e Leitura da Secult Ceará*





Sumário

- 25 Prefácio: um convite à leitura por vir
- 31 Aos leitores em tempos de isolamento
- 45 Aberturas
- 85 Em direção ao futuro
- 153 Vislumbrando outros tempos
- 183 Para abrir questões II
- 191 Referências
- 197 Agradecimentos
- 

Prefácio: Um convite à leitura por vir

Ao pensar nas associações entre o cinema e a cidade e entre as imagens e as experiências vividas com os espaços urbanos – considerando que são múltiplos os modos de fazer-cinema, bem como os modos de fazer-cidade – caberia indagar: o cinema pode impulsionar | convocar engajamentos e, sobretudo, inventar outros modos de habitar | viver e conviver com as cidades?

Desde as primeiras páginas, “*Notas para uma Cidade por Vir*”, de Ana Paula Veras Camurça Vieira, é um convite ao olhar atento às transformações do espaço urbano, às narrativas e às insurgências audiovisuais, assim como seus agenciamentos de criação singular e coletiva, em um percurso que engendra o ato de caminhar, escrever e imaginar outros modos de existência com as cidades na contemporaneidade.

A pesquisa que compõe o livro aconteceu em um período marcado pela pandemia e pelas ameaças à democracia, com intensos ataques à ciência e à arte simultaneamente – tempos difíceis que trazem a memória de outros ainda mais sombrios na história do nosso país. Nesse processo, a cartografia tecida com o *texto-trajeto* se afirma como um ato político e poético presente nos *gestos fílmicos engajados* e em seus modos de inventar o espaço urbano, como revela o subtítulo do livro.

A atenção e o cuidado na curadoria dos filmes foram marcados pela sensibilidade da autora, que, além das pesquisas em artes, cinema e audiovisual, habita a cidade, convivendo e aprendendo com as tensões, os conflitos e as contradições das muitas e distintas Fortalezas – um modo de pesquisar que faz eco à proposição de “aprender estando em situação, e não aprender sobre uma situação” apresentada por Isabelle Stengers ao se questionar: *Reinventar a cidade? A escolha da complexidade*¹.

É interessante observar a singularidade dos filmes, começando com os modos pelos quais eles foram nomeados por seus realizadores, o que nos oferece algumas possibilidades de leitura entre as múltiplas camadas que operam nas ações fílmicas em cenas e nos planos com distintas tensões, ausências, mistérios, silêncios, fabulações etc. Tudo isso nos leva a aguçar o olhar e a escuta para as diferenças e as intensidades presentes nos filmes escolhidos, todos eles realizados na cidade de Fortaleza entre 2009 e 2019:

Duas Avenidas (Diógenes Lopes, 2012), *Vista mar* (Rubia Mércia; Pedro Diógenes; Rodrigo Capistrano; Victor Furtado; Clauseane Costa; 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* (Con-

¹ STENGERS, Isabelle. **Reinventar a cidade? A escolha da complexidade.** Tradução de Cecília Campello do Amaral Mello e Vladimir Moreira Lima Ribeiro. Redobra, n. 16, ano 7, p. 17-27, 2022.

selho Comunitário da Defesa Social e Ilha da Draga Audiovisual, 2012), *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus, 2012) e *Boca de Loba* (Barbara Cabeça, 2018).

Estamos diante de uma coleção de filmes que nos fazem permanecer com o problema, pois perturbam e provocam debates necessários e urgentes que precisam ser levantados, forçando o pensamento mediante a lógica neoliberal e seu insustentável modelo de progresso que persiste em projetar cidades do futuro sem considerar os aprendizados com o “passado que ainda está por vir”², tampouco as sabedorias que afirmam a urgência em nos atentarmos para a ancestralidade e sua presença no futuro³.

Pode-se dizer que os filmes produzem fissuras que desestabilizam as imagens e sonoridades já conhecidas, fazendo lembrar o que Deleuze e Guattari chamam de “máquinas de guerra” que produzem linhas de ruptura ao perfurarem segmentos mais duros, como aqueles dos caminhos já trilhados que conduzem às resoluções prontas e acabadas.

Os caminhos que interessam à pesquisadora são aqueles constituídos “por imagens que a todo o momento desejam se articular com aquilo que as excede (...)” – caminhos com filmes que “permitem um modo de fazer com o espaço”. Nesse sen-

² DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **O passado que ainda está por vir**. São Paulo: n-1 edições. 2023.

³ KRENAK, Airton. **Futuro ancestral**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

tido, cabe acrescentar as contribuições que aprendemos com Isabelle Stengers (2022) quando ela atenta a um aprendizado construído em conjunto, no qual se criam laços e dispositivos que permitam aprender com as populações envolvidas, em vez de apenas sobre elas.

E os laços criados no convívio com Ana Paula se iniciaram bem antes do processo de orientação do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes | UFC. Nosso encontro aconteceu dez anos atrás junto ao programa de Iniciação Científica, em uma pesquisa envolvendo a relação entre cinema e cidade, a cartografia audiovisual e os modos de resistir às políticas de remoção com a intensificação da especulação imobiliária em Fortaleza. E a convivência seguiu com a participação no Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas | LAMUR | CNPq | UFC, ampliando a partilha dos aprendizados com as poéticas e o sensível do fazer-com – fazer | saber coletivo e transdisciplinar.

No início do livro, Ana Paula apresenta o *texto-trajeto* e o ato de escrever como “um 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 o que nos escapa”. Além de confirmar essas intenções, o ato de ler surpreende ao proporcionar o encontro com outras sensibilidades de quem escreve acompanhada da permanência.

Só o desejo não passa
e só deseja o que passa
e passo meu tempo inteiro
enfrentando um só problema.
ao menos no meu poema
agarrar o passageiro⁴

Deisimer Gorczewski⁵

⁴ CÍCERO, Antônio. **Porventura**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

⁵ Deisimer Gorczewski é pesquisadora e docente nas áreas de arte e ciência, com estudos em micropolíticas urbanas, intervenções audiovisuais, cartografia e processos de criação coletiva e colaborativa. Atualmente é professora associada no Instituto de Cultura e Arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes, na Universidade Federal do Ceará e coordenadora do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas - LAMUR | CNPq | UFC.

Aos leitores em tempos de isolamento

*Escrever porque esta, convenhamos,
não é a melhor ocasião para escrever.*

Ricardo Aleixo

Tenho pensado muito em Vladimir, personagem de *Esperando Godot* que indaga: “Amanhã, quando eu acordar ou pensar no que eu faço, o que direi de hoje?”. Enquanto escrevo este livro, já estamos confinados há mais ou menos um ano. O vírus se espalhou rapidamente pelo mundo, e é difícil pensar em outra coisa. Apesar de já existir vacina para nos protegermos e possuímos, enquanto país, um sistema de saúde experiente, temos sofrido com episódios de ineficiência na distribuição e com a demora perversa em adquirir os imunizantes. Tudo agora parece se transformar, quase instantaneamente, em notícias de uma terra arrasada. É preciso encontrar força nas lembranças de momentos que agora já parecem distantes: a energia vibrante de uma festa na rua, a mesa cheia de amigos, o som das crianças correndo pela casa e o calor de um abraço de reencontro. Lembrar disso ajuda a imaginar um futuro diferente.

Da janela do meu quarto, observo a rotina de pequenos trânsitos: pássaros, um vendedor ambulante, o latido esporádico

de um cachorro ou o balançar das roupas no varal. É o jeito de fugir, pelo menos 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, ligamos a televisão e assistimos 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 vagas⁶. Também não havia mais espaço no cemitério de Manaus⁷. E em São Paulo, a prefeitura comprou contêineres para colocar as ossadas e liberar lugares⁸. Agora, já não há mais rituais fúnebres, nem rostos e nem velórios, mas não é de hoje que o Brasil não sabe enterrar seus mortos.

Muito se fala sobre “novo normal”, mas acredito que aqueles que o dizem não se referem somente ao fato de termos que nos acostumar com o álcool em gel, as máscaras, as paranoias de

⁶ Coronavírus: Maior cemitério público de Fortaleza terá mais de 22 mil novas covas. **ISTOÉ**. Fortaleza, 30 de abril de 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/coronavirus-maior-cemiterio-publico-de-fortaleza-tera-mais-de-22-mil-novas-covas/> Acesso em: 30 abr. 2020.

⁷ Sem espaço para enterrar as vítimas da Covid-19, Manaus empilha caixões. **Folha**. 22 de abril de 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.

⁸ SP: Prefeitura compra contêineres para colocar ossadas e liberar cemitérios. **UOL**. São Paulo, 11 de junho de 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/06/11/sp-prefeitura-compra-containeres-ossadas.htm?cmpid=copiaecola> Acesso: 11 jul. 2020.

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. E ainda há aqueles que simplesmente negam os fatos e acreditam na mentira como instrumento político, desconsiderando os impactos devastadores dessa postura em um cenário já tão frágil.

Diante dessa catástrofe anunciada, fizemos também nossa transição para o mundo virtual. Enquanto as escolas e universidades particulares rapidamente migraram para plataformas à distância muito sofisticadas onde seus professores faziam transmissões online, vídeos e compartilhamento de conteúdo a todo o momento, a educação pública ganhou mais um elemento para a sua precarização e sucateamento. Frente a esse projeto privatista e aos 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 esta obra, 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 preci-

so estar junto para lutar contra as dinâmicas de aceleração neoliberais que insistem em desestruturar a universidade pública, gratuita e de amplo acesso, assim como 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 estudo, é também 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 nesse momento, construído de modo hierárquico e verticalizado, vem escancarando outras inúmeras cenas de opressão. O prefeito de Belém, no Pará, em pleno *lockdown*, incluiu o trabalho das trabalhadoras domésticas como essencial⁹, ignorando que, como noticiado pela imprensa, a primeira vítima fatal da doença foi uma trabalhadora no Rio de Janeiro, que contraiu o vírus na casa dos patrões recém-chegados da Itália¹⁰. Nessa mesma cidade de Belém, quando os sistemas de saúde público e privado

⁹ 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: 6 jun. 2020.

¹⁰ Primeira vítima do RJ era doméstica e pegou coronavírus da patroa no Leblon. **UOL**. Rio de Janeiro, 19 de março de 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: 6 maio 2020

desse 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, revelam como o acirramento das desigualdades se manifesta de forma brutal em tempos como este. Elas expõem de que maneira as entranhas da colônia se atualizam em meio à pandemia para, como aponta Achille Mbembe, “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 trabalhadoras domésticas, em meio ao grande número de pessoas que não têm direito ao isolamento, há também os entregadores de aplicativos, submetidos a jornadas exaustivas, exposição contínua ao vírus, e à ausência de direitos trabalhistas ou cobertura previdenciária, numa luta diária pela sobrevivência e pelo sustento de suas famílias.

em: <https://direitoacidade.org/novo-recife> Acesso: 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 a um sistema de pontuação¹⁴. Em uma condição que pode ser comparada a uma escravidão contemporânea, disfarçada sob o discurso neoliberal do empreendedorismo, eles enfrentam a desumanização que sustenta as estruturas dessas plataformas apresentadas como inovadoras. No mês de julho, o movimento “Treta no Trampo” disseminou um vídeo pela internet com intuito de realizar um chamado para a primeira paralisação¹⁵. A ação buscava pressionar as empresas por mudanças nas condições de trabalho e visibilizar a exploração mascarada pela promessa de autonomia e liberdade financeira. A paralisação evidenciou a força de trabalhadores que, mesmo enfrentando condições adversas, se mobilizam coletivamente em resistência, ao mesmo tempo em que abriu espaço para repensarmos modelos econômicos e sociais fundamentados na solidariedade, colaboração e cuidado, desafiando a lógica individualista e excludente que prevalece no agora.

Ainda assim, para muitos, o trabalho exaustivo fora de casa não é a única forma de vulnerabilidade. Não ter direito ao

¹⁴ A maioria dos entregadores de apps são negros, diz pesquisa. **Negre**. 24 de julho de 2020. Disponível em: <https://negre.com.br/a-maioria-dos-entregadores-de-apps-sao-negros-diz-pesquisa/> Acesso em: 30 jul. 2020

¹⁵ O vídeo, produzido como parte do movimento “Treta no Trampo”, foi concebido para mobilizar os trabalhadores de aplicativos e divulgar a primeira paralisação nacional. Está disponível para visualização no link: <https://www.youtube.com/watch?v=bpFKhCd5qe0>. Acesso em: 25 jun. 2020.

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, Ágatha¹⁶ e tantos outros jovens mortos dentro de casa durante ações da Polícia Militar realizadas em meio à pandemia. Como bem publicou a filósofa Sueli Carneiro (2020) em sua conta no Twitter: “A violência racial é como síndrome respiratória grave, não permite respirar.”

Em Minneapolis, nos Estados Unidos, George Floyd, um homem afro-americano, 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 ardeu em chamas, enquanto,

¹⁶ João Pedro Matos Pinto, de 14 anos, vivia com sua família em São Gonçalo, na Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Mizael Fernandes da Silva, com apenas 13 anos, morava em Chorozinho, no interior do Ceará. Ágatha Vitória Sales Felix, de 8 anos, residia no Complexo do Alemão, na Zona Norte do Rio. Três crianças, de diferentes cantos do país, unidas pela brutalidade de suas mortes, vítimas da violência estatal mesmo em seus próprios lares.

ao redor do mundo, protestos contra a brutalidade policial e o racismo ecoaram por dias consecutivos. Foi exatamente como previu Achille Mbembe (2020, s. p.) em um texto publicado pouco antes do ocorrido: “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.”

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. Na Avenida Paulista, em São Paulo, o movimento foi logo tachado de “terrorista” pelo presidente e 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 boicotar a grande senzala brasileira e o pacto narcísico da branquitude¹⁷, os protestos antirracistas também vêm propondo a retirada dos monumentos de figuras ligadas à escravização e ao colonialismo. Em várias partes do mundo, manifestantes derrubaram estátuas de escravocratas como Edward Colston, na Inglaterra, e Leopoldo II, na Bélgica, ambos conhecidos por seus atos de violência extrema¹⁸. No Brasil, o debate também é urgente, dado o grande número de homenagens a personagens históricos que escravizaram negros e indígenas e parti-

¹⁷ Para Cida Bento (2002), o pacto narcísico da branquitude reflete como o grupo hegemônico, independentemente de alinhamentos político-partidários, se acomoda em uma sociedade racista como a que moldou o Brasil. Esse pacto se traduz no silenciamento diante das falhas do próprio grupo, enquanto deprecia, subordina e mina as potências dos negros. Tal dinâmica perpetua o aniquilamento do protagonismo não branco, retarda mudanças estruturais profundas e assegura privilégios, ao mesmo tempo em que reforça uma autoimagem altruísta e benevolente da branquitude.

¹⁸ Esse momento, em especial, emerge como uma inquietação central para a pesquisa como um todo. Desde o desenvolvimento do meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “Percurso imprevisíveis: um gesto de criação com o espaço urbano”, venho investigando como estátuas e bustos configuram a paisagem urbana e participam das disputas simbólicas que definem o espaço público. Há um interesse particular em compreender de que forma esses monumentos operam como dispositivos de poder, reforçando narrativas hegemônicas, e como podem ser reimaginados ou contestados em gestos que ressignifiquem o território e fomentem novas possibilidades de pertencimento.

ciparam do extermínio de diversas etnias. Em 2016, intervenções artísticas cobriram com tinta vermelha a estátua de Borba Gato e o Monumento às Bandeiras, simbolizando o sangue derramado pela exploração e violência. Contudo, naquele momento, as discussões não se aprofundaram, e o movimento foi rapidamente enquadrado como ato de 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 estátua de Borba Gato, em Santo Amaro, fosse derrubada. A partir de então, ela passou a ser vigiada 24h pela Guarda Civil. Esse episódio revela um embate: enquanto alguns defendem a preservação dos monumentos como parte do patrimônio histórico e fonte de estudo e reflexão, outros argumentam que sua remoção é necessária por entenderem que a história não é estática nem limitada ao passado. Para esses últimos 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 objeto desse estudo, 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, aos pescadores, que têm constantemente resistido ao assédio das casas de veraneio, hotéis e pousadas;

Ao quilombo do Cumbe e tantos outros que se mantêm firmes diante dos *resorts*, da usina eólica e da carcinicultura.

A ausência de todas essas homenagens presentifica uma narrativa política e uma hierarquia social consolidada em outrora que também diz 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 vêm 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 e a naturalização dos mecanismos de opressão.

Em meio à pandemia em que vivemos, penso que é preciso aprender 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. Muitas redes de apoio estão se fortalecendo e têm se expandido e, muitas vezes, se materializado em projetos artísticos, vídeos, músicas e textos¹⁹. Essa também

¹⁹ 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.somarqpnet.org/mapasolidario>. No âmbito da criação da artística, o Instituto Mo-

é uma forma de desobedecer a essas coordenadas coloniais e afirmar a autonomia do afeto e do desejo.

Essas desobediências que operam na contramão do capital global transformam a zona de indiscernibilidade que vivemos agora e perturbam o trabalho do medo que paira sobre nós. São movimentos que incitam forças reativas e vislumbram futuros, mesmo que o caminho pareça longo e a luta árdua. Com isso, aprendemos a redesenhar o agora. Mesmo que estejamos todos realocando as certezas e agindo sob forças imprevisas, diante dessa aposta, o ceticismo não se apresenta enquanto possibilidade. Diante de um mundo em suspensão, há de se transformar o *ainda não* em *ainda lembro*, *ainda desejo*, *ainda resisto*. Penso novamente em Vladimir. Dessa vez, quando ele 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.

reira Salles criou um programa de 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.

Aberturas

Para abrir questões I

Esta 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 micro-políticas; em que reimaginei a cidade em seus gestos; e em que desejei escrever. Como bem colocou 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 disso 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*²⁰, sob a orientação de Yuri Firmeza.

Além disso, entre 2015 e 2016, pude acompanhar o processo de criação do Cine Ser Ver Luz e as intervenções realizadas nas ruas, praças e imediações do Farol do Mucuripe, no bairro Serviluz, em Fortaleza, sob a constante perspectiva de resistência

²⁰ VIEIRA, Ana Paula Veras Camurça. **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.

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, batizado de Carrim das Artes, traçamos inúmeros percursos pelo Serviluz, divulgando as ações do Cine. Caminhávamos pelas ruas, conversando com os moradores, distribuindo zines com a programação das sessões e colando cartazes. Esses movimentos configuravam um modo de aproximação com o bairro e seus moradores, ampliando as possibilidades de comunicação e revelando 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 emergiu da relação entre as imagens, o espaço e a vida cotidiana, onde cada sessão se transformava em uma vivência singular e coletiva de ver juntos, envolvendo 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 caminho como espaço de encontro e troca capaz de perturbar o conforto das distâncias instituídas, inven-

tando formas compartilhadas de pensar e se engajar na cidade. Nesse sentido, a escolha de caminhar junto aos filmes *VENDO MAR* (2016) e *Titanzinho Não Se Vende* (2019), adquire um caráter íntimo, enraizado nesse momento de travessia e na potência transformadora das experiências vividas no cineclube.

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 apostou 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-trajeta* 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 esta escrita, o grupo de estudos do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, na Universidade Federal do Ceará, coordenado pela professora Deisimer Gorcezewski 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 interseções. 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 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 uma forma 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, assim como sobre 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 que 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 considerar 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 LAMUR²¹ 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 com Alzheimer, e a propaganda de projetos corporativos, esses, 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, Firme-

²¹ 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).

za 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 Praia do Futuro, no projeto de urbanização Fortaleza 2040²², na construção do Acquario Fortaleza²³ ou nos inúmeros casos de remoção que atravessam a cidade para dar lugar a novas edificações. Desse modo, conversamos tam-

²² 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.

²³ 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.

bém 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 e Lívia de Paiva. Também citamos trabalhos como o Acervo Mucuripe²⁴, 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, pelo qual ela pretende divulgar na internet o resultado de um levantamento realizado com moradores e coletivos artísticos da região sobre o que já foi produzido acerca do 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 im-

²⁴ O Acervo Mucuripe é uma iniciativa voltada para a preservação e difusão das memórias, histórias e saberes das comunidades que habitam a região do Mucuripe, em Fortaleza. Por meio de registros fotográficos, relatos orais, documentos históricos e materiais audiovisuais, o acervo busca fortalecer os vínculos comunitários e valorizar a cultura local. Para mais informações, consulte: O guardador de memórias do Mucuripe. Revista Vós. Fortaleza, 19 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.somosvos.com.br/o-guardador-de-memorias-do-mucuripe/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

portância 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 consenso com os processos necropolíticos²⁵ 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 en-

²⁵ Para Achille Mbembe (2018, p. 5), no ensaio *Necropolítica*, o conceito refere-se ao poder do Estado de determinar “quem pode morrer e quem deve viver”. Segundo o filósofo camaronês, a necropolítica, enquanto política da morte, evidencia de forma mais aguda a racialização das relações e práticas sociais, revelando como o sistema político racista opera por meio da distinção e hierarquização do humano, regulando e distribuindo a morte de forma desigual entre grupos e indivíduos.

contro (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, fomos presenteados com 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 2011²⁶ percorrendo espaços da comunidade das Goia-beiras, 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: *Duas 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.

²⁶ O Circuito Cine Invazão, criado pelo Coletivo Pode Crer, tem se consolidado desde 2011 como uma importante ação cultural que vai além da exibição de filmes: “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).

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, 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 a escrita desta dissertação. Entre um olhar atento aos detalhes e as possibilidades de aberturas que foram tecidas nos encontros, cada filme escolhido trouxe consigo singularidades e movimenta 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, evoco as palavras da professora, escritora e ativista chicana Gloria Anzaldúa (2000, p. 233), para quem “o ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia”. Este

texto nasce 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, ainda que nos faça regressar com “os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (Deleuze, 2013, p. 14), é também aquilo que nos ajuda a avançar sobre os desertos.

Durante o estágio em docência, na disciplina de Literatura e Audiovisual, com o professor Érico Oliveira, 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 pelos 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, recordo as palavras da autora portuguesa Maria Gabriela Llansol (2011). Em entrevista a António Guerreiro,

ela afirma: “escrever *com* é dizer: estou com aquilo que estou a escrever” (p. 12). Que esse trabalho seja, sobretudo, a elaboração de uma caminhada em companhia.

Texto-trajeto: caminhando entre cenas, tempos e espaços

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

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 postais²⁷. Ao colocar o corpo na cidade, Alÿs

²⁷ “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

parece questionar a relação que estabelecemos com o espaço a partir de um gesto que se abre ao imprevisível. Em *O Coletor* (1991), ao coletar coisas inúteis e abandonadas pelo chão, o caminhar se torna uma forma de apreensão do espaço capaz de reconfigurar o tempo e espaço da cidade.

A caminhada permite que Alÿs observe, registre e intervenha nas ruas da Cidade do México. Os objetos coletados ao longo do percurso compõem uma cartografia singular, capaz de narrar histórias que emergem das particularidades encontradas pelo caminho. 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; 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

estende até o coletor estar completamente coberto pelos seus troféus” (Alÿs, texto escrito no cartão-postal em *El Colector*).

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 como 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 o 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)²⁸. 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 somente algumas das possibilidades fixadas pela ordem

²⁸ Texto original de Alÿs: *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.*

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 a 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 pelos passos, até ao “noticiário” de cada dia (“Adivinhe quem eu encontrei na padaria?”), ao “jornal” televisonado (“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 tem 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 faz o artista 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.

Nosso empenho, ao longo destas páginas, é o de caminhar junto aos filmes: *Dois Avenidas* (Diógenes Lopes, 2012), *Vista Mar* (Rubia Mércia, Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claugéane 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, 2018). 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 emerge nas imagens.

No contato com as imagens, já não se trata de pensar em uma análise fílmica que se detém nas definições de um cinema contemporâneo²⁹, 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 produ-

²⁹ Nosso movimento junto aos filmes é mais uma proposição de ideias do que uma análise meramente técnica. Trata-se de um exercício inventivo que parte dos materiais oferecidos pelas obras, pensando-as não como objetos fixos, mas como campos abertos de experimentação. Buscamos, assim, um gesto crítico que opera na diferença e na sensibilidade, abrindo caminhos para a reinvenção dos lugares estáveis nesse exercício.

zir conhecimento. O *texto-trajeto*, portanto, compreende um diálogo direto com uma noção de cartografia, que pode ser constantemente inventada enquanto se percorre o caminho que se faz³⁰. 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, 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 expri-

³⁰ Mais adiante, exploraremos a relação entre o *texto-trajeto* e o método da cartografia, proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

me 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 afectos, os tempos, os dispositivos de controle, as resistências, os encontros e as recusas que a cidade e imagens nos convocam.

Cartografias possíveis

Na busca por outros modos de ver e fazer que desestabilizam algumas das partilhas hegemônicas do sensível, o contato com o conjun-

to 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 Rizoma³¹, 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 afirmação, a distancia

³¹ De acordo com Deleuze e Guattari (1995, p. 32-33), “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.” Essa perspectiva rizomática sugere um modo de pensar e produzir conhecimento que rompe com estruturas hierárquicas fixas, favorecendo conexões dinâmicas, não lineares e abertas a múltiplas possibilidades de interpretação e criação.

das concepções hegemônicas ou dicotômicas de uma definição de saber científico que pouco agrega às discussões que pretendemos encorajar. Conforme o que Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e 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, tensiona; 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 se desvela.

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.

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 que 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 apresentam gestos fílmicos que revelam as fraturas, os furos e os esgarçamen-

tos que estruturam os projetos do capital para a cidade. Mais do que transmissores de conhecimento, essas obras contribuem para uma compreensão ampliada do cinema como uma prática que não apenas comunica, mas também “inventa 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, com base nas 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, em sua singularidade estética, linguística e experimental, constrói um modo próprio de se engajar com as experiências que o atravessam. Neles, há uma articulação de potencialidades que se expressam por meio do que podemos chamar de

gestos fílmicos engajados – movimentos que não apenas fundam as imagens, mas também dialogam com a cidade em uma espécie de “*cumplicidade escritural*” (Comolli, 1997), revelando camadas e estabelecendo conexões sensíveis entre cinema e território. 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), cuja reflexão nos auxilia a compreender e operar o conceito de *gesto*, consideramos as intensidades que atravessam nossos caminhos, criando linhas de fuga criativas que desejam interferir e disputar a invenção do espaço. Para Bardet, em diálogo com a obra de André Haudricourt, o gesto está diretamente relacionado ao corpo³².

³² Agamben 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” (Agamben, 2018, p. 2-3). 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, 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 entanto, essa relação não se restringe a uma visão biológica ou anatômica isolada, mas abrange um sistema complexo de conexões que envolve corpos, contextos, forças e objetos. Como afirma a autora, “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). Assim, o gesto revela-se como um campo de múltiplas articulações, no qual o corpo atua como um ponto de intersecção entre diversas dimensões materiais e imateriais.

O que interessa, portanto, quando mencionamos os *gestos filmicos 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. Trata-se de um exercício que, para além de observar a inscrição dos corpos no espaço, compreende a importância da reciprocidade das relações. São nessas tramas, entre práticas espaciais, imagens, cotidiano, corpos, afetos, disputas em torno do pensamento espacial e das visibilidades, que os *gestos filmicos engajados* se revelam.

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 observarmos esses *gestos filmicos*, estabelecemos uma aproximação que procura comentar ecos, desdobramentos e ressonâncias no encontro com os filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa. Esses gestos não apenas constituem as imagens, mas também reconfiguram, continuamente, espaços de encontro e troca. Nessa dinâmica, o cinema se afirma como um dispositivo potente de engajamento, um modo particular de participar ativamente na invenção e reinvenção da cidade que habitamos.

Os capítulos que se desdobram ao longo deste percurso, moldados pelos espaços e filmes da cidade, nascem, sobretudo, do desejo de continuar entrelaçando o cinema, as imagens e os modos de invenção com a experiência urbana. São movimentos resultantes de uma experimentação com o cinema produzido em um contexto local – Fortaleza, Ceará – por grupos e indivíduos que buscam questionar e subverter as práticas que sustentam os modos hegemônicos de pensar o tempo e o espaço.

No capítulo 3 (*Em direção ao futuro*), os filmes, por meio de *gestos fílmicos engajados*, entrelaçam questões diretamente relacionadas aos anseios e contradições do modelo de desenvolvimento capitalista. Frente aos processos de verticalização urbana, os filmes voltam seu olhar para as relações que se estabelecem entre os espaços e os modos de vida, revelando formas de resistência e enfrentamento aos projetos hegemônicos. A partir dos curtas *Duas Avenidas* e *Vista Mar*, refletimos sobre práticas espaciais que tensionam e reinventam visibilidades, especialmente no contexto da intensa disputa em torno da orla da cidade. Além disso, analisamos os curtas *Visita guiada*, *Visita da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I* e *Ponte Velha*, que caminham pelas imediações do Poço da Draga, atentos às camadas históricas que atravessam a comunidade, às transformações da paisagem urbana e às formas de partilha do espaço. Por fim, cotejamos os filmes *VENDO MAR* e *Titanzinho Não Se Vende*, que nos convocam a refletir sobre as ameaças constantes de remoções e os modos de organização do poder popular no processo de luta e afirmação do território. Esses filmes não apenas registram, mas também participam das disputas urbanas, oferecendo um campo fértil para pensarmos estratégias de resistência e reinvenção do espaço urbano.

No capítulo 4 (*Vislumbrando outros tempos*), reafirmamos a importância de imaginar alternativas que escapem à lógica linear e excludente do progresso, que rege grande parte dos projetos hegemônicos de cidade. Através da potência da imaginação, os

filmes *Boca de Loba* e *Mauro em Caiena* nos convidam a vislumbrar outros modos de habitar e significar os espaços urbanos. Essas obras torcem o real, subvertem representações convencionais e abrem fissuras por onde emergem temporalidades desviantes. Nesse contexto, os *gestos fílmicos engajados* operam como rupturas com a temporalidade linear, criando articulações entre desejos, afetos e a invenção de espaços que se afastam das métricas impostas pela lógica neoliberal. Esses filmes não apenas expõem as dinâmicas do espaço urbano, mas também inventam territórios possíveis, sugerindo novas cartografias, temporalidades alternativas e experiências que desafiam o *status quo*. O cinema, aqui, torna-se uma ferramenta de imaginação e ação, onde imagens e gestos colaboram na construção de outros mundos possíveis.

Em direção ao futuro

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

Júlio Cortázar

Nossas cidades, como conhecemos, ergueram-se sob a invasão de um território já habitado, perante 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 observar a cidade que habitamos, percebemos o futuro não apenas como uma dimensão temporal, mas também como uma dimensão espacial. Ele se manifesta nas disputas em torno de como

a cidade é planejada, nos espaços preenchidos, mas também nos territórios que permanecem fora das lógicas de controle e nos espaços que resistem à padronização e ao esquadramento. O futuro se apresenta como um anseio por remodelações constantes, traduzido nas promessas de grandes empreendimentos e em um repertório de práticas voltadas à produção de um espaço que materialize a racionalidade desenvolvimentista. Esse imaginário projeta a cidade como algo inacabado, sempre à espera de otimizações e intervenções que visam encaixá-la em padrões globais de progresso. Em diálogo com os povos indígenas Tikmu'un, também conhecidos como Maxakali, a professora Rosângela Tugny (2011, s. p.) revela como o progresso, sob uma lógica impositiva, avança por múltiplas frentes sobre territórios que são vistos como "vazios". Essa ideia de vazio, no entanto, desconsidera os modos de vida, saberes e relações que já habitam esses espaços, revelando não apenas um projeto espacial, mas também uma prática contínua de apagamento cultural e histórico.

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).

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. Conforme 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 tábula rasa ou tábua rasurada, isto é, ao desejo de se rasurar o mundo existente para escrever ou desenhar sobre ele como sobre uma folha de papel em branco: intervir numa superfície, apagando o relevo das formas alheias ou a intenção da sua remoção e substituição por um modelo alienígena. A tábua rasurada negligencia violentamente qualquer preexistência, seja ela representada por humanos, não humanos, ocupações territoriais ou modos de vida em grupo (Marquez, 2011).

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 Acquario 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)³³, previstas na legislação urbana municipal, no Plano Diretor Participativo (PDPFor) de 2009.

As ZEIS visam a garantia do direito à cidade (Lefebvre, 2004) e pressupõem uma construção coletiva da cidade, embora desde a sua criação, ainda não tenham sido regulamentadas. Apesar da criação de um Conselho Gestor³⁴ 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 pre-

³³ De acordo com o PDPFor (2009), as Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS) são áreas destinadas prioritariamente à regularização urbanística e fundiária de assentamentos habitacionais de baixa renda já existentes e consolidados. Além disso, visam promover o desenvolvimento de programas habitacionais voltados para o interesse social e o mercado popular, especialmente em terrenos não edificados, não utilizados ou subutilizados. Essas áreas estão sujeitas a critérios específicos de edificação, parcelamento, uso e ocupação do solo, com o objetivo de garantir um planejamento mais inclusivo e socialmente justo para a cidade.

³⁴ Os Conselhos Gestores das Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS) são instâncias de caráter consultivo e deliberativo, formados de maneira pluralista e equitativa, com a participação de representantes do Poder Público Municipal, moradores das comunidades e entidades da sociedade civil. Seu principal objetivo é contribuir para a elaboração, implementação e monitoramento dos Planos Integrados de Regularização Fundiária (PIRF) na área correspondente à sua ZEIS (Oliveira; Ribeiro; Pereira, 2018). Essas instâncias promovem o diálogo entre diferentes atores sociais, buscando garantir que os processos de regularização fundiária sejam inclusivos e atendam às necessidades das comunidades locais.

dileções 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.

Essas propostas de transformação urbana frequentemente reproduzem práticas violentas de remoção territorial, segregação espacial e aprofundamento das desigualdades sociais, todas justificadas por uma ideia de desenvolvimento diretamente ligada à valorização imobiliária. Nesse processo, constrói-se uma nova imagem da cidade, moldada pelos ideais de “progresso”, mas completamente desvinculada dos modos de vida locais. O objetivo central é atrair fluxos de capital e consumidores, resultando em um ordenamento estético que reproduz signos associados a outros grupos sociais, muitas vezes alheios à história e às práticas cotidianas das comunidades que já habitam esses espaços. Como discutem Clarissa Moreira e Leonardo Mesentier (2014), esses processos revelam tensões e disputas nos modos de leitura, transformação e construção da paisagem urbana. A partir da análise dos impactos ocorridos na região portuária 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 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 criar regimes de visibilidade que enquadram as comunidades e seus modos de vida como “desqualificados”, essas imagens operam como dispositivos de apagamento simbólico, deslegitimando os significados e valores que sustentam a identidade desses territórios. Nesse contexto, as operações com as imagens não apenas narram, mas interferem ativamente no destino da cidade, consolidando projetos urbanos que priorizam interesses econômicos em detrimento das relações sociais e culturais que historicamente definem esses espaços.

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, sustentado sob o discurso do *progresso*, atua de maneira invasiva, como aponta Raquel Rolnik (2015, p. 373): “vai penetrando nas cidades e nas políticas urbanas [...], capturando territórios, expulsando e colonizando espaços e formas de viver”. 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. Esse cenário não apenas reforça a desigualdade espacial, mas também evidencia um processo sistemático de expulsão de pessoas que veem seus direitos urbanos constantemente violados em nome de um desenvolvimento que privilegia interesses econômicos.

Diante desse padrão segregacionista de intervenção urbana, torna-se urgente imaginar alternativas que escapem ao “modelo único”, centralizado e homogêneo, que tem moldado o desenvolvimento das cidades. 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. Nesse contexto, disputar os regimes de visibilidade surge como um ato político fundamental, um meio de projetar a diferença e reivindicar espaços para a legitimação da alteridade. Esse enfrentamento passa por um olhar atento aos movimentos, narrativas, práticas e modos de engajamento no espaço urbano, elementos que se configuram como gestos de resistência. São esses gestos que desafiam as imagens hegemônicas im-

postas pelo planejamento urbano homogeneizante, abrindo fissuras por onde emergem possibilidades de habitar e pensar a cidade.

Em *Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural*, o professor e pesquisador Didi-Huberman (2011) argumenta que “os povos estão expostos justamente por estarem ameaçados na sua representação – política e estética” (p. 41). Essa ameaça se manifesta de duas formas: pela subexposição, quando permanecem “na sombra da censura a que estão sujeitos”, e pela sobreexposição, quando são reduzidos à “luz da sua espetacularização” (ibidem). Essa dinâmica revela uma dupla privação: a falta de meios para ver de forma clara e direta aquilo que está realmente em jogo e a circulação esteotipada de imagens, que reforça representações limitadas e distorcidas. Diante desse cenário, Didi-Huberman nos provoca com uma questão fundamental em torno das políticas do visível: “como fazer para que os povos apareçam e adquiram forma?”

É nesse contexto que lutas e desejos, ações e criações se entrelaçam na disputa pelo direito à cidade, manifestando-se na “demanda pela manutenção do caráter público do espaço urbano e da sua diversidade, em oposição à sua mercantilização” (Rolnik, 2015, p. 375). Para a pesquisadora Maria Fabíola Gomes (2017)³⁵,

³⁵ A pesquisadora Maria Fabíola Gomes, moradora do bairro Serviluz, possui uma experiência direta com as ameaças de remoções violentas, vivenciadas junto à sua comunidade.

essas dinâmicas revelam a existência de um “regime das cumplidades”, que conecta moradores marcados pela experiência comum de desocupações violentas, criando laços de solidariedade e resistência frente às ameaças de remoção e apagamento.

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 estaleiro³⁶ (GOMES, 2017, p. 23).

Ao identificar a germinação de práticas e movimentos que se diferenciam e desafiam os interesses dominantes e hegemônicos, torna-se possível reinterpretar e reafirmar relações e formas de convivência no espaço urbano. Vivemos em um cenário marcado

³⁶ A proposta de construção do estaleiro no Serviluz foi um dos marcos que intensificou a mobilização comunitária, revelando não apenas a força das associações locais, mas também as tensões entre os interesses econômicos e as demandas dos moradores. “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).

por um processo de globalização que atua por meio de movimentos de captura e domesticação das possibilidades de experiência na cidade, restringindo modos alternativos de habitar e imaginar o território. No entanto, ainda é possível vislumbrar alternativas criativas que rompem com esse cerco, afirmando caminhos de transformação e propondo novos modos de visibilidade. Essas iniciativas emergem a partir do diálogo e da troca de saberes, gerando parcerias e colaborações que evidenciam as lutas cotidianas das próprias comunidades. Exemplos concretos desse movimento podem ser observados nas ações dos cineclubistas do Coletivo Audiovisual do Titanzinho³⁷ e do Coletivo Pode Crer³⁸, o Sarau da B1³⁹, o Jornal Comunitário do Bairro Curió⁴⁰, entre tantas outras iniciativas que criam fissuras no modelo hegemônico e ressignificam o espaço urbano como território de resistência e criação coletiva.

³⁷ Para mais informações sobre o Coletivo Audiovisual do Titanzinho, acessar o link: <https://cineclubeserverluz.wordpress.com/sobre-2/o-coletivo-audiovisual/>.

³⁸ Mais adiante, darei mais informações acerca das atividades do Coletivo Pode Crer.

³⁹ O Sarau da B1 é um movimento independente, realizado pelos Poetas de Lugar Nenhum e que acontece em uma praça do Conjunto São Cristóvão no grande Jangurussu. A poesia, a música, a dança, o teatro, o 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/>

⁴⁰ 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 somos constantemente bombardeados por imagens midiáticas que representam territórios e indivíduos, através da violência da criminalização e da pobreza, como sujeitos deslocados de um determinado projeto de cidade, os filmes analisados neste primeiro momento, por meio de seus gestos fílmicos engajados, surgem como uma resposta urgente e necessária. Essas obras não apenas confrontam essa estética separatista, mas também oferecem uma produção subjetiva crítica, capaz de romper com narrativas hegemônicas. Interessa, aqui, voltar o olhar para as práticas e usos do espaço, compreendendo-os como dispositivos de resistência que buscam modos alternativos de visibilidade, em oposição às estratégias midiáticas dominantes. Nessa disputa pelo imaginário urbano, as imagens fílmicas se tornam ferramentas potentes, questionando os discursos que instrumentalizam a valorização imagética para reforçar desigualdades espaciais e sociais.

Se as cidades projetadas como “utopias degeneradas”⁴¹ nos trazem imagens de espaços livres do conflito, do dissenso, do con-

⁴¹ Para explicar o conceito de “utopias degeneradas”, David Harvey (2015, p. 219-220) utiliza como exemplo a criação da Disneylândia. Segundo o autor, “A Disneylândia elimina os transtornos das viagens reais ao se reunir o resto do 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 vigentes no mundo lá fora”. Nesse contexto, Harvey aponta como essas utopias se apresentam como espaços controlados e estetizados, que mascaram as contradições sociais e econômicas do mundo real, oferecendo uma ilusão de ordem e harmonia que, em última instância, reforça e legitima as estruturas hegemônicas vigentes.

tato 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 destaca Amaranta César (2013), por meio de uma análise atenta dos movimentos de resistência e da dimensão performativa das imagens nos filmes *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009) e *Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôres, 2009), torna-se evidente que as imagens carregam um potencial político. A autora, ao se aproximar do pensamento de Marie-José Mondzain (2012, s. p.), revela como a atuação política das imagens emerge justamente desse caráter performativo, que desafia e ressignifica os sentidos impostos pelos discursos hegemônicos, abrindo espaços para o dissenso e para a presença do outro como agente ativo na construção dos espaços.

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)

Nesse sentido, a imagem, longe de ser apenas representação, é também relação, um espaço de encontro onde se desenha a disputa por sentidos. Sua potência política reside justamente nessa capacidade de criar fissuras nos discursos dominantes e abrir brechas para a emergência de novas narrativas e olhares que desafiam as estruturas estabelecidas. Portanto, 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 intensificam os processos de segregação. Ao longo do percurso proposto, percebe-se que essas imagens carregam um potencial crítico direto contra o processo de verticalização que transforma a cidade, desconsiderando frequentemente os modos de vida já existentes. Em contraste, os filmes se aliam às práticas cotidianas, revelando não apenas os impactos desses processos, mas também as alternativas possíveis que emergem das dinâmicas próprias dos territórios.

Esses filmes, 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”. Nessa caminhada compartilhada com as imagens, torna-se possível acessar um espaço aberto e dinâmico, entrelaçado por uma teia de existências que disputam ativamente os rumos do futuro. São imagens que revelam um horizonte de possibilidades e afirmam alternativas concretas para imaginar um porvir mais alinhado com os modos de vida que já habitam seus respectivos territórios.

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)

No curta-metragem *Duas Avenidas* (2012)⁴², dirigido por Diógenes Lopes, integrante do Coletivo Pode Crer⁴³, somos conduzidos por uma narrativa que se entrelaça entre fotografias antigas e atuais da orla de Fortaleza. Essas imagens constroem uma espécie de cronologia, revelando as transformações ocorridas ao longo do processo de urbanização da Avenida Beira-Mar. Nesse cenário, conhecemos Vladison, um jovem morador da Comunidade das Goiabeiras, que, por meio de sua voz, entrelaça suas memórias familiares e a história urbana da cidade. Logo no início do filme, ele compartilha uma lembrança que ouviu de seu pai: *“certa vez, meu pai 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”*. As palavras de Vladison ecoam entre imagens que revelam as marcas desse avanço dos prédios sobre o território.

Estamos agora na orla da Barra do Ceará, onde, em meio ao ruído das ondas e ao burburinho urbano, é possível ouvir, em uma conversa telefônica captada pelo filme, um homem mencionando o interesse de um grupo de investidores portugueses na construção

⁴² O filme pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=VUaH5yePwUQ>

⁴³ 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.

de uma nova avenida: a Vila do Mar. Esse diálogo, aparentemente casual, revela camadas mais profundas de disputa, onde o imaginário urbano moderno colide com as memórias e práticas cotidianas das comunidades locais. *Duas Avenidas* torna-se, assim, um espaço de encontro entre o passado e o presente, entre memórias afetivas e projeções de futuro, capturando as tensões que permeiam a relação entre o desenvolvimento urbano e aqueles que habitam seus limites.

Esse diálogo nos conduz diretamente ao contexto do Projeto Vila do Mar, uma iniciativa urbana que abrangeu três bairros históricos e populares de Fortaleza: Barra do Ceará, Cristo Redentor e Pirambu. Lançado em 2006, o projeto surgiu com o objetivo de promover intervenções urbanísticas e sociais nesses territórios, buscando melhorar a infraestrutura, valorizar a paisagem costeira e oferecer melhores condições de vida para os moradores. A proposta veio como uma tentativa de dar continuidade a algumas diretrizes do Projeto Costa Oeste⁴⁴, uma iniciativa anterior que acabou sendo embargada devido a irregularidades no processo de licenciamento ambiental. O novo projeto, então, propôs-se a corrigir essas falhas, apresentando uma visão de desenvolvimento urbano voltada para a requalificação da orla.

⁴⁴ 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 da 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).

Contudo, ao longo de sua implementação, o Projeto Vila do Mar também gerou uma série de tensões e conflitos, principalmente relacionados às remoções de famílias, às promessas não cumpridas e ao impacto das intervenções sobre as dinâmicas sociais e econômicas do local. Muitos moradores questionaram se o projeto, de fato, priorizava os interesses das comunidades ou se estava mais alinhado aos interesses econômicos e imobiliários que visavam valorizar a área para atrair investimentos externos. Dessa forma, o Vila do Mar tornou-se um símbolo ambíguo na história urbana de Fortaleza: por um lado, representando uma oportunidade de transformação para comunidades historicamente marginalizadas; por outro, revelando as contradições das políticas públicas de desenvolvimento urbano de Fortaleza.

É nesse contexto de transformações urbanas e disputas territoriais que acompanhamos novamente Vladison, agora caminhando pela Comunidade das Goiabeiras, localizada na Barra do Ceará, nas imediações do rio Ceará. Ali, segundo ele, os moradores têm acesso à “melhor vista do pôr do sol da cidade”. Ao acompanhar o cotidiano de Vladison, percebemos como seu modo de vida está profundamente vinculado ao espaço do bairro. Vladison desvia da violência imposta pelas formas contemporâneas de visibilidade ao trazer imagens de uma periferia brasileira a partir do trânsito entre os espaços e da livre interação entre 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. Sua rotina simples, mas carregada de significados, revela uma relação orgânica com o território e um modo de resistir às lógicas de exclusão e às promessas ambíguas dos grandes projetos urbanos.

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 Louro⁴⁵. Esse espaço é um ponto de encontro afetivo e de interação na Comunidade das Goiabeiras, onde as relações se fortalecem. A filha do proprietário, também integrante do Coletivo Pode Crer, transforma ocasionalmente a bodega em um cinema exibindo filmes. Na tela improvisada, contemplamos o cartaz que anuncia “Cine Invazão⁴⁶ – Filme de Hoje: Vista Mar⁴⁷”. A sessão

⁴⁵ 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.

⁴⁶ O Cine Invazão é uma iniciativa do Coletivo Pode Crer. Desde 2011, o Cineclubes 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 Cineclubes 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 acontecia nos espaços da comunidade que serviram como locação para narrativa das ficções gravadas na própria comunidade pelo Coletivo Pode Crer, sendo elas: *Duas Avenidas História Nova – História Antiga* (2012) e *Momento Vício e Boa Sorte* (2015).

⁴⁷ *Vista Mar* (2009) é um curta-metragem realizado por Claugene Costa, Henrique Leão, Pedro Diogenes, Rodrigo Capistrano, Rubia Mercia e Victor

começa, e enquanto as imagens se projetam, uma voz em *off* ecoa: “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 adquire uma distância crítica sobre si mesmo e sobre suas próprias experiências no espaço que habita. Esse deslocamento permite enxergar sua realidade sob uma nova perspectiva mediada pelas imagens. Para Cezar Migliorin (2005), o dispositivo no cinema possibilita que corpos e subjetividades se desdobrem além de seus limites, criando novas formas de percepção. Nesse sentido, a exibição do filme dentro da cena fílmica opera como um elemento que cria fissuras nas percepções habituais, instaurando relações e possibilitando novos modos de engajamento com a cidade e com o próprio espaço vivido. A prática cineclubista emerge como um disparador de relações críticas e afetivas com as imagens e com a cidade. Mais do que um simples ato de ver, a experiência coletiva de assistir à *Vista Mar*, convoca Vladison a se implicar nos movimentos propostos pela experiência do ver-junto, transformando-o em parte ativa do processo. Para além de um meio de representação, esse momento revela o cinema como uma ferramenta de mediação e

Furtado. O filme, sobre 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.

participação, capaz de reconfigurar as relações com o território e com aqueles que o habitam.

Refletindo sobre a aparição das comunidades de espectadores em filmes realizados por diretores indígenas, André Brasil (2016) observa que esses filmes não se limitam a uma representação direta, mas instauram um estatuto de dispositivo.

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).

Nesse sentido, as imagens constituem-se como uma zona de contato, um espaço onde o olhar do espectador se entrelaça com o olhar projetado pelas imagens, gerando uma troca simbólica e afetiva que ultrapassa a superfície da representação. A sessão de cinema vai além do ato passivo de assistir, tornando-se um espaço ativo de construção de significados, no qual distância crítica, implicação e mediação se tornam elementos essenciais para um encontro performativo entre imagens, espectadores e território. A exibição do filme, assim, estimula o engajamento nas expe-

riências compartilhadas com o espaço, mesmo diante de cenários que se apresentam como ameaçadores.

Por meio dessa prática, o Coletivo Pode Crer tem mobilizado estratégias coletivas para reivindicar, em meio a uma macropolítica totalitária, a criação de um repertório próprio, de um lugar de pertencimento e de um desenvolvimento comunitário enraizado nas próprias experiências. Nesse contexto, o coletivo opera a partir de uma gestão colaborativa, com o objetivo de fortalecer os vínculos comunitários e consolidar uma rede de apoio capaz de enfrentar os desafios impostos pelas atualizações das fronteiras urbanas e pelas constantes ameaças ao direito à moradia. Assim, o cinema, enquanto prática coletiva, torna-se mais do que um espaço de fruição: ele se configura como um instrumento de resistência, um dispositivo que fomenta novas formas de habitar, imaginar e lutar pelo território.

A pesquisadora Raquel Cristina Araújo Freitas (2018), 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 imagens e narrativas sobre o lugar de moradia, [...] de fortalecer os laços sociais nas Goiabeiras, espaço marcado por conflitos e disputas territoriais” (Freitas, 2018, p. 4). Essas motivações tornam-se evidentes em seus discursos, revelando um desejo claro de transformação e pertencimento:

“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).

O curta-metragem *Duas Avenidas* (2012) foi contemplado pelo II Edital Ação Jovem do Cuca Che Guevara e emerge como um marco importante na trajetória do coletivo ao introduzir novos conteúdos e objetos para uma reconfiguração das condições de percepção do espaço urbano. O filme traz uma postura crítica em relação à hegemonia dos interesses político-econômicos de gestões governamentais que frequentemente ignoram as necessidades reais da população local. A inquietação de Vladison, personagem central do filme, amplia nossa compreensão sobre o espaço habitado, revelando as tensões entre os projetos urbanos institucionais e as vivências cotidianas das comunidades. Entre as situações construídas, as memórias evocadas e o movimento dos corpos nos recortes de espaço e tempo, torna-se possível perceber como os processos subjetivos também constituem o espaço urbano, participando ativamente das disputas em torno de sua

invenção. Na relação com outros sujeitos e com as imagens, Vladison se reconhece em um gesto que abre espaço para a invenção de novas visibilidades. Como mediador fundamental, ele constitui um elo entre o espaço, as imagens e a comunidade, tornando visíveis as dissonâncias que ecoam entre as representações dominantes e as experiências vividas. Seus gestos revelam que, no ato de se ver representado e representar seu território, reside um gesto político potente, capaz de mobilizar resistências e projetar outras formas de habitar a cidade.

*Vista mar*⁴⁸ é o filme que Vladison, personagem de *Duas Avenidas* (2012), assistiu durante o Cine Invazão, em uma sessão realizada na Bodega do Louro, na Comunidade das Goiabeiras. As primeiras imagens do curta-metragem são compostas por propagandas imobiliárias e maquetes digitais de edifícios luxuosos situados na Avenida Beira-Mar de Fortaleza. Essas representações são acompanhadas por uma voz em *off* que entoia um discurso publicitário, exaltando determinação, sucesso e a conquista de sonhos impossíveis. Esse tom promocional ressoa diretamente com a conversa telefônica captada em *Duas Avenidas*, na qual um grupo de investidores portugueses expressa interesse em ad-

⁴⁸ *Vista Mar* está disponível no link: <https://vimeo.com/268697170>.

quirir propriedades com vista para o mar. Desde os primeiros momentos, o filme traz imagens digitais que projetam espaços vazios, apartamentos imensos e desabitados à beira-mar e uma cidade tomada por prédios espelhados, onde a ausência de vida humana e a estetização asséptica predominam. São imagens que não apenas sugerem uma cidade higienizada, homogênea e estéril, mas também revelam uma narrativa urbana que busca eliminar o dissenso, a diversidade e qualquer traço de alteridade. Ao reempregar essas imagens publicitárias no filme, os cineastas desconstroem seus usos originais e instauram um estranhamento inicial. Esse gesto revela as contradições profundas do projeto de cidade idealizada, onde a exclusividade e a espetacularização do espaço servem como instrumentos de segregação social.

Agora, estamos dentro de um dos apartamentos de luxo da Beira-Mar de Fortaleza. Os jovens cineastas, disfarçados como uma equipe de filmagem, se apresentam aos corretores de imóveis como profissionais contratados por um cliente de São Paulo interessado em adquirir um apartamento. A principal exigência desse cliente fictício é que o imóvel tenha “vista mar”. Esse artifício narrativo não é apenas um recurso criativo, mas uma estratégia de infiltração que permite aos realizadores acessar um universo que, de outra forma, lhes seria intransponível. Como analisa Mariana Souto (2016) ao discutir os “documentários terroristas”, há, nesse gesto, um desejo de adentrar um território alheio, de se aproximar de uma perspectiva outra. Nas palavras da autora:

“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 cruzar esse limite simbólico e físico, a câmera dos cineastas captura as imagens da orla, emolduradas pelas janelas dos apartamentos visitados. Essas paisagens são justapostas a anúncios publicitários que vendem a promessa de uma vida idealizada, acompanhadas por uma trilha sonora que evoca a realização de um sonho. Esse retorno ao discurso inicial da propaganda imobiliária não apenas reforça a ironia do contraste entre a promessa publicitária e a realidade excludente da cidade, mas também explicita as contradições presentes na lógica de ocupação da Beira-Mar. Através desse gesto de infiltração, o filme deseja desmontar criticamente o imaginário que sustenta o mercado imobiliário de alto padrão, revelando como as narrativas de progresso e exclusividade se cristalizam na paisagem urbana. Essa abordagem subversiva, marcada pela tática de ocupação temporária do território “inimigo”, expõe a distância abissal entre o luxo prometido e as realidades de exclusão que marcam os bairros adjacentes.

Entre elevadores sofisticados, vagas privativas, suítes amplas e dependências para funcionários, um dos corretores interrompe a apresentação do imóvel com uma confissão inesperada: “*Tu sabe com quantos anos eu conheci o mar? Eu tinha 17 anos quando eu conheci o mar*”. Essa declaração ressoa como uma ruptura na

narrativa publicitária do luxo, revelando uma discrepância brutal entre a promessa vendida pelos apartamentos e a realidade de grande parte da população. Cada apartamento visitado denuncia, em seus grandes salões vazios e corredores intermináveis, não apenas a extravagância do modo de vida da elite local, mas também a desigualdade estrutural que permeia a cidade de Fortaleza. Esses espaços sem função social, pensados para uma elite econômica específica, contrastam fortemente com a realidade do déficit habitacional, que atualmente ultrapassa 130 mil moradias na capital cearense⁴⁹.

A cena, portanto, revela os excessos do mercado imobiliário de alto padrão e faz emergir, por meio do relato do corretor e das imagens, essa tensão latente entre o discurso de progresso e as desigualdades que ele perpetua. Esses espaços, embora grandiosos, não carregam vida, história ou pertencimento, servindo apenas como cenários estéreis de um modelo urbano excludente e voltado para a especulação imobiliária.

Apesar do direito à moradia digna ser garantido pela Constituição Federal de 1988 e regulamentado pela Lei Federal n.º 10.257, de 10 de julho de 2001 (Estatuto da Cidade), esse direito segue sendo sistematicamente negligenciado. Nas grandes cida-

⁴⁹ Fortaleza tem déficit habitacional de 130 mil moradias, aponta Defensoria Pública. **G1**, Fortaleza, 7 de set. de 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.

des brasileiras, observa-se um crescimento acelerado das populações residentes em áreas degradadas, evidenciando a contradição entre a promessa legal e a realidade urbana. O encontro com *Vista Mar* mobilizado em *Duas Avenidas*, através do Cine Invasão, 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. Nesse cenário, a pergunta feita por Vladison ressoa com força: “*para onde vão os meus amigos? O campo, a praia, o flipperama? Se esses prédios invadiram o meu espaço?*”. Sua indagação encapsula uma reflexão crítica sobre a segregação urbana, um processo amplamente discutido pela pesquisadora Ermínia Maricato (2003), que analisa como a distribuição desigual do espaço urbano reflete e reforça as estruturas de exclusão social.

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 e 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.

Se, em *Vista Mar*, o futuro da cidade parece ser moldado pelas demandas do capital financeiro, com suas imagens assépticas e seus prédios vazios projetados como símbolos de progresso, em *Duas Avenidas* acompanhamos os gestos cotidianos que ocorrem na contramão de um planejamento urbano excludente, que insiste em ignorar as vidas que já habitam e dão sentido a esses espaços. O que *Duas Avenidas* traz à cena são justamente as ações que emergem das vivências concretas da comunidade, marcadas por relações afetivas, pelo uso compartilhado do espaço e por um sentimento de pertencimento que resiste às lógicas do mercado imobiliário. O filme desenha, assim, uma cidade que vai muito

além de um formato urbano técnico e racionalista. Ele revela um espaço vivido, pulsante e em constante construção, onde o urbano acontece no encontro entre os corpos, as memórias e as experiências sensíveis que se entrelaçam no cotidiano.

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, cujo objetivo era apoiar projetos de alunos e ex-alunos da Rede Cuca⁵⁰, 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.

Cada um desses filmes estabelece, à sua maneira, um investimento singular de aproximação com os espaços que retratam. Em *Vista Mar*, há um momento emblemático quando um dos cineastas pergunta se a vizinhança é boa, recebendo como única resposta: “*Ninguém encontra com ninguém*”. A câmera de *Vista Mar* reitera esse distanciamento e parece ser incapaz de se aproximar verdadeiramente das pessoas e dos espaços que registra. Ela paira como um olhar estrangeiro. Diferente de *Duas Avenidas*, onde

⁵⁰ A Rede Cuca é uma rede de proteção social e 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.

a câmera se mistura ao cotidiano de Vladison e de seus amigos, aqui a imagem carrega uma sensação de que o dispositivo cinematográfico não pode ser visto ou aceito dentro daquele universo. Essa distância revela muito mais do que uma simples barreira física: ela explicita as disputas simbólicas e materiais presentes no modo como a cidade é planejada e habitada. A arquitetura desses espaços, com suas linhas retas e janelas panorâmicas, não foi concebida para o encontro e é justamente a partir dessa afirmação que conseguimos vislumbrar as disputas centrais sobre os modos de fazer cidade, que se relacionam intimamente com os vínculos sociais, e que compõe as possibilidades de futuro em curso.

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).



A cidade crescia, a disposição urbanística se transformava

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 Draga⁵¹. 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 narrando ainda que o

⁵¹ 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 constantemente com o assédio de diversas obras realizadas para o incremento do turismo, ocasionadas por processos de especulação imobiliária e de gentrificação.

Centro Cultural Dragão do Mar era uma praça. Mais adiante, ele conta que ali 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 a partir das informações do passado, ele demonstra uma atenção cuidadosa aos rastros de uma coexistência temporal, capturando as marcas impressas nas edificações e nos territórios que habita. Em diálogo com Milton Santos (2012, p. 140), essas marcas podem ser compreendidas como rugosidades: vestígios que revelam camadas sobrepostas de tempos históricos e que resistem às tentativas de apagamento promovidas pelos processos de modernização.

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 (SANTOS, 2012, p. 140).

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 à 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 se 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 lembranças e balanços afetivos acerca do espaço.

Desde 2015, Serginho realiza visitas guiadas, sob o nome de Expresso⁵², pelo entorno do Centro Cultural Dragão do Mar, com o objetivo de percorrer a comunidade do Poço da Draga a pé com um pequeno grupo, e conversar sobre seus aspectos históricos, sociais e econômicos. Em *Visita guiada* (2016), essa caminhada com Serginho pela comunidade surge como dispositivo fílmico⁵³, criando um espaço de mediação em que somos convidados a participar ativamente das conversas e a trocar experiências.

⁵² O nome Expresso remete ao Expresso do Oriente e ao trilho que atravessa a comunidade.

⁵³ Nesse sentido, o dispositivo fílmico pode ser compreendido como um artifício criado pelo realizador, um protocolo que dá origem a situações específicas a serem filmadas. Trata-se, como apontam Lins e Mesquita (2008, p. 56), da criação de uma “maquinação”, uma estrutura que estabelece uma lógica própria, com condições, regras e limites bem definidos, a partir dos quais o filme pode acontecer. Esse dispositivo, portanto, não é apenas uma ferramenta técnica, mas um modo de pensar e organizar a experiência, funcionando como um catalisador de encontros, gestos e sentidos que emergem no processo de filmagem.

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 expõem 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 Pajeú⁵⁴ e a precariedade na

⁵⁴ Para compreender melhor o desaparecimento do riacho Pajeú, é interessante consultar a obra *Parque Ampliado do Pajeú: uma abordagem site-specific com uso de locative media*, de Cecília Andrade. A autora observa que “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). O estudo revela como o processo de desaparecimento do riacho não se deu apenas por meio de intervenções físicas, mas também por meio de narrativas que invisibilizam sua presença histórica e cultural, transformando-o em um elemento secundário ou inexistente dentro da paisagem.

infraestrutura da comunidade. Ambas as situações fazem parte do jogo de poderes que conduz a organização do tecido urbano.

Enquanto seguimos caminhando, Serginho nos fala sobre a importância dos quintais como espaços de lazer e convivência para a comunidade, destacando as transformações nos seus usos ao longo do tempo. Ao apresentar seus vizinhos, seu olhar se mantém atento e sensível, livre de um sistema prévio de expectativas. Ele vai, por meio da fala, articulando uma rede de relações entre personagens, eventos e situações, sem necessariamente submetê-los a uma ordem narrativa linear, mas criando, ainda assim, um espaço e um tempo comuns, onde a experiência comunitária se manifesta em sua dimensão afetiva e relacional. Para aprofundar essa dimensão afetiva do espaço, vale retomar um trecho do *Caderno de Vizinhança* (2020), no qual Serginho reflete sobre as relações que se estabelecem a partir do quintal:

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).

Nesse relato, o quintal surge não apenas como um espaço físico, mas como um dispositivo de encontros, acordos e trocas que desafia os limites rígidos das paredes e revela-se como território de proximidade e cuidado mútuo. Em nossa caminhada, chegamos até a casa de Serginho. Ele entra, enquanto nós aguardamos do lado de fora. Ainda assim, conseguimos ouvir suas interações com as pessoas lá dentro, como se as paredes da casa não fossem barreiras, permitindo que suas palavras e risos escapem para o lado de fora, misturando-se ao ambiente da rua. 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.

À medida que nos aproximamos do trecho final do riacho Pajeú, Serginho segue relembando suas brincadeiras de infância. Ele conta que uma das principais aventuras era ir até um jipe abandonado pela indústria naval, atravessando o mangue como parte da diversão. No entanto, o que vemos na imagem contrasta fortemente com esse desenho afetivo construído pela memória: a

paisagem atual revela uma transformação drástica, marcada pela ausência de saneamento básico. Se antes o mangue era um ponto de lazer para as famílias, como Serginho recorda, agora o local está tomado pela sujeira e degradado pela falta de condições sanitárias mínimas. Esse abandono por parte dos órgãos governamentais reforça a precarização da vida dos moradores, evidenciando uma violência estrutural que se articula entre o Estado e os interesses privados. À medida que as imagens do presente se sobrepõem às memórias do passado, as diferenças tornam-se cada vez mais emblemáticas, revelando não apenas um espaço transformado, mas também um território marcado pela negligência.

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 a 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 Acuario 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 Acuario, 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 Acuario 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, enquanto segue caminhando conosco, o olhar voltado para o horizonte marítimo, carregado de uma nostalgia silenciosa. Neste momento, podemos nos lembrar do “homem visitador”, figura descrita pelo escritor Mia Couto (2016). Esse personagem percorre distâncias inacreditáveis, ateando fogo no capim durante seus trajetos para criar mapas referenciais que facilitem o retorno. Para o autor, esses homens dedicam longas jornadas às visitas, pois entendem que visitar é, antes de tudo, “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, ele ressalta que, mais do que a simples travessia, incendiar os caminhos constitui um gesto simbólico:

é o ato de desenhar na paisagem a marca da própria presença. De maneira semelhante, Serginho percorre o Poço da Draga carregando consigo as memórias, as histórias e os afetos que funcionam como mapas invisíveis, deixando rastros que resistem ao apagamento e que, de algum modo, reacendem os vínculos entre o espaço e aqueles que o habitam.

Ao caminhar com Serginho pelo Poço da Draga, percebemos que nossa visita é marcada tanto pela geografia interior que o habita quanto pela geografia que construímos, com sua mediação, enquanto visitantes, à medida que adentramos o espaço. Em *Visita guiada* (2016), torna-se evidente a importância do caminho que traçamos entre as ruas e os espaços da memória, elementos que constituem a história viva 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.

O curta-metragem *Ponte Velha* (2018)⁵⁵, realizado por Victor de Melo, parece começar onde termina nossa caminhada com *Visita guiada* (2016). Na Ponte Velha, o realizador, mo-

⁵⁵ Trecho de divulgação do filme *Ponte Velha* (2018): <https://vimeo.com/248079150>.

rador 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 atentas 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, ou simplesmente Serginho, também é um personagem central aqui. Se, em *Visita guiada*, caminhamos com

ele pelas ruas da Comunidade do Poço em direção à ponte, em *Ponte Velha*, acessamos uma perspectiva inversa, que, a partir da ponte, olha de volta para a comunidade. O mesmo Serginho reaparece, agora de costas para a ponte, fumando um cigarro enquanto se apresenta: 33 anos, habitante do Poço da Draga, professor de francês e guia de visitas pela comunidade. O enquadramento revela que estamos no mesmo espaço de uma imagem de arquivo, mas dessa vez, não há mais estranheza na apresentação. A composição do quadro nos aproxima do espaço, permitindo que possamos, para além de enxergar a corrosão, vislumbrar outra relação com o tempo. A justaposição entre as imagens não apenas sugere uma continuidade, mas convoca memórias coletivas e a coexistência de acontecimentos históricos no mesmo plano de composição. Entre *Ponte Velha* e *Visita guiada*, há uma diferença temporal significativa. No primeiro, a duração prolongada dos planos acolhe os movimentos que atravessam o espaço, permitindo que o ambiente revele suas camadas. Já no segundo, somos nós, espectadores, que constituímos a movimentação em curso, guiados pelo olhar atento e pelas palavras de Serginho, que nos conduz por uma geografia afetiva, onde passado, presente e futuro se entrelaçam.

A narração de Serginho investe na potência da memória como um instrumento de revisitação e reconstrução do espaço, ao mesmo tempo em que expõe cenas de disputa e resistência. Ao lado de uma mulher que pesca na Ponte Velha, visualizamos

um grafite que diz “Fora PM! É nosso direito ir e vir”. Em seguida, a imagem nos conduz a dois homens pescando, tendo ao fundo um horizonte marcado por prédios imponentes. 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. Sua narrativa não é apenas uma mediação discursiva, mas uma consequência estética do cruzamento entre memória e vinculação afetiva com o lugar. À medida que Barba Azul compartilha suas histórias, percebemos não apenas uma experiência individual, mas também um testemunho coletivo, que ecoa os desafios, as resistências e os afetos que moldam a relação entre a comunidade e seu território.

As imagens de um grupo de jovens, alguns meninos saindo da água e a pesca noturna preenchem o quadro. A montagem conecta, recorta e associa mergulhos sucessivos, criando uma sensação de antecipação catártica. Estirado na areia, surge um homem-sereia, abatido, repetindo incessantemente: “este mar, este mar”. Esse gesto performático parece ecoar a acirrada disputa política que atravessa a orla marítima de Fortaleza. O

homem-sereia, exausto, inscreve seu corpo na paisagem, articulando ações e afetos que evidenciam uma existência tecida pela resistência. Mesmo sob o peso da opressão do controle político e socioeconômico, seu corpo persiste, insinuando fissuras nessa estrutura dominante. Por meio da montagem, somos conduzidos a imagens de outros corpos que ressoam resistência, circulando livremente pelo espaço. Esses movimentos expandem o gesto inicial do homem-sereia, fazendo com que o corpo singular se dissolva no coletivo, revelando um território onde corpos, gestos e afetos se entrelaçam.

Retornamos à Ponte Velha, agora acompanhados por um menino que passeia de bicicleta, com uma caixinha de som que propaga a melodia do reggae pelo ambiente. 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 para estar junto, compartilhar o espaço, intervir no mundo e propor um olhar outro sobre a cidade. É um gesto político e estético, uma prática de ocupação, uma parti-

lha do sensível⁵⁶ que resiste às narrativas hegemônicas e projeta novas possibilidades de existência e convivência.

Victor de Melo, realizador do filme e morador que cresceu no Poço da Draga, traz para à cena, fotografias do acervo pessoal e imagens capturadas pelos próprios adolescentes. São registros de pulos no mar, pôr do sol e encontros entre amigos, agora embalados por um funk nostálgico. As ações dos jovens revelam uma conexão direta com o que Jacques Rancière (2005, p. 17) define como “partilha do sensível”, por questionarem, de forma concreta, as relações entre maneiras de ser e formas de visibilidade. Esse gesto, mais do que um ato isolado, inventa formas de partilhar o espaço, construindo uma prática de resistência que aposta na coletividade para enfrentar as disputas que cercam a Ponte Velha. No entardecer, um momento final cristaliza essa coletividade: três homens, lado a lado, unem suas

⁵⁶ Com o filósofo Jacques Rancière e sua noção de partilha do sensível, refletimos sobre como o cinema e a criação de imagens podem instaurar novos modos de olhar para o binômio separação/percepção, a partir das materialidades produzidas. Para Rancière, na relação intrínseca entre estética e política, a partilha do sensível é definida como “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). Assim, o cinema, ao intervir nessa partilha, cria novas formas de ver, ouvir e perceber, instaurando possibilidades críticas e sensíveis de participação no comum.

forças para retirar um peixe do mar. Esse gesto, aparentemente simples, condensa a solidariedade e a cooperação, revelando que, mais do que um espaço físico, a Ponte Velha é um território de partilha, pertencimento e resistência.

Voltamos às imediações da Comunidade do Poço da Draga, agora em um espaço que parece estar situado entre a Ponte Velha e a comunidade. Nesse cenário, Serginho conduz uma conversa em meio a algumas pessoas, abordando a luta pelo direito à moradia. Entre os presentes está Raquel Rolnik, urbanista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, que, à época, atuava como relatora especial da ONU para moradia adequada. Ao lado de Serginho, reencontramos Neide, uma das moradoras do Poço da Draga que também aparece em *Visita guiada*. Enquanto visitante, Raquel escuta atentamente a explicação de Serginho, que constrói uma contextualização histórica e geográfica do espaço, desde os primeiros movimentos da ocupação da orla até as ameaças contemporâneas decorrentes de interesses imobiliários, que avançam sobre o território e colocam em risco a permanência da comunidade. Essa cena apresenta uma articulação política e afetiva, onde a memória e a experiência dos moradores são postas em diálogo com o olhar crítico de visitantes engajados,

como Raquel, reforçando a urgência da resistência coletiva diante das forças que tentam apagar espaços e histórias.

O vídeo *Visita da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I* (2012), realizado pelo Conselho Comunitário de Defesa Social e pela Ilha da Draga Audiovisual, é composto por dois planos-sequências que revelam não apenas o encontro entre Serginho, Raquel Rolnik e os moradores da comunidade, mas também a implicação direta do ato de filmar como gesto político. João, também morador do Poço da Draga, participa ativamente da conversa enquanto filma a cena, evidenciando uma relação direta com as pautas que Serginho atravessa durante sua fala. Sua presença se inscreve no vídeo não apenas pelo olhar que constrói por meio da lente, mas também pelo tremor das mãos, pela instabilidade do quadro e pela constante busca por um bom posicionamento para filmar Serginho. Essa dinâmica reflete um desejo urgente de “dar a ver, registrar, produzir evidência e testemunho, em um ato de autodefesa”, como aponta Amaranta César (2017, p. 103)⁵⁷. São

⁵⁷ No artigo *Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento* (2017), a professora Amaranta César analisa os modos como algumas produções cinematográficas engajadas no presente articulam estética e política, enfrentando os desafios relacionados à crítica e aos circuitos de exibição no Brasil contemporâneo. Ao analisar o filme *Na missão com Kadu* (2016), dirigido por Aiano Bemfica em colaboração com o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) de Minas Gerais, Amaranta observa que “imagem, fala e gesto se acumulam em uma intencionalidade manifesta: dar a ver, registrar, produzir evidência e testemunho, em um ato de autodefesa” (César, 2017, p. 103). O ato de filmar, nesse contexto, ultrapassa a simples documentação, tornando-se um dispositivo de resistência e participação ativa nas lutas sociais e territoriais.

imagens carregadas de intenção política, produzidas em um contexto de disputa territorial, que buscam contribuir com as lutas e demandas da comunidade, mais do que se limitar a um registro documental. Nas mãos de João, a câmera se torna um dispositivo de resistência, um instrumento de participação ativa na luta pela permanência da comunidade no território e pela visibilidade de suas histórias e reivindicações.

Serginho vai costurando a narrativa sobre a formação das primeiras habitações do Poço da Draga, explicando como os primeiros bangalôs – construções destinadas à elite – foram instalados na região, deslocando as famílias locais para a zona leste de Fortaleza, mais especificamente para o Mucuripe. Ele relembra que, após um movimento europeu que introduziu o banho de mar como atividade terapêutica, a cidade, que até então crescia de costas para o mar, passou a se voltar para o litoral. Ao descrever os espaços que integravam a comunidade no passado, Serginho deixa-se contagiar por uma expressividade gestual intensa, capaz de transitar pela memória e materializá-la no presente. Seu gesto, carregado de entusiasmo, parece desenhar com as mãos os contornos do espaço vivido, permitindo que, por meio de sua fala e expressões, possamos acessar outra temporalidade que constitui o território e, por um instante, 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 acúmulo 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 ao qual a Praia de Iracema está sendo submetida, João intervém verbalmente. Em um movimento rápido, ele responde a um dos participantes fora de quadro que o único espaço comunitário foi retirado pelas modificações urbanísticas. Se, inicialmente, o gesto de João aparentava ser o de uma escuta atenta, essa pequena torção gestual revela uma abertura para outras camadas de envolvimento incentivadas pela experiência de filmar. Diferentemente de *Visita guiada* (2016), onde o sujeito que filma permanece à margem da cena, aqui João articula o ato de filmar com a escuta e, sobretudo, com a intervenção direta no plano, a partir de um mergulho ativo na situação filmada. Esse deslocamento

constitui uma variação fundamental no gesto de filmar, transformando-o em um agente de diálogo e participação direta no espaço representado. Ao se posicionar como membro ativo da conversa, João traz à tona a memória sobre o prédio removido do Pavilhão, e convida os demais participantes a caminharem juntos. Nesse instante, o caminhar se torna mais do que um ato físico — ele se afirma como uma prática de produção de conhecimento, intervenção no espaço, criação de experiências compartilhadas e invenção de novas formas de falar sobre a história que atravessa esses territórios. Para além de um deslocamento, caminhamos em um gesto político e performativo, onde cada passo é uma inscrição no espaço e uma narrativa que desafia o esquecimento e a invisibilidade.

Em nosso caminho, nos aproximamos da Ponte Velha, e a composição da paisagem ganha um caráter distópico. Surgem diante de nós um trator, montanhas de areia e telas laranjas sinalizando tapumes, enquanto, ao fundo, um grupo de homens trabalha em uma obra. É como se essa 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 a essas 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. Esse deslocamento entre o caminhar, olhar e filmar não é neutro: ele revela uma sobreposição entre corpos, memórias e

disputas territoriais, transformando a caminhada em um dispositivo de escuta, documentação e resistência. Ao longo do trajeto, o discurso de Serginho ecoa entre os escombros visíveis e as narrativas invisíveis, registrando a materialidade do espaço e as camadas temporais e afetivas que o habitam.

Estamos ao lado da obra do Acquario 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 a essas ambivalências, notamos que o caminho que trilhamos se compõe de imagens que buscam, a todo momento, se articular com aquilo que as excede. Seja por meio de um olhar atento, de uma palavra trocada ou de uma conversa compartilhada, as imagens se transformam em mediadoras de sentidos e afetos, criando brechas para novas formas de compreensão do espaço urbano. 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.

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 *VENDO MAR* (2016)



Fonte: Vídeo *VENDO MAR* (2016)

Figura 12 - Crianças no mar em *VENDO MAR* (2016)



Fonte: Vídeo *VENDO MAR* (2016)

No início, *VENDO MAR* (2016)⁵⁸ 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 se distorcerem até que um padrão de barras coloridas irrompem em novas imagens, de natureza oposta às do início. Estamos na Praia das Pedrinhas⁵⁹, onde é possível observar pessoas desfrutando do espaço

⁵⁸ Para assistir *VENDO MAR* (2016), acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=dT10irT0Aqk>.

⁵⁹ 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.

da praia e vivenciando um momento de lazer que, na maioria das vezes, intercala entre o banho ea prática do surf, um esporte marcante para o bairro Serviluz.

Assim como em *Duas Avenidas* (2012), a câmera tece relações sensíveis com o espaço e com aqueles que são filmados durante seus momentos de lazer. O olhar aqui se manifesta como um exercício atento de observação e escuta de uma pequena cartografia de imagens do cotidiano. Crianças brincando, famílias reunidas, surfistas desafiando as ondas e amigos compartilhando momentos à beira-mar compõem esse espaço. No entanto, essa trama de imagens é interrompida por uma narração publicitária de um parque aquático sobrepondo-se às imagens do dia de praia no Serviluz. Esse encontro inesperado entre a espontaneidade das cenas capturadas e o discurso artificial das propagandas institucionais provoca um estranhamento significativo. Esse gesto evidencia uma diferença fundamental entre duas lógicas distintas de representação: de um lado, relações implicadas e diretas com o território, que surgem do contato e da convivência com aqueles que habitam e dão vida ao espaço; de outro, discursos planejados e distantes, fabricados para moldar uma imagem idealizada e mercadológica do lugar. A justaposição dessas camadas contrasta duas formas de enxergar e representar o território e desvela as tensões entre o vivido e o projetado, entre o pertencimento real e as imagens fetichizadas.

A imagem do Farol do Mucuripe, símbolo emblemático da região, surge enquanto maquete eletrônica anunciando um pro-

jeto 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, a imagem é atravessada por um letreiro com a palavra “vendo”. Esse termo, carregado de ambiguidade, abre-se para dois significados possíveis: vendo como a ação de vender, de transferir posses mediante pagamento, e vendo como o ato contínuo de enxergar, de observar atentamente a paisagem que se desenha diante de nossos olhos. Esse jogo entre os verbos ver e vender não é acidental; ele reflete criticamente sobre a formação da cidade sob a lógica do crescimento acelerado, onde a paisagem se torna mercadoria. A urbanização intensa e os recorrentes processos de remoção há muito tempo ameaçam os moradores, deslocando vidas em nome de um progresso excludente. O letreiro sintetiza uma crítica contundente às lógicas do visível, revelando como as imagens hegemônicas fabricam narrativas que naturalizam as transformações violentas no espaço urbano. Ao mesmo tempo, esse gesto nos convida a interrogar o que vemos, como vemos e a serviço de quem enxergamos essa cidade em constante disputa. Entre ver e vender, o letreiro apresenta a tensão fundamental: aquilo que é mostrado e valorizado nas projeções oficiais da cidade, muitas vezes, silencia ou oculta o que não pode ser transformado em produto vendável.

Dentre os filmes mencionados até agora, *VENDO MAR* (2016) foi o único cujo processo de produção foi acompanhado de

perto. Construído de forma coletiva, o filme nasceu de conversas, comentários, perguntas e sugestões de diversos colaboradores⁶⁰ que mantinham uma relação direta com o bairro. O objetivo era compor uma intervenção audiovisual que dialogasse com as formas de vida, os modos de se relacionar e os afetos que atravessam esse território sensível. Durante os encontros na Associação de Moradores do Titanzinho, as discussões se desenrolaram de forma aberta sobre os processos criativos, as demandas e as tensões que atravessam o território, buscando decidir, juntos, os caminhos possíveis para a realização do filme. Esse movimento coletivo de escuta e troca construiu um espaço de partilha e criação colaborativa, onde cada um pôde contribuir para a elaboração de um olhar comum sobre o espaço.

A primeira exibição de *VENDO MAR* (2016) foi através de uma projeção na areia da praia do Titanzinho. A intervenção aconteceu como parte da programação do Cineclube Ser Ver Luz, 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

⁶⁰ 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.

lançamento do filme ocorreu na Praça Thiago Dias⁶¹. 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.

No mesmo espaço onde nos encontramos com *VENDO MAR* (2016), o Coletivo Servilost⁶², composto por Bruno Ribeiro (Spot), Kong Silva, Priscilla Sousa, Pedro Fernandes e Rubênia Santos, realizou e publicou, na plataforma YouTube, o vídeo *Titanzinho Não Se Vende* (2019). O material tinha como objetivo convocar a participação popular em uma audiência pública no

⁶¹ 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.

⁶² O Coletivo Servilost surgiu da união entre jovens artistas moradores da comunidade do Serviluz. Inicialmente voltado para a valorização do bairro por meio do graffiti, o grupo expandiu suas ações para atividades sociais, ambientais, culturais e artísticas. Atualmente, reúne jovens envolvidos com breakdance, poesia, surf, educação ambiental, fotografia, audiovisual e produção cultural. O nome Servilost nasce da fusão entre “Serviluz” e a palavra inglesa “lost”. Como explicam os próprios membros: “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; Gomes; Fernandes; Araújo, 2019, p. 219). Para mais informações sobre o coletivo e suas ações, recomenda-se a leitura da publicação *Cinema que inventa bairro* (2019), disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/45940>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Ministério Público, denunciando ações ilegais promovidas pela Prefeitura no território do Titanzinho. Segundo o Plano Diretor Participativo de Fortaleza, que em 2009 demarcou as ZEIS (Zonas Especiais de Interesse Social) por meio da Lei Complementar nº 062, existem duas zonas de interesse social na comunidade do Serviluz: ZEIS Cais do Porto e ZEIS Serviluz.

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).⁶³

Diante da ausência de políticas públicas e das inúmeras tentativas ilegais de desenraizamento, o vídeo se inicia com ima-

⁶³ Serviluz que Permanece (2019) apresenta as contradições envolvidas no Projeto Aldeia da Praia, promovido pela Prefeitura de Fortaleza, expondo como os moradores lutam pelo direito de permanecer no território, amparados pela proteção legal das ZEIS (Zonas Especiais de Interesse Social). O especial revela não apenas as disputas territoriais e jurídicas, mas também o afeto profundamente enraizado na relação com as ruas, com o mar e com as pessoas que fazem do Serviluz um espaço de acolhida e mobilização comunitária. Para mais informações, consulte: <https://serviluzquepermanece.wixsite.com/especial>. Acesso em: 5 set. 2020.

gens das mobilizações realizadas pelos moradores, há cerca de dez anos, quando 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 de pessoas, 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, desconsiderando o diálogo com a comunidade e fortalecendo os processos de gentrificação na área, mas em consequência do esforço das articulações locais, o empreendimento foi barrado.⁶⁴

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

⁶⁴ Sobre os impactos sociais e ambientais relacionados ao projeto do Estaleiro no Titanzinho, Brasil (2016, p. 228) ressalta: “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 surf. 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.”

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 o alargamento de vias de acesso à praia removendo as casas próximas. O reassentamento dessas famílias destinaria-se à outra comunidade, no Castelo Encantado e, com essas remoções, os modos de vida locais seriam fortemente abalados.

O vídeo *Titanzinho Não se Vende* (2019) atua diretamente nos conflitos que atravessam o bairro Serviluz, configurando-se como um chamado ao engajamento e à urgência do embate. Na linha do pensamento de Amaranta César (2017), ao observar a proliferação de filmes realizados em contextos de disputas políticas, percebe-se a necessidade de partir das decisões formais para alcançar os desejos fundadores e os laços que se criam no processo. Há uma relação direta entre imagem e espectador, marcada por um posicionamento afetivo e político, onde a imagem torna-se um dispositivo mobilizador em meio às disputas pelo direito ao território. Como já destacou a autora, ao analisar o filme *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 ao qual somos convocados enquanto espectadores, emerge um desejo latente de intervir diretamente no embate político em curso. *Titanzinho Não se Vende* (2019) se constroi por meio de um modo de enunciação contundente, caracterizado tanto pelas imagens do bairro Serviluz quanto pelo retorno de imagens antigas que evocam uma luta contínua. A variação no tamanho das imagens e a inscrição de textos explicativos, que contextualizam a disputa em andamento, configuram um ato político e estético, propondo denúncia e resistência diante da ameaça de remoção de moradores. Essa disputa pelo direito à cidade revela a complexidade dos mecanismos de dominação urbana, exigindo uma ação direta e consciente frente às forças que perpetuam desigualdades estruturais.

No decorrer do vídeo, há uma tática de reemprego que traz as imagens do Projeto Aldeia da Praia, com objetivo de construção da praça, de maneira crítica que difere da finalidade primeira, assim como em *VENDO MAR* (2016), com o material institucional da prefeitura da cidade e da campanha publicitária. Por meio desse gesto de desvio, o vídeo questiona as formas como o Estado e o capital buscam implementar projetos em contextos urbanos,

desafiando as narrativas hegemônicas que sustentam esses processos. Nesse sentido, retomamos as considerações de Aline Portugal e Érico Araújo Lima (2020) sobre a imagem como um espaço de disputa pela cidade, destacando como o desvio de representações urbanas dominantes – aquelas frequentemente associadas a um planejamento urbano excludente – pode ser um elemento central na produção de rupturas críticas. Nos filmes *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho, e *Entretempos* (2015), observa-se como essas representações desviadas colocam em crise o discurso desenvolvimentista do progresso, ao mesmo tempo em que produzem fissuras nas formas visuais hegemônicas e convocam o engajamento ativo na criação de novas 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 produ-

tiva desses filmes brasileiros contemporâneos (Portugal, Lima, 2020, p. 177).

Essa tática interroga os limites em que os territórios aparecem circunscritos em suas representações, desestabilizando as formas como os espaços urbanos são frequentemente categorizados. Ao colocar em crise a relação convencional com a cidade, ela não apenas reivindica o direito ao território como tece uma denúncia. É a partir desse desvio que se constitui um mecanismo de defesa capaz de contribuir diretamente para a luta pela permanência. Logo após o desvio do material institucional, uma sequência de imagens panorâmicas e cotidianas do bairro parece evidenciar o que Peter Pál Pelbart (2003, p. 22) chama de “modos de subjetivação emergentes, focos de enunciação coletiva, territórios existenciais, inteligências grupais que escapam aos parâmetros consensuais, às capturas do capital”. Assim, novas formas de ver, ler e temporalizar as imagens surgem, desafiando discursos dominantes e abrindo fissuras nas narrativas hegemônicas em uma operação eminentemente política.

No letreiro, o vídeo denuncia: “os ricos querem as praias pra eles”, enquanto imagens de prédios altos com vista privilegiada para o mar – semelhantes aos explorados em *Vista Mar* (2009) – surgem na tela. 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. A oposição ao projeto Aldeia da Praia emerge, então, como um gesto político e estético, que busca friccionar um outro recorte de mundo e reivindicar um modelo de desenvolvimento que atenda efetivamente às demandas e às realidades da comunidade. 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 de controle e exploração do espaço urbano, o poder popular emerge na escritura fílmica como um gesto insurgente. Nas imagens que retratam a assembleia sobre a ZEIS, a rua se apresenta como um lugar político e de articulação de reivindicações coletivas. 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 às imagens da assembleia, o vídeo também integra registros de intervenções artísticas produzidas

pela comunidade, em colaboração com organizações aliadas nesse processo de luta⁶⁵. Diante dessa reunião de singularidades e multiplicidades, que coexistem nas formas de agir, pensar e criar, *Titanzinho Não se Vende* (2019) finaliza ao som do reggae “*Vamos amigo, Lute*”, de Edson Gomes. A música ressoa como um chamado coletivo à ação, convocando todos e todas para a audiência pública no Ministério Público do Ceará destinada a discutir o futuro da ZEIS Cais do Porto e Serviluz.

⁶⁵ 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.

Vislumbrando outros tempos

Diante da constante reestruturação do espaço urbano, impulsionada por discursos e interesses moldados por imaginários e modos de vida funcionalmente ajustados a uma racionalidade tecnicista, positivista e linear, tornou-se urgente a necessidade de imaginar alternativas que escapem desse modelo único, centralizado e racialmente excludente de desenvolvimento. Nesse contexto, desde os anos 2010, surge um cenário efervescente de produções cinematográficas brasileiras, transitando entre documentário e ficção, que se debruçam sobre a experiência de habitar as grandes cidades. Essas obras abordam de forma crítica e sensível questões como a gentrificação, a especulação imobiliária e os modos de uso e ocupação dos espaços urbanos, revelando as tensões e disputas inscritas na cidade. São filmes que operam como dispositivos de crítica e resistência, trazendo notícias da falência da noção hegemônica de “progresso” que sustenta grande parte das intervenções urbanas. Eles reelaboram eventos traumáticos, desconstroem narrativas homogêneas e, sobretudo, imaginam novas configurações para os espaços urbanos, sugerindo possibilidades de existência e convivência que escapam às lógicas dominantes.

Muitos desses filmes surgem do desejo de inventar desvios temporais como reação à violência física e simbólica inscrita nos modos de vida urbanos 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 por meio da proposição de tempos não lineares que os filmes conseguem elaborar criticamente sobre a corrida desenvolvimentista que se inscreve no tecido urbano. Essas estratégias temporais, portanto, desafiam a linearidade imposta pela lógica desenvolvimentista e abrem fissuras para imaginar outras possibilidades de existência urbana ao trazer o tempo como um território de disputa e criação.

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 inegável que a consolidação do poder político e econômico tende a se sustentar em um pensamento único e em uma noção de tempo ordenada, linear e homogênea. Contudo, o cruzamento entre diferentes temporalidades no espaço urbano, conforme propõem os filmes, rompe com essa aparente estabilidade. A partir das análises da pesquisadora Paola Berenstein Jacques (2019), também é possível acessar as fissuras dessa linearidade temporal e observar a complexidade dos tempos que coexistem nos espaços urbanos. Jacques aponta que essa ruptura se manifesta por meio

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” (Jacques, 2019, p. 296). Esse olhar para o entrelaçamento temporal revela camadas históricas que permanecem inscritas no espaço e as forças que resistem ao apagamento imposto por projetos hegemônicos de desenvolvimento urbano.

Na busca por um desvio em relação a uma noção de tempo vazia, homogênea e quantificável, é inevitável não rememorar Walter Benjamin (1987, p. 226) e sua poderosa imagem do “anjo da história”. Diante de uma temporalidade que avança sem pausa, o anjo 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”. Essa figura tece uma crítica sobre a imposição de um tempo linear e progressivo, que apaga a singularidade dos indivíduos e das experiências. Nesse cenário, o desvio temporal nos filmes surge como um gesto político e estético, capaz de desestabilizar narrativas hegemônicas e abrir espaço para outras formas de existência e produção de saberes.

Nosso empenho aqui, a partir dos filmes, busca, sobretudo, esse olhar atento às possibilidades que essas realizações oferecem para vislumbrar outros tempos em um cenário de cidade em disputa. 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? (Ferreira da Silva, 2019, p. 43)

Denise Ferreira da Silva (2019, p. 14) propõe uma crítica contundente ao *Mundo Ordenado*, sustentado pelos pilares ontoepistemológicos do pensamento moderno: separabilidade, determinabilidade e sequencialidade⁶⁶. Segundo ela, esses pilares continuam a moldar projetos éticos e epistemológicos contem-

⁶⁶ Denise Ferreira da Silva (2019, p. 39), ao analisar as formulações de Kant e Hegel, explica 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, ao se voltar para as proposições hegelianas, a autora 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.”

porâneos, especialmente por meio da manutenção de um tempo linear que restringe a imaginação e perpetua modos limitados de compreender a existência. A proposição de Denise nos interessa por oferecer outros descritores poéticos⁶⁷, capazes de romper com os limites que são constantemente impostos à imaginação e caminhar rumo à constituição de um *Mundo Implicado*, uma perspectiva que busca romper com essas limitações e propõe um entendimento expansivo da existência, em que tudo está interconectado: “com tudo o que existiu, existe, e ainda está por ou poderá ou não vir a existir” (Ferreira da Silva, 2019, p. 14).

Faz-se igualmente importante, nesse gesto de aproximação, partir em direção a 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, a proposta de um *Cinema Implicado* propõe uma prática com as imagens que reconhece as tensões inerentes

⁶⁷ A filósofa, ao abordar a não-localidade, propõe uma perspectiva que rompe com as estruturas tradicionais do pensamento moderno, baseadas na temporalidade linear e na separação espacial. Segundo a autora, esse princípio sugere um emaranhamento subatômico entre todas as partículas existentes, revelando uma profunda interconexão entre todas as coisas no universo. Nas palavras de Ferreira da Silva (2019, p. 44-45): “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.”

às relações com o tempo e o espaço, estando aberto 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” (Santos, 2020, p. 12). Nos interessa, por conseguinte, pensar um cinema que abandone qualquer relação com uma totalidade ordenada e que seja pensado a partir de uma vinculação profunda entre as forças que o compõem. Obras fílmicas que, mesmo quando ficcionais, surgissem então “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, 2020, p. 20).

Nossa proposta, portanto, é partir das formulações de Denise Ferreira da Silva (2019) e das contribuições de Matheus Araújo dos Santos (2019) sobre um Cinema Implicado, para refletir sobre como os filmes e suas sequências abandonam as estruturas de uma temporalidade linear e rompem com a manutenção da ordem através de um gesto de “vinculação entre as imagens, os sujeitos e o mundo” (Santos, 2019, p. 20). Esse movimento reitera o desejo de caminhar pelos espaços, observar os corpos inscritos nas cenas, bem como as expressões e composições que moldam as paisagens em cada filme. Propomos um olhar atento às conexões entre temporalidades outras, que surgem e se recriam a cada instante, instaurando um campo de possibilidades sensíveis no encontro entre imagem, espaço e experiência.

Na medida em que se observa o que reverbera nas temporalidades inventadas, há uma forma de intervenção que parece fundamental para perturbar o funcionamento das estratégias de controle. As questões temporais que emergem nos filmes – através dos espaços percorridos, da ocupação dos corpos em cena e da interação com a paisagem circundante – constituem, sobretudo, movimentos de resistência a um modelo hegemônico de cidade. Percebemos, ainda, gestos contidos nas imagens, que fazem ecoar espaços vazios, ruínas abandonadas ou divisões impostas, também abrem espaço para imaginar outras possibilidades de construção do espaço fora de um enquadramento universal. Nessas conexões, os filmes parecem operar no sentido de “liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder”, promovendo um “trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo” (Mombaça, 2016, p. 5), colaborando assim para a retomada da cidade enquanto espaço de debate político.

A implicação com e na cidade, enquanto posicionamento ético e político, parece guiar a criação dessas imagens. Contudo, não se trata de imagens produzidas com o propósito direto de transformação da cidade, mas sim de imagens que, por meio de suas interferências, são capazes de abrir pequenas fissuras no discurso dominante. Esse modo de intervir no mundo configura, acima de tudo, um trabalho sensível e contínuo, capaz de movimentar as relações entre os sujeitos. Como aponta Marie-José Mondzain (2011), “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, nos percebemos imersos em um processo de rearticulação entre sujeitos, desejos e práticas estéticas, resultando em uma produção de imagens como tática de imaginação política. Essas imagens buscam sabotar episódios de violência, articular subjetividades e, por fim, intervir no real, perturbando não apenas um espaço propriamente físico, mas todo um tecido simbólico e relacional de cidade.

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 em *Boca de Loba* (2018)



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

À noite, em uma rua deserta, os únicos sons que rompem o silêncio são os latidos distantes de cães. Uma mulher picha uma placa, depois urina em pé na calçada, desafiando as expectativas sociais e a vigilância. Logo em seguida, adentramos um bueiro, acompanhados por um grupo de mulheres. Em *Boca de Loba* (2018)⁶⁸, enquanto a cidade assume contornos de uma distopia, esse bueiro se revela como um espaço de refúgio, encontro e resistência. Ali, as mulheres se reúnem, se divertem e se relacionam, criando um território de liberdade no subterrâneo da cida-

⁶⁸ É possível assistir *Boca de Loba* (2018) através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=Zlo-qTXejo>

de, um *espaço outro*⁶⁹. Esse lugar marginal, oculto sob o concreto, emerge como uma brecha na cartografia urbana – um lugar onde processos subjetivos são engendrados longe dos dispositivos de controle e dominação que regem a superfície. No interior desse bueiro, ouvimos uma história que ecoa ao longo de todo o filme: a narrativa de uma velha que habita um lugar oculto, um espaço que todos conhecem, mas que poucos já viram⁷⁰. Essa

⁶⁹ Michel Foucault (2013) propõe a ideia de heterotopia como um “espaço outro”, capaz de inverter, neutralizar ou contestar as relações espaciais dominantes. Ele descreve esses lugares como “contraespaços”, territórios onde novos regimes de relação se estabelecem, rompendo com as designações tradicionais. Segundo Foucault: “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” (Foucault, 2013, p. 19-20). No cinema brasileiro contemporâneo, essa noção encontra eco na dissertação de Aline Portugal (2017), *Geografia de espaços outros: formas de ocupar e inventar cidades no cinema brasileiro contemporâneo*. A autora investiga como os filmes não apenas representam, mas criam e reinventam espaços, constituindo verdadeiras heterotopias que questionam e ressignificam o uso dos territórios urbanos.

⁷⁰ Clarissa Pinkola Estés, em *Mulheres que Correm com os Lobos* (1992), reúne contos, fábulas e mitos de diversas culturas para refletir sobre como, ao longo dos séculos, as mulheres foram domesticadas por estruturas patriarcais, afastando-se de sua essência selvagem e instintiva, simbolizada pela figura da Loba. Segundo a autora, é fundamental que as mulheres reconectem-se com essa força ancestral, resgatando uma identidade há muito tempo silenciada, marcada por um espírito mais livre, intuitivo e autônomo. O trecho lido no filme é retirado do livro e ressoa essa busca por uma reconexão profunda com a essência selvagem e indomável que habita cada mulher.

figura mítica parece simbolizar uma sabedoria subterrânea, uma resistência que persiste invisível aos olhos que apenas percorrem a superfície. O filme cria, assim, uma geografia alternativa, onde o subterrâneo da cidade se transforma ora em esconderijo, ora em um território de potência e reinvenção.

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, pequenas performances emergem carregadas de afetos, memórias e experiências corporais que dialogam diretamente com as dinâmicas do espaço urbano e com a vivência cotidiana das mulheres que o habitam. Esses gestos, ao mesmo tempo singulares e coletivos, evocam sensações que atravessam os corpos e ressoam nas paisagens urbanas, revelando camadas invisíveis do cotidiano. Como aponta André Brasil (2011) ao explorar a relação entre performance e representação, há uma

articulação complexa que faz emergir forças inscritas na cena e que reverberam simultaneamente no mundo vivido e no mundo imaginado. Para o autor, em diálogo com um conjunto de filmes brasileiros recentes, a performance surge como um espaço de articulação com as experiências vividas, mas também como uma ruptura, um ponto de descontinuidade que permite inventar novas formas de relação com o tempo, o espaço e o outro.

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).

À medida que as mulheres se reúnem na rua, a história da velha que mora em um buraco ganha contornos cada vez mais animalescos, evocando um “espírito selvagem urbano”

que parece guiar suas ações. Unidas em uma coreografia⁷¹, elas correm, se espalham, circulam e voltam a se juntar, criando um fluxo que desafia os trajetos convencionais na cidade. Esses deslocamentos, muitas vezes considerados inseguros ou indevidos, questionam as normas e os lugares tradicionalmente designados aos seus corpos. A ocupação do espaço urbano por essas mulheres é marcada por uma expansão coletiva, um gesto de resistência que perturba estruturas normativas e hierárquicas. Como propõe Jota Mombaça (2016)⁷², há aqui um desejo de redistribuir a violência presente no espaço urbano, ressignificando os modos de circulação, encontro e presença.

⁷¹ Percebemos nessa coreografia um diálogo direto com o conceito de coreopolítica, elaborado por André Lepecki (2011), que define como uma “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” (p. 55). Esse conceito se opõe à coreopolícia, que, segundo o autor, busca “desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia” (p. 54).

⁷² Em *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* (2016), Jota Mombaça propõe uma redistribuição da violência como forma de perturbar a manutenção de certos lugares de privilégio e expor os regimes violentos que são estruturantes. Esse movimento, em seu primeiro passo, consiste em “nomear a norma”, permitindo que a violência enfrente a si mesma fora de um espaço de conforto. Para Mombaça, 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” (Mombaça, 2016, p. 10).

Diante desses movimentos, observamos uma sequência de planos que enquadram os bustos que compõem a cidade, homenageando exclusivamente figuras masculinas como símbolos de importância histórica. Em seguida, em um gesto que remete a um sequestro ou a um enforcamento⁷³, acompanhamos uma das mulheres amarrar um deles com uma corda. Esse momento pode ser interpretado como uma reação direta aos modos pelos quais esses monumentos ocupam e organizam o espaço urbano, perpetuando narrativas hegemônicas e excludentes. Em Fortaleza, por exemplo, é possível observar, por meio de estátuas, nomes de ruas, avenidas e bairros, a materialização de uma história que privilegia homens brancos, coronéis e políticos, ignorando outras perspectivas históricas. Nesse sentido, interessa pensar junto ao filme de que modo esse gesto performativo contra o busto — assim como outras intervenções urbanas — opera como uma forma de luta política e como um meio de engajamento nos contextos urbanos,

⁷³ Esse momento também dialoga diretamente com uma sequência presente no filme *Tremor lê* (2019), em que as personagens Cássia e Janaína decidem roubar os restos mortais do Marechal Castelo Branco. Um gesto de confronto direto com as estruturas de poder e com a memória oficializada que ocupa os espaços urbanos. Elas pretendem trocar os restos mortais pela liberdade de mulheres presas devido à ação repressiva da polícia — agora representada pelos chamados “homens de bem” — que controlam e regulam os modos de circulação nos espaços públicos. Ambos os filmes, cada um à sua maneira, elaboram gestos de subversão que questionam os monumentos históricos como dispositivos de poder, transformando-os em alvos de insurgência e disputa no imaginário urbano.

abrindo fissuras nas narrativas dominantes e propondo outras formas de relação com a cidade e sua memória.

Nesse sentido, durante o trecho “aos leitores em tempos de isolamento”, mencionei a intensificação do debate sobre a manutenção ou retirada de monumentos que carregam legados históricos ainda persistentes, como escravização, colonialismo ou fascismo. Se partimos do entendimento de que, assim como esses monumentos, o busto presente na cidade também atua como uma forma de afirmar poder político e estabelecer uma ordem social, a reconfiguração da paisagem urbana realizada pelas mulheres em *Boca de Loba* (2018) ecoa diretamente essa discussão de extrema relevância. Ao atacarem o busto, elas inscrevem na cena uma contestação direta aos valores associados àquela imagem, desestabilizando a memória oficializada e as relações de poder que ela carrega. Esse gesto performativo afirma a potência da cidade enquanto espaço de luta e reconhecimento de outros pontos de vista, propondo um modo de desconstruir um patrimônio problemático ou, ao menos, subvertê-lo, abrindo-o para novos significados e interpretações.

Nesse contexto, torna-se evidente que lidar com a própria história tem sido um desafio profundamente complexo no Brasil, marcado por violência, silenciamento e segregação entre sujeitos. Esse panorama se expressa não apenas nos episódios envolvendo

o Pátio do Colégio⁷⁴, o Monumento às Bandeiras e a Estátua do Borba Gato⁷⁵, mas também em uma onda global de manifestações e intervenções inspiradas pelo movimento *Black Lives Matter*⁷⁶, que questionam e reprogramam os sentidos atribuídos a monumentos que simbolizam a opressão histórica de muitos povos. No entanto, mesmo que a mídia brasileira continue, majoritariamente, a en-

⁷⁴ Esse tipo de reação reflete a resistência das instituições públicas em lidar com a ressignificação dos monumentos urbanos e com as demandas sociais que questionam as narrativas oficiais cristalizadas nesses símbolos. Ao invés de reconhecer tais intervenções como parte de um debate legítimo sobre memória, identidade e justiça histórica, o poder público frequentemente as reduz a atos de vandalismo, criminalizando movimentos que buscam trazer à tona histórias silenciadas. Como ilustra Jayo (2018, s.p.): “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 CRI-ME contra a cidade e TODOS os paulistanos de bem’ (grifos no original).”

⁷⁵ A mídia desvia o foco do debate sobre os significados históricos e simbólicos desses monumentos, ignorando as camadas de contestação e os processos de ressignificação em jogo. Como aponta Oksman (2006, s.p.): “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”.

⁷⁶ *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: 10 out. 2020.

quadrar essas ações coletivas como atos de vandalismo ou crime, é importante reconhecer que esses gestos são, na verdade, exercícios potentes de reprogramação simbólica e histórica. São ações que fazem parte de uma luta coletiva⁷⁷ e urgente pela coexistência de múltiplas narrativas do passado, além de representarem uma demanda pulsante por mudanças sociopolíticas no presente e na forma como a cidade é pensada, habitada e representada.

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 os incitando a agir. Em Fortaleza, as intervenções conhecidas como “rebatismo popular”, realizadas pelo Coletivo Aparecidos Políticos, conseguiram renomear 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

⁷⁷ Esse fenômeno de manifestações e intervenções pode ser associado à noção de “levante”, que se entrelaça com questões de representação, poder e a construção de alianças coletivas. Para Judith Butler (2017, p. 29), o levante ocorre “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 *Corpos em aliança e a política das ruas* (2018), a filósofa explora as lutas políticas que atravessam as democracias neoliberais, destacando a dimensão performativa dos corpos que se reúnem em mobilizações nos espaços públicos e como essas ações instauram novos modos de visibilidade e resistência.

desejo em interferir nos regimes 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 Médici 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).

Essas e tantas outras ações evidenciam um desejo pulsante de interferir nos dispositivos de memória que compõem a cidade, inventando novas possibilidades de implicação com a história em meio às disputas narrativas que a atravessam. Ao retomarmos o ataque ao busto realizado pelas mulheres em *Boca de Loba* (2018), torna-se possível perceber uma desestabilização do passado cristalizado na paisagem urbana. Esse gesto não apenas contesta as narrativas oficiais, mas também abre fissuras por onde emergem vozes historicamente silenciadas, conectando-se diretamente às

reivindicações dos grupos minoritários e à luta pelo direito à cidade (Lefebvre, 2004). Assim, essas ações não se limitam à denúncia; elas instauram um espaço fértil para a imaginação política.

Entre ruas, calçadas e muros, seguimos junto às mulheres, acompanhando as coreografias que elas elaboram. Em um momento específico, observamos que a mesma pichação realizada na cena inicial do filme agora aparece atropelada⁷⁸ com um “X” – um símbolo que, na prática da pichação, representa conflito, agressão e desrespeito. Como explica Chagas (2015, p. 93), trata-se de “uma falta de respeito, um ‘tapa na cara’, não no sentido de ser humilhado, mas de ser agredido”. A narração da história continua em off, enquanto as mulheres parecem dançar com esse atropelo. Nesse gesto, elas elaboram uma produção de subjetividade que incorpora a violência inscrita na cidade, ressignificando as marcas do conflito em movimento.

Em *Boca de Loba* (2018), os corpos das mulheres parecem apostar no coletivo e na não discursividade como estratégias para provocar fissuras na ordem estabelecida. Somos convocados por uma matilha que nos obriga a olhar além de um conflito declarado, revelando um programa estrutural de opressões que molda

⁷⁸ No contexto das práticas urbanas, atropelo é um termo utilizado por pichadores e grafiteiros para descrever a sobreposição de uma intervenção sobre outra, criando um diálogo ou tensão visual nos muros da cidade. Essa dinâmica evidencia disputas simbólicas e territoriais no espaço urbano, onde cada marca carrega consigo significados específicos e reivindicações estéticas ou políticas (Chagas, 2015).

a cidade. Unidas, as mulheres-lobas rompem com a previsibilidade da história, desafiam as regras inscritas no tecido urbano e, em um gesto, imaginam outros tempos e espaços possíveis. Na sequência final, dentro do bueiro, os cabelos de uma mulher crescem sem cessar, como raízes que se expandem subterraneamente, invadindo a cidade com uma força vital que irrompe desse *espaço outro*, insurgente e incontrolável.

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 se transforma 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)⁷⁹, 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 God-

⁷⁹ *Mauro em Caiena* (2012) está disponível através do link: <https://vimeo.com/45523211>.

zilla, 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, 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 inter-vém 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* (2012) parece espreitar algumas possibilidades de invenção.

Mouramateus revela como Marquinhos intervém no real através das vias da imaginação, borrando deliberadamente os limites entre realidade e ficção. Esse gesto inaugura o filme e reverbera ao longo de toda a caminhada. A partir de uma perspectiva sensível e atenta às nuances do cotidiano, o filme constrói um território híbrido onde o imaginário se infiltra no real e vice-versa, desestabilizando fronteiras entre o que se vive e o que se imagina. Entre memórias que se entrelaçam com a vida e a família do próprio narrador e a experiência urbana que se desdobra no cotidiano como morador da Maraponga, *Mauro em Caiena* (2012) parece espreitar algumas possibilidades de invenção. A câmera, cúmplice de Marquinhos, acompanha esse gesto que transforma o espaço habitado em cenário de fabulação. Marquinhos carrega consigo uma possibilidade de fuga, de ressignificação e de ruptura com a previsibilidade.

Observamos um grupo de meninos brincando em um terreno em construção, enquanto o realizador partilha lembranças. A imagem de Godzilla ressurgue, mas, desta vez, despida de sua imponência como herói ou vilão aterrorizante. Ele aparece apenas como um boneco abandonado na areia. Esse momento parece sublinhar uma série de transformações que se desdobram diante de nossos olhos – sejam elas nas lembranças do realizador, na paisa-

gem mutável da Maraponga ou mesmo no próprio Marquinhos. Enquanto Mouramateus narra suas memórias de infância, ele revela como gostava de pular os muros das casas e fingir que adentrava labirintos. A imagem que acompanha sua voz mostra um grupo de jovens brincando em um morro de areia de construção, transformando-o em um escorregador improvisado. Esse gesto parece ressignificar aquele espaço provisório e incompleto, transformando-o em um espaço de aventura e liberdade. Por meio dessas pequenas fabulações cotidianas, a imaginação, como uma ferramenta de fuga ou modo de intervenção concreta no espaço urbano, parece constituir uma das questões centrais do filme.

Mouramateus percorre as memórias da infância de Mauro, narradas pela avó, entrelaçando-as com suas próprias lembranças da infância na Maraponga. Como alguém que escreve uma carta para superar “não a separação, mas o esquecimento; não a distância, mas o tempo” (Comte-Sponville, 2010, p.36), ele parece menos movido pelo desejo de troca e mais pela vontade de preservar viva e pulsante a trajetória da memória. Cada fragmento narrado ressoa como um gesto cuidadoso de resistência contra o apagamento de 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 nos espaços onde vivem, 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 emerge como ponto de interseção entre Mauro e Leonardo, costurando afetos, memórias e ausências. Em diversos momentos, a vemos cozinhando, ouvindo Raça Negra – lembrando de Mauro – e descansando em sua cama, enquanto sua presença silenciosa parece carregar o peso das partidas e a persistência dos afetos. A ausência de Mauro, embora sentida, é atravessada por um desejo de fuga que vai se revelando nas entrelinhas, nas camadas sutis que Mouramateus desvela ao longo do filme. Ele não compreende por que o tio escolheu a Guiana Francesa, e enquanto tenta imaginar cenas da vida de Mauro nesse lugar desconhecido, uma sensação de estranhamento com a paisagem do bairro se intensifica. A lagoa, o outdoor vazio e a retroescavadeira, elementos do cotidiano de um bairro em urbanização acelerada, adquirem um tom melancólico e distante, mesmo mantendo algo de familiar. Aos poucos, Mouramateus se percebe ocupando o lugar de Mauro. Ao refletir sobre os movimentos de partida e chegada e contar que a avó o abraça como se ele fosse o tio, ele entrelaça seus próprios desejos, tempos e memórias aos de Mauro; entrelaçando passado, presente e imaginação.

Em outro momento do filme, várias árvores aparecem marcadas com um “X”, um símbolo que assinala as árvores destinadas ao corte e a sentença de demolição das casas que devem ser removidas pela prefeitura. Mouramateus narra que, nesse dia, sua mãe o acordou pedindo que filmasse a árvore de sua infância, que estava prestes a ser derrubada. Mesmo relutante, ele foi. O

gesto de filmar surge quase como uma obrigação, uma tentativa de capturar algo que já está prestes a desaparecer. Ele confessa:

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. É um gesto que ressoa com a proposição de Matheus Araújo dos Santos (2020), ao pensar o cinema como uma prática de “vinculação entre as imagens, os sujeitos e o mundo” (Santos, 2020, p. 20). Mouramateus narra que a derrubada das árvores não acontece com um corte direto no tronco, como ele imaginava, mas por meio de cortes sucessivos no alto, de cima para baixo, dos galhos até a raiz, lentamente. Esse processo metódico, ressoa como uma metáfora para a memória que se apaga

aos poucos – um esquecimento que não vem de forma abrupta, mas que se insinua delicadamente, camada por camada, até que nada reste além de um vazio.

Em um diálogo geracional, retornamos a Marquinhos, que, sentado no sofá e olhando através da janela, parece contemplar todas as possibilidades de futuro. Talvez o mesmo futuro em que Mouramateus se imagina reencontrando Mauro, onde eles compartilham uma cerveja e riem juntos dos prédios feios e espelhados que estão sendo construídos em Fortaleza. Assim, *Mauro em Caiena* (2012) nos conduz por um caminho que revela não apenas sobre os familiares do realizador, mas também especula sobre os movimentos de um processo de urbanização que transforma paisagens e modos de vida. Esse caminho transita entre pertencer e não pertencer, entre o desejo de fuga e o ato de permanecer, à medida que Mouramateus constrói imagens que especulam 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 do realizador busca criar novos modos de existência que não apenas coexistam com a cidade, mas que a transformem em um espaço habitável para que seja possível viver nela. Afinal, em meio às idas e vindas, retornar ao lugar de onde se partiu também pode ser uma forma de reinventar o próprio caminho.

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.

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. Essas obras permitem não apenas fazer com o espaço, mas também fazer do espaço um território de resistência, de afeto e de criação, afirmando outras formas possíveis de inventar a cidade a partir dos desejos, dos enfrentamentos e das experiências concretas. Se, diante de um capitalismo conexcionista, o pesquisador Peter Pal Pélbart (2002), questiona sobre as possibilidades que ainda nos restam de criar laços e tecer um território existencial e subjetivo, os filmes aqui

percorridos oferecem importantes contribuições para essa discussão. Eles apostam na cidade como um espaço constituído pelas experiências vividas, seja pelos corpos que ocupam a cena, seja pelos sujeitos que filmam.

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 que vivemos, mas também a por vir. Buscamos a todo 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 a 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 não seja possível percorrer livremente pelos espaços, se agrupar, colocar-se lado a lado ou estar em multidão no Brasil durante a escrita deste trabalho, nossa caminhada com os filmes, nesses tempos de crise, surge como um modo de resistên-

cia ao terror e ao fascismo do Estado que paira sobre esse país, de forma que nosso esforço é 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, 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 se constituiu como uma brecha, um espaço possível para produzir territórios comuns, nos avizinharmos de outras sensibilidades, imaginar formas de cuidado e, sobretudo, nos posicionar diante das urgências do presente. Como bem pontua Eliane Brum (2020), “o futuro pós-coronavírus já está em disputa”. Assim, escrever torna-se um movimento de resistência que busca ampliar fissuras no tecido rígido das estruturas que nos oprimem, abrindo caminho para novas formas de existir, imaginar e habitar o mundo.

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* (2012), 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* (2009), 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 e coletiva. No Poço da Draga, em *Visita guiada* (2016), *Visita da Raquel Rolnik no Poço da Draga – Parte I* (2012) e *Ponte Velha* (2018), muitas vezes na companhia de Serginho, lançamos um olhar atento às formas sensíveis de pertencimento que atravessam os espaços. A cada encontro, buscamos compreender as operações expressivas que reivindicam os modos de habitar, transitar e se relacionar próprios da comunidade. Na Praia do Titanzinho, através do cotejo entre os filmes *VENDO MAR* (2016) e *Titanzinho não se vende* (2019), fomos convocados a questionar as imposições dos poderes públicos e a nos juntar à luta por ações efetivas que realmente atendam às demandas da comunidade. Com *Mauro em Caiena* (2012), 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. Finalmente, em *Boca de Loba* (2018), em um espaço e temporalidade dissonante, mas que ainda nos é muito familiar, o filme evidencia o dissenso como uma estratégia potente para adentrar as disputas narrativas que se materializam no tecido urbano. Em cada um desses filmes, há um gesto político

e poético que não apenas denuncia, mas também reimagina e reinventa os modos de habitar e viver a cidade.

Assim, podemos afirmar que os gestos fílmicos engajados que constituem essas realizações não apenas perturbam a ordem instituída, mas, sobretudo, afirmam a potência de um cinema que emerge das alianças tecidas entre imagens e práticas espaciais. Essa potência se revela através de suas singularidades em experimentação, linguagem e estética, resultando em filmes que não se limitam à representação, mas que interferem ativamente nos territórios que filmam. Nesse sentido, nossa aposta em relação ao recorte se ateu 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.

Ao longo do percurso, interrogamos os filmes e fomos, por eles, interrogados. Pensamos em um exercício de investigação que possibilitasse perceber como os processos indissociáveis de produção do espaço e produção das imagens se articulam diante dos conflitos políticos contemporâneos. No entanto, ainda seria possível, como desdobramento futuro, aprofundar os atravessamentos que constituíram esse processo – desde a relação sensível com os espaços percorridos, até os encontros com temporalidades múltiplas e os elementos sonoros que se

entrelaçam às imagens. Reconhecemos, portanto, que não há uma conclusão definitiva ou inequívoca. O que há é uma série de movimentos, gestos e indagações que foram se constituindo lado a lado com os filmes e com a cidade ao longo dessa travessia. Uma caminhada que não termina aqui.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ana Caroline. Ruínas futuristas do cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Logos**, 52, vol. 27, n. 3. UERJ, 2020.

ALYS, Francis; MEDINA, Cuauthémoc. **Diz cuadras alrededor de estudio / Walking Distance From The Studio**. Catálogo da exposição *Francis Alys – Diz cuadras alrededor del estudio*. Cidade do México. Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

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

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: XX Encontro Anual da Compós, 2011, Porto Alegre. **Anais do XX Encontro Anual da Compós**, 2011.

_____. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. **Galáxia**. São Paulo: PU- C-SP, v. 1, p. 77-93, 2016.

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

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

CÉSAR, Amaranta. Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco. **Devires - Cinema e Humanidades**, v. 10, n. 2, p. 12-23, 2013.

_____. Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência. *In: Colóquio Internacional Cinema, Estética e Política*, Belo Horizonte, 2015. **Anais [...]**, Belo Horizonte, 2015.

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. 2015. 166f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza, 2015.

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

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

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

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

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.

DIOGÉNES, Mariana. **Gentrificação como fenômeno global**: pode a regularização fundiária garantir a segurança de posse das famílias do Pirambu?. 2019. Trabalho Final de Graduação (Gra-

duação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

ERMINIA, Maricato. **Metrópole, legislação e desigualdade. Estud. av.** [online]. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/LJf4kyjgfBw9PyLxBxbNRbf/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. Tradução de Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

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

GOLDMAN, Márcio. Os tambores do antropólogo: Antropologia pós-social e etnografia. **Ponto Urbe**, São Paulo, Brasil, v. 3, p. 1-12, 2008.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografias do desejo. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011. [Obra publicada originalmente em 1986].

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

JACQUES, Paola B. **Elogio aos Errantes**. Salvador: Editora UFBA, 2012.

KEHL, Maria Rita. Olhar no olho do outro. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 7, 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. 249f. 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-1medicoes.org/textos/28> . Acesso em: 15 fev. 2020.

LIMA, Érico A.; PORTUGAL, Aline. Fazer ver, fazer cidade: o reemprego como desvio e invenção. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], 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, Maria Gabriela. **Entrevistas/Maria Gabriela Llansol**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. **Intercept Brasil**. Disponível em: <https://interc.pt/2Y-02jHb>. Acesso: 28 nov. 2019.

MARQUEZ, Renata. Apagamentos. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 2, p. 26-27, 2011.

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

MESSENTIER, Leonardo Marques; MOREIRA, Clarissa Costa. 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**, v. 16, n. 1, p. 35-50, 2014.

MIGLIORIN, Cezar. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. **Devires**, v. 2, p. 13-27, 2011.

MIGLIORIN, Cezar.; BARROSO, Elianne Ivo. Pedagogias do cinema: montagem. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual** 43 (46), 15-28, 2016. 8, 2016.

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

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; TEDESCO, Silvia. (Orgs.). **Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora 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, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n. 1 edições, 2019.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem. **Revista Logos**, 52, vol. 27, n. 1. UERJ, 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.

SOARES, Sabrina Késia de Araújo. **Imbricações Estético-Políticas nas Intervenções do Coletivo Aparecidos Políticos**. 2015. Dissertação (Mestrado acadêmico em Sociologia) - 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. 2016. 208 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Belo Horizonte, 2016.

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

AGRADECIMENTOS

À Deisimer, por seguirmos conversando, pelo cuidado constante em cada partilha e pelas conversas estimulantes.

Ao Érico, pela companhia, por uma escuta tão sensível e por me encorajar tanto.

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.

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.

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

Aos amigos da vida, Victor Farias, Érica Zíngano, Yuri Firmeza, Rafa Brasileiro, Luísa Fernandes, Luiza e Carol Ary, pela disposição em inventar coisas juntos. Pela escuta e presença.

Ao Léo, por todo o amor, pela companhia dos dias, pelo desejo em se aventurar comigo.

À minha família, meus pais — Paulo Dídimo e Ana Cléa — e meus irmãos — Paulo Filho e Ana Clara —, por serem meu porto seguro e fonte inesgotável de amor.

Este livro foi composto nas tipografias Book Antiqua e Source Sans/Code.
Miolo impresso em papel Pólen Soft 80 g/m², capa em
Cartão Triplex 250 g/m². Impresso pela Gráfica LCR.

SOBRE A AUTORA

FOTO: LUIZ MENDES



Ana Paula Vieira é professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza (UNIFOR) e doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (PPGCom | UFC), na linha Fotografia e Audiovisual. É mestre em Artes (PPGArtes ICA | UFC), na linha Arte e Pensamento, e graduada em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição. Integra o Laboratório de Estudos e Experimentação em Audiovisual (LEEA-UFC) e coordena o projeto Cinema no Brejo - Laboratório Rural de Formação e Experimentação Audiovisual.



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

A Editora da Uece acredita no poder da arte e da cultura como direitos básicos do ser humano. Por isso, tem investido na publicação de obras que disseminam as riquezas do pensamento e da criação artística do Ceará e, para permitir cada vez mais o acesso e a difusão desses temas, criou, em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará, o selo Arte, Cultura e Conhecimento. Agora celebramos a publicação da coleção Territórios de Criação, com vinte estudos sobre arte e cultura, selecionados por meio de edital, para que essas vozes do sonho, da diversidade, das identidades, dos encantos, do hoje e das tradições sejam preservadas e difundidas.

Cleudene Aragão
Diretora da Editora da UECE



SECRETARIA

DE CULTURA



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO

Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 135/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
União e Diversidade