



CADERNOS DESILHA 2

Alessandra Vannucci
Aline Portugal
Amanda Costa
Ayla Tavares
Benjamin Seroussi
Chang Chi Chai
Cícero Portella
Cosme Felippsen
Cristina de Pádula
Cristina T. Ribas
Eduardo Brandão Pinto
Érico Araújo Lima
Frederico Benevides
Laura Burocco
Livia Flores
Lucas S. Icó
Luiz Guilherme Vergara
Martha Niklaus
Maurício Hora
Michelle Sommer
Paola Barreto
Paulo Tavares
Rafael Alonso
Ronald Duarte
Stanley Vinicius
Tertuliana Lustosa
Thelma Vilas Boas

Livia Flores
Michelle Sommer
[Org.]

5
Livia Flores e
Michelle Sommer
nota de apresentação

12
Amanda Costa
*breviário – museu da
memória do futuro*

18
Chang Chi Chai
cartas ao vento

24
Livia Flores, Michelle Sommer
e Ronald Duarte
desilha em três vistas

44
Cristina de Pádula
diário EX PERI ENCIA

50
Ayla Tavares
partitura da espera

58
Paulo Tavares
*árvores, cipós, palmeiras e
outros monumentos
arquitetônicos*

66
Tertuliana Lustosa
*museu imaginário do Cabeça
de Cuia – pinturas rupestres e
narrativa na Serra da Capivara*

78
Frederico Benevides
insular

82
Martha Niklaus
Anã, lugar de encantamento

90
Eduardo Brandão Pinto
*máquinas de escuta e
resistências silenciosas*

98
Aline Portugal e
Érico Araújo Lima
fazer ver, fazer cidade

106
Cícero Portella
*encarnações de praças
fantasmas*

118
Stanley Vinicius
*intervenções e devires
urbanos*

132
Paola Barreto
*fantasmagorias
contracoloniais*

148
Alessandra Vannucci
odisseias I - XII

162
Benjamin Seroussi
*entre turnos: ferramentas e
partituras de um outro
fazer curatorial*

178
Thelma Vilas Boas e
Michelle Sommer
*Lanchonete <> Lanchonete//
Ocupação Bar Delas*

187
Thelma Vilas Boas
*um registro visual sobre a
diversidade // um diálogo
com Kauã*

192
Cosme Felippsen, Maurício
Hora e Laura Burocco
*se não tem água,
eu furo um poço*

200
Luiz Guilherme Vergara
*des-ilhamentos das escolas de
arte: distopias e utopias
negativas*

214
Cristina T. Ribas e
Lucas S. Icó
grupo:dispositivo:situação

226
seminário Desilha_2018
ficha técnica e programa

228
biografias

fazer ver, fazer cidade

Aline Portugal e Érico Araújo Lima



Num percurso de olhos e ouvidos atentos às relações entre imagens, sons e espaço urbano, buscamos perceber o íntimo contágio entre as maneiras de elaborar o visível e as formas de produzir uma cidade a partir de filmes brasileiros produzidos nos últimos anos. Tentamos identificar os modos singulares através dos quais eles interrogam e confrontam determinadas representações visuais do espaço urbano. Partimos de uma atenção aos gestos e operações específicas de cada trabalho para deles extrair *formas de cinema e de pensamento* que contribuam para uma reflexão acerca das relações que se estabelecem entre as tecnologias do visível e as tecnologias de controle e gestão das populações: forças indissociáveis que se retroalimentam mutuamente.

Focaremos aqui em três filmes: *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho, *Entretempos* (2015), de Yuri Firmeza e Frederico Benevides, e *O Porto* (2013), de Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz

Imagem 1 – Frame do filme *Nunca é noite no mapa*, de Zumbayllu Mesmo Assim a Gente Faz.

Pretti e Ricardo Pretti. Partimos dessas imagens e sons para pensar o quanto cada obra pode ser o lugar de uma densa maquinação teórica, fértil de implicações sociais e conceituais, nos aproximando, em larga medida, das proposições de Nicole Brenez (2010), que percebe as imagens como um ato crítico e um laboratório experimental, capaz de construir objeções visuais e sonoras. Nesse sentido, as imagens, que são já um pensamento propositivo diante dos enquadramentos do mundo e suas representações.

Nos três curtas-metragens, há algo recorrente: o reemprego de visualidades ligadas a poderes macropolíticos intimamente acoplados à gestão dos espaços urbanos – que, muitas vezes, ocorre por meio de processos de exclusão, controle e apagamento. O que aproxima esses filmes é o fato de adotarem a arriscada posição de incorporarem nas suas escrituras as visualidades que colaboram com os projetos de exclusão social, de varredura e de monitoramento dos territórios – propondo, a partir de táticas de apropriação das imagens, desvios nas linhas que orientam o olhar dessas máquinas visuais.

Ernesto sai de casa, câmera na mão. Sai para tentar impedir a entrada de um carro no beco onde mora. É o carro que produz as imagens 3D que podemos utilizar, via serviços do Google, para visualizar imagens de ruas de cidades espalhadas pelo planeta. Este é o ponto de partida para *Nunca é noite no mapa*: o dia em que o diretor saiu de casa para fotografar o carro do Google Street View. Nesse instante de encontro, Carvalho foi flagrado pela lente do mapa e entrou dentro dele. Essa cena instaura uma problematização que o diretor vai desenvolver ao longo de todo o filme: as contradições entre a pretensa neutralidade do mapa e as vidas que se esgueiram nas imagens feitas e disponibilizadas pelo Google Street View. Estamos aqui diante de um denso ensaio crítico em torno da natureza mesma desse mapa que atua como um forte instrumento de controle, numa proposta de análise de suas lógicas visuais.

A cada operação crítica de reemprego das imagens do mapa, o filme busca evidenciar aquilo que perturba essa neutralidade, tornada impossível diante das fissuras do espaço urbano. *Nunca é noite no mapa* detecta em um regime visual uma intrincada combinação de forças, que poderiam ter por emblema a palavra “viatura”, empregada pela voz *off* em deliberada recorrência. O filme conecta uma rede de viaturas que trabalham conjuntamente na gestão da cidade: viaturas do mapa, viaturas da polícia, viaturas (tratores) da nova cidade. E realiza dois gestos simultâneos: por um lado, faz um diagnóstico de uma racionalidade figurativa que opera através da cortina de fumaça da técnica, numa garantia de neutralidade; por outro, através de vários recursos de voz

e de montagem, elabora um contra-ataque – que é também a explicitação de um limite, uma contradição interna e uma possível contraefetuação ao planejamento do olho do mapa. Isso pode ser percebido nas imagens do mapa escolhidas pelo filme onde dois homens aparecem estirados na calçada, ou onde outros homens, com a mão na cabeça, são colocados contra um muro numa violenta revista policial.

Ao passarmos a *Entretempos* e *O porto*, estamos diante de gestos analíticos atentos às operações de outro tipo de máquina óptica, já não mais o mapa. Os dois filmes se utilizam de diferentes modos de reemprego das imagens institucionais de propaganda das obras do Porto Maravilha, no Rio de Janeiro: imagens projetivas em 3D que estandarizam as transformações de uma cidade. Cada curta-metragem abriga, nas suas montagens singulares, imagens que atuam na publicidade e na visualização de uma cidade do progresso, do futuro. Os dois filmes se debruçam sobre o mesmo território e usam um mesmo conjunto de imagens, agenciando-as de formas distintas, mas explicitando o que está contido nelas: um vetor para o futuro e um projeto de embranquecimento e substituição da população.

Ambos chegam mesmo a empregar um momento coincidente dos vídeos institucionais — um *rendering* que mostra como ficará a região portuária após a demolição da Perimetral. Nessas imagens, tudo se destrói e reconstrói imediatamente: os viadutos, as vias, as praças, os prédios, os sistemas de transporte. Os novos habitantes, brancos, surgem repentinamente, como que brotando de maneira fantasmática.



Imagem 2 – Frame do filme *Nunca é noite no mapa*, de Zumbayllu Mesmo Assim a Gente Faz.

Uma vista aérea monumentaliza a retirada da Perimetral e todo tipo de edificação que se tornará escombros na cidade. A reordenação do urbano planejada pela prefeitura é visualizada em escala épica, espetacular e em alta velocidade.

Ao reempregarem criticamente esses materiais, os dois curtas interrogam, visualmente, um modelo de urbanismo marcado pela lógica da tábula rasa. Essa noção, bastante explorada nos escritos de Clarissa Moreira (2004), sublinha a obsessão pela novidade como tônica de muitos projetos urbanísticos, com o intuito de interferir na história e na paisagem de uma cidade. Fazer do urbano uma tábula rasa se torna um modo de ges-

tão constante dos projetos modernos de reforma urbana, voltados para destruir pedaços do urbano ou mesmo criar cidades completamente novas.

Seria a intenção de transformar a cidade e de criar algo “novo”, de decidir sobre seu presente e seu futuro (e também sobre seu passado) e, para tal, por vezes, destruir partes ou, em seu auge, destruí-la completamente ou abandoná-la, e fazer uma nova cidade ou novas partes dela (Moreira, 2004, p. 18).

Tomando as imagens e lógicas visuais que alimentam essa política de apagamento, os trabalhos dos filmes colaboram para uma produção distinta de cidade, a partir de uma

elaboração histórica e temporal também desviante desses modelos contidos nas representações visuais do urbano.

Entretempos foi exibido em 2015 na recém-reinaugurada Praça Mauá, após as obras do que a prefeitura chamou de “revitalização”. Estávamos presentes durante a projeção. Enquanto olhávamos para o prédio “A Noite”, onde o filme seria exibido, esperávamos a imagem aparecer quando as vozes de várias mulheres negras começaram a entoar uma música. A sensação – compartilhada entre vários dos presentes – era a de que, nos quase dois minutos em que o som ecoava, sem a presença de uma imagem projetada, aquela voz vinha de baixo da terra: de todas as negras que gritam debaixo daquele chão onde pisávamos, marcado por uma história de escravidão, ao lado do Cais do Valongo, principal porto de entrada no Brasil de negros escravizados vindos da África. A reverberação das vozes das caixeiros – mulheres maranhenses descendentes de quilombolas – parecia constituir o retorno de uma paisagem subterrânea, que se precipita do passado no presente, evidenciando uma complexa trama histórica, repleta de fraturas e crises.

Em seguida, um conjunto de imagens 3D reempregadas pelo filme revela cortes seccionais na terra e nos mergulha rumo ao subterrâneo, onde os tratores escavam, demolem, enterram. As máquinas produzem escombros. Caminhões passam pelas pistas, céleres. Na superfície, surgem novas vias, como que por uma operação mágica. No mesmo passo de um instante súbito, viadutos desaparecem. As imagens projetivas se organizam segundo uma flecha do tempo. Projetar uma cidade nova por meio

das imagens é reelaborar no visível o efeito pretendido e prometido no campo dos empreendimentos urbanos: a cidade se modificará, e isso será rápido. A ideia de futuro intimamente ligada à lógica do progresso é uma questão de velocidades.

A contrapelo dessa seta do progresso, *Entretempos* propõe um embaralhamento de tempos a partir de algumas estratégias visuais e sonoras – gostaríamos aqui de destacar duas delas. A primeira é a operação de ralentar as imagens projetivas até fazer ver, nesse tempo dilatado, os rastros que a sua velocidade esconde. Assim, onde surgem os novos habitantes brancos da cidade, vemos fantasmas sem formas, apenas silhuetas desincorporadas. Uma outra estratégia faz falhar esse sistema eficaz da publicidade, quando o filme cria uma repetição incessante, um *looping*, numa cena em que uma família aparentemente feliz vê televisão num novo empreendimento imobiliário. Esse gesto opera uma espécie de gagueira que racha a promessa de felicidade da nova cidade.

Em *O porto*, o reemprego das imagens projetivas revela-se mais pontual e circunscrito a uma sequência. Enquanto vemos a imagem da nova cidade carregada de promessas de um futuro harmônico, no som ouvimos gritos guturais que perturbam esse suposto equilíbrio. Essa sequência é combinada com um entorno fílmico no qual predomina a captação pela equipe realizadora, no presente das transformações em curso. Convivem, assim, dois movimentos: a incorporação tensa do olhar gestado pelos poderes e a produção de uma imagem que seja, na sua feitura, uma elaboração outra da história em curso. Há, portanto, recursos na escritura fílmica



Imagem 3 – Frames do filme *Entretempos*.

que colocam em crise as imagens projetivas, mas, junto a isso, há também um *estar lá*, enquanto o mundo muda, para produzir de outro jeito a emergência visual e sonora desse processo de transformação urbana. As imagens feitas pela equipe são turvas e opacas, em oposição à transparência e definição operadas pelas imagens que vendem a revitalização do porto. São imagens que se atentam aos escombros, ao solo, às escavações que trazem o passado de volta à superfície e ao presente da cidade.

Cláudia Mesquita (2019), cotejando textos de Walter Benjamin e de leitores do autor, distingue as noções de ruínas e de escombros, numa proposição que nos interessa aqui para pensar as implicações dos gestos dos filmes diante de uma relação com os espaços e os tempos. Se, por um lado, as ruínas são capazes de mobilizar indagações sobre

as várias formas de incidência do passado no presente, ainda que de maneira lacunar e intervalar, os escombros apontam para uma mudez dos restos e para a impossibilidade de reconstituir algo da história. Ou seja, os escombros estão associados aos sucessivos desmontes, aos projetos que precisam eliminar o que está lá, que querem fazer da cidade tábula rasa. Diante disso, Mesquita propõe:

Um trabalho de elaboração a partir de ruínas implicaria, então, subtrair os restos a sua mudez de escombros, recolhendo-os, montando-os e, nalguma medida, vocalizando-os, reintegrando a ruína à história ao ser trabalhada em uma montagem (Mesquita, 2019, p. 206).

De nossa parte, valeria arriscar a proposição de que a turvação é aqui um método arqueológico que rejeita a relação com o tempo his-

tórico de maneira imediata e opera na possibilidade de extrair os escombros da sua mudez. É por meio dos efeitos turvos que a mudez dos escombros pode ser tensionada, para que um trabalho se produza, no ato de tomada e na montagem, junto com as ruínas do presente.

Os processos de transformação do espaço urbano ao longo da história também são evidenciados pelos recursos de *Nunca é noite no mapa*. Em uma das seqüências do filme, a pesquisa no Google Maps de um mesmo espaço em datas diferentes permite ao diretor expor um elo entre a ausência de imagem feita pela viatura do mapa e a ausência dos tratores que transformam uma localidade. Se não é possível encontrar ainda qualquer fotografia de uma determinada rua no mapa, é a própria entrada da viatura que estava aí bloqueada – rua não asfaltada, de terra, em franca dissonância com o projeto modernizador em curso. Quando uma imagem feita pelo mapa surge, estamos já diante dos escombros: a carroça deu lugar aos tratores, uma vala aparece em primeiro plano e mais ao fundo é possível ver que o outro lado da rua foi asfaltado. E a viatura adentra finalmente a rua de terra. Logo em seguida, as casas da rua são demolidas, e em seu lugar erguem-se novos condomínios. No áudio: “Dois anos depois. A viatura do mapa agora pode percorrer esse espaço. Ao lado dessas outras viaturas, as viaturas da nova cidade. Viaturas que abrem o caminho para a viatura do mapa. As viaturas da polícia e todas as outras viaturas.”

Essa passagem é precisa na proposição de que o fazer ver e o fazer cidade caminham de mãos dadas. De formas distintas, os três

filmes expõem essa íntima relação através das apropriações que realizam das lógicas visuais hegemônicas, através do reemprego de suas imagens. Se tal contaminação se torna flagrante, os filmes se revelam ainda agentes empenhados em mobilizar uma outra forma de olhar, uma outra proposta de cidade. Dupla operação. Por um lado, os filmes diagnosticam uma racionalidade visual e expõem seu íntimo laço com o esquadriçamento de uma cidade. No mesmo passo, eles operam uma *extração* – da forma única, linha reta que marcha célere por meio das tecnologias dos poderes de gestão da cidade, os filmes extraem múltiplas formas, ramificadas e diferenciadas, contrapondo assim o regime visual que impõe o reino do futuro e da imediata instalação de uma cidade nova, neutra, impessoal.

Mais amplamente, essas perspectivas talvez nos mobilizem a pensar que uma das frentes de disputa diante das fraturas de nossos tempos passa pela tarefa de *imaginar* uma cidade de uma maneira totalmente distinta daquela que se estandardiza por meio das formas do visível disponibilizadas pelas variadas instâncias administrativas e especuladoras, do capital e do Estado. Em outras palavras, as imagens são um campo de embate, e é urgente abrir um verdadeiro *front* de batalha no seio do *trabalho da imaginação*.

Os trabalhos dos filmes nos engajam, sobretudo, a pensar no gesto de reivindicar as imagens como materiais que podem ser apropriados, postos em crise e devolvidos ao mundo para formular modos divergentes de ver e de fazer cidade. A composição da vida política passa por uma necessária disputa do campo do visível. A aliança en-



Imagem 4 – Frame do filme *O Porto*, de Mirada Filmes.

tre viaturas, reiterada por *Nunca é noite no mapa*, oferece-nos uma pedagogia: as estratégias de poder são coextensivas a várias esferas da vida social, e as imagens se tornam, decisivamente, uma dessas zonas onde também se disputa uma cidade, onde também as relações de força se lançam em tensão. Tomar parte dessa disputa se torna uma tarefa política fundamental de nosso tempo e uma frente para todo um trabalho de imaginação política.

REFERÊNCIAS

BRENEZ, N. “L’objection visuelle”. In: BRENEZ, N. (org.) *Le cinéma critique. De l’argentine au numérique, voies et formes de l’objection visuelle*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2010.

MESQUITA, C. “A ruína na imagem, a imagem como ruína”. In: BASTOS, C. et al (org.). *O trabalho das ruínas: genealogias, ficções, (re)montagens*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

MOREIRA, C. *A cidade contemporânea entre a tábua rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro*. São Paulo: Unesp, 2005 (1ª edição).