



Fazer ver, fazer cidade: o reemprego como desvio e invenção

*Acts of seeing and making
cities: reemployment as
detour and invention*



Érico Araújo Lima¹

Aline Portugal²

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) na Linha de Estudos do Cinema e do Audiovisual, e pela Paris 3 (Université Sorbonne Nouvelle) em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) na linha de fotografia e audiovisual e graduado em Comunicação Social também pela UFC. Atualmente é professor substituto no Instituto de Cultura e Arte da UFC. E-mail: ericoaal@gmail.com

² Doutoranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ e mestre em Estudos de Cinema e Audiovisual pela UFF. E-mail: alinebportugal@gmail.com

Apresentação

Num percurso de olhos e ouvidos atentos às relações entre imagens, sons e cidade, caminhamos aqui com dois filmes brasileiros contemporâneos que se apresentam como operadores estéticos e teóricos a interrogar experiências fundantes da produção do espaço urbano. *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho, e *Entretempos* (2015), de Frederico Benevides e Yuri Firmeza, são curtas-metragens que desenham um pensamento crítico pelas formas fílmicas e surgem como obras capazes de vergar as linhas traçadas por determinados projetos de cidade, a partir de gestos analíticos singulares.

Em ambos os filmes, há algo recorrente: o reemprego de visualidades distintas acopladas à gestão urbana – esta que ocorre, no mais das vezes, por meio de procedimentos de exclusão, controle e apagamento. Conforme retomaremos adiante, trata-se, em *Nunca é noite no mapa*, das imagens feitas pelo Google Street View, que tem sua lógica visual acoplada, como bem nos mostra o curta, a processos de remoção de comunidades e de violência policial. Já em *Entretempos*, a montagem convoca vídeos institucionais da prefeitura do Rio de Janeiro que apontam para as transformações por vir, com as obras na região portuária da cidade no contexto do projeto Porto Maravilha³. O que aproxima esses trabalhos é o fato de adotarem a arriscada posição de abrigar nas suas escrituras matérias visuais que colaboram com projetos de exclusão social e de monitoramento dos territórios – propondo, a partir de táticas de apropriação, desvios nas formas organizadas pelo olhar das máquinas que produzem esse visível.

Os dois concisos ensaios audiovisuais⁴ nos ensinam sobre distinções decisivas nas formas de conceber o espaço e a experiência subjetiva em meio a ele. A tensão entre linha e desvio, que tanto nos interessa aqui, poderia ser montada com outra ocasião da história do cinema: o encontro encenado pelo filme de Akira Kurosawa, *Dersu Uzala* (1975), que narra a relação entre o capitão Arseniev, geógrafo russo em expedição na região da Sibéria, e Dersu, caçador nômade do povo *nanai*. A partir desse filme, podemos reter uma importante lição sobre linhas, espaços e corpos, nos aproximando de algumas proposições da leitura de Serge Daney (2007) sobre o

³ O Porto Maravilha foi um gigantesco projeto de reforma urbana realizado nesta década, num contexto de aceleradas mudanças que visavam transformar o Rio de Janeiro em “Cidade Olímpica”. É importante destacar os violentos processos de remoção que foram operados nesse processo, conforme organizados pela Agência Pública no link <https://bit.ly/30yXXtI>. Acesso em: 16 abr. 2020.

⁴ A concisão se manifesta, inclusive, na própria duração dos curtas: *Nunca é noite no mapa* tem 6 minutos, enquanto *Entretempos* se desenrola ao longo de 7 minutos.

longa. Para Arseniev, o método consiste sempre em esquadrihar o espaço segundo os parâmetros da geometria e das métricas. A esses procedimentos, Dersu vai contrapor uma outra lógica, como no instante preciso descrito por Daney (2007, p. 125):

Durante a exploração do lago de Khanka (trecho de bravura justamente admirada), ele [Arseniev] ignora as preocupações de Dersu e avança sem cuidado em direção ao coração dos espaços gelados. Sua segurança é a bússola que indica sempre a boa direção, o norte, a linha reta. Ele não previu que a superfície plana do lago gelado fosse um *falso plano*, vivo, afetado por mudanças incessantes. O caminho que ele tomou na ida tornou-se impraticável na volta: não é mais o mesmo. Aos dois homens ele impõe um *desvio*: a linha reta não é jamais a solução.

Se a linha reta não é a solução – lição de Dersu –, trata-se aí de uma contundente visada ética e política para a composição de modos de existência. Nas visualidades apropriadas pelos filmes aqui analisados há uma constante marcha em direção ao atropelamento de vidas e de memórias, com o soerguimento de um sentido de futuro: um mapeamento da cidade, feito por distintas viaturas, a traçar linhas de poder e organização do tecido urbano; uma aparição repentina de cidades novas, em toadas abruptas e céleres. Uma linha é um sentido, uma direção, que carrega ritmos, modulações, velocidades. Intervir nessas linhas, eis nosso argumento, acontece por táticas de mudança das trajetórias: táticas políticas, visuais, rítmicas.

Veremos, a cada caso, como se processa essa zona de embates entre linha e desvio, para afirmar uma concepção de mundo, uma perspectiva para habitar a terra. A lição que tomamos a partir do filme de Kurosawa nos dá a medida de um jogo que podemos operar com essas noções, para além de um enquadramento conceitual rígido (e reto). Deslocando-nos um tanto das postulações diretas, preferimos dizer que linha e desvio surgem aqui sempre como figuras visuais situadas a cada caso, capazes de acionar pensamentos contingentes. Assim, junto aos filmes mesmos, conseguiremos desdobrar implicações operatórias, mecanismos formais imanentes, imagens de pensamento.

De modo mais amplo, então, o que poderia interessar a nós nesses modos de traçar linhas, entre a reta e o desvio, quando se trata de pensar a produção do espaço de uma cidade? No campo das formas, está em jogo um complexo embate para decidir que cidade uma comunidade irá constituir⁵. Nessa disputa – constantemente

⁵ Autores como Henri Lefebvre, Milton Santos, Doreen Massey e Michel de Certeau – guardadas as devidas singularidades – trabalham essa ideia do espaço não como um simples fato da natureza ou cultura, mas como resultado de embates diversos, constantemente organizado (e reorganizado) pelas forças sociais, modos de produção, práticas espaciais e narrativas – ou seja, um espaço que, além de heterogêneo, está sempre em disputa.

marcada por condições de desigualdade e assimetria, incrustadas em nossa formação histórica – interessa-nos frisar o seguinte aspecto: quando o Estado e o Capital se aliam para dizer que um parque será cortado pelo meio para a construção de um viaduto, por exemplo, esse ato de gestão no espaço já projeta uma intervenção sensível no seio da paisagem comum. Com uma operação nas formas urbanas, há uma mudança radical nos modos de circulação, na composição do visível, nos ritmos entre lentidão e rapidez, nas rotas por cima ou por baixo, nos caminhos mais largos ou mais estreitos. Eis um primeiro nível de intervenção numa cena, indissociável de um produzir cidade.

Simultaneamente, além dessa primeira concepção do visual – esse que nos rodeia no próprio tecido urbano –, há uma disputa das tecnologias que fabricam visibilidades, imagens técnicas de vários suportes e feitura. As imagens se tornam, decisivamente, uma dessas zonas onde também se disputa uma cidade, onde as relações de força se lançam em tensão, porque a questão do *fazer ver* se investe de um enorme potencial para os rumos do *fazer cidade*. Interessa-nos, especialmente, discutir o que está em jogo no embate em torno de algumas máquinas de ver⁶, nas suas materialidades, nas suas convenções, nas suas lógicas operatórias.

Quando nos referimos a um campo de imagens, enfrentamos aqui a empreitada de olhar para elas de modo alargado. Antes de serem reempregadas e introduzidas em outras escrituras, as imagens tomadas por esses filmes já apontam para certas perspectivas de cidade. Uma vez integradas às montagens dos curtas-metragens, elas passam a ter suas operações políticas simultaneamente estudadas e reconfiguradas, de sorte que os filmes colaboram para recompor um visível e restituir ao mundo outros estados de imagem – que contestam esses projetos urbanos e sugerem distintos modos de pensar a cidade. Há portanto, conforme argumentaremos, uma disputa do espaço e das maneiras de habitá-lo que perpassa naturezas heterogêneas de articular os modos de ver.

Nosso gesto aqui é o de elaborar uma constante interrogação a respeito da estreita articulação entre imagem e produção de cidade. Buscaremos perceber, por meio dos estudos do visível constituídos por esses trabalhos, regimes específicos de operação visual em contextos urbanos particulares. Nosso percurso se inicia, especialmente, com o encontro de um homem com uma viatura, cena irradiadora de *Nunca é noite no mapa*, filme que nos dará toda uma base para pensar essas

⁶ Na esteira do pensamento de Michel Foucault, Fernanda Bruno (2013) utiliza a expressão “máquinas de ver” em contextos diferentes do que analisamos aqui, como o campo da vigilância. A autora concentra suas pesquisas nas tecnologias de produção de imagens, dispositivos de comunicação em rede, segurança e monitoramento de territórios, interessada em perceber de que forma esses *regimes de visibilidade* atuam de forma produtiva, em íntima conexão com processos subjetivos e estéticos.

gestões da cidade entremeadas com as máquinas de ver. Como nossa travessia tentará sugerir, há uma espécie de indagação teórica que o filme endereça ao mundo, a partir de formulações que nos permitem reverberar ecos do pensamento de autores como Michel Foucault e Jonathan Crary. O curta de Carvalho se torna, assim, nosso articulador de partida para construir algumas proposições que serão desdobradas também no diálogo com *Entretempos*.

Cada um à sua maneira, os filmes produzem deslocamentos que colocam em xeque uma coerência ótica dos espaços, fazendo emergir dissonâncias e criando novas relações para as forças em jogo nessas formas de representação. Dizendo de outra maneira, tentaremos salientar em que medida esses filmes brasileiros contemporâneos impõem crises às linhas retas, adotando como método crítico algumas modalidades de desvio.

Como operam as viaturas

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 o curta-metragem *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 desenvolve 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. Estamos diante de um pequeno e 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. *Nunca é noite no mapa* detecta uma intrincada combinação de forças que poderiam ter por emblema a palavra “viatura”⁷, 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. Ao evidenciar a conexão entre essas viaturas, o filme coloca em crise um projeto de cidade que precisa que essas forças sejam tomadas como separadas e neutras. Para essa pretensa objetividade, a imagem técnica do mapa é uma ferramenta perfeita.

⁷ A noção de “viatura” se torna uma singular proposição teórico-crítica elaborada pelo pensamento do filme. À sua própria maneira – dentro das especificidades da escritura fílmica e da realidade brasileira – esse operador conceitual é próximo a algumas discussões já feitas por outros autores (Crary, Foucault, Deleuze), conforme aludiremos no decorrer deste texto, mas sem o propósito de fazer aqui contextualizações conceituais alongadas, uma vez que o intuito será o de preservar esse aspecto de um vocabulário vindo na interlocução prioritária com o filme.



Figura 1: Frame do filme *Nunca é noite no mapa*.

Descalço e com uma câmera na mão, Carvalho se encontra no mapa. Reversamente, uma imagem é feita desse aparato que opera no território. Naquele dia, o carro não conseguiu entrar na rua onde havia alguém a devolver um olhar. Esse contracampo, que é também a exposição do antecampo (região onde se instalam os agentes que produzem a imagem, já que a figura que aparece no contracampo é o próprio realizador), materializa uma espécie de embate entre a escala do corpo e a escala da viatura. O filme começa com imagens produzidas por satélite da cidade de Olinda. Em seguida, mergulhamos em uma rua e vamos seguindo por ela, como faz livremente o bonequinho amarelo do Google, que pode ser lançado em qualquer parte da cidade e por ela circular.

No ato de percorrer as ruas, é fundamental notar uma singularidade do reemprego em jogo aqui: *Nunca é noite no mapa* parte de uma espécie de banco de dados do Google, um reservatório de imagens cujos enquadramentos e movimentos – direção, duração, ritmo – são construídos, dentro dos limites do arquivo, pelo próprio corpo que navega e filma, no caso, aqui, o diretor do curta. A todo instante, a manipulação dos recursos do mapa permite-nos lembrar algo constitutivo: o realizador navega pelo Google e filma os percursos, adicionando às imagens técnicas uma outra camada, o corpo que navega. É ele que escolhe a velocidade das imagens e a sua duração, o local para onde olhamos, que ruas percorremos, que época do arquivo vamos acessar. Ele “dirige” o mapa, cria uma experiência espaço-temporal a partir dele.

Dessa maneira, Carvalho utiliza, na maior parte do tempo, a própria “câmera do mapa”, mas o percurso, guiado pelo cineasta, endereça um conjunto de

suspeitas a esse dispositivo ótico⁸. A voz em *off* afirma: “O mapa é indiferente, livre, o mapa não precisa de pernas, nem asas, o mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião [...]. O mapa é um olho desincumbido de um corpo”. Carvalho coloca a prerrogativa do mapa como esse instrumento de controle desincorporado – que tudo vê, mas nada sente. Ele conceitua, assim, os elementos que dão base à economia figurativa⁹ dessa tecnologia de visibilidade: um olho sem corpo, indiferente, com vontade de impessoalidade, totalidade e transparência.

Aqui, o filme elabora uma de suas proximidades com as caracterizações de Foucault a respeito do panoptismo, consagradas em *Vigiar e punir*. Nesse “olho desincumbido de corpo”, marcado por uma pretensa indiferença, identificamos elementos daquela descrição foucaultiana sobre os dispositivos de controle e vigilância das sociedades disciplinares, imbuídos de uma lógica de visibilidade – esta que é “uma armadilha”, no dizer do autor (FOUCAULT, 1987, p. 166). Sem nos alongarmos aqui na maquinaria desse dispositivo, temos interesse no princípio teórico que liga um regime do visível a uma operação do poder: e seguindo mais nesse caminho, é a noção de “diagrama”, desdobrada por Deleuze (2005) ao ler Foucault, que oferece também um modo de organização em rede, como que por aliança de viaturas, das diferentes máquinas técnicas e sociais. Longe da figura de um aparelho de Estado exterior às várias manifestações do poder, essas ações articulam-se de modo imanente (DELEUZE, 2005, p. 46). Dizendo ainda mais diretamente, nos termos do autor: “essas relações de forças passam, ‘não por cima’, mas pelo próprio tecido dos agenciamentos que produzem” (DELEUZE, 2005, p. 46).

A ênfase no diagrama nos interessa, especialmente, para dimensionar os modos pelos quais o poder opera, para além de toda localização centralizada ou verticalizada. Poderíamos dizer que as elaborações de *Nunca é noite no mapa* descrevem a rede de viaturas em jogo no campo social numa perspectiva próxima a

⁸ Essa noção vai ao encontro do que propõe Crary (2012) em estudo que salienta os dispositivos óticos como um amálgama entre “discursos filosóficos, científicos e estéticos” e “técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas”. O autor diz ainda: “Mais do que objeto material ou parte integrante de uma história da tecnologia, cada um deles pode ser entendido pela maneira como está inserido em uma montagem muito maior de acontecimentos e poderes” (CRARY, 2012, p. 17).

⁹ Arriscamos aqui levar para um campo ainda mais ampliado de imagens um termo que surge na discussão de Brenez (1998) a respeito da análise figural no cinema: conforme propõe a autora, a economia figurativa norteia a organização de um filme, regendo o conjunto de relações entre aspectos como morfologia da imagem, suas propriedades formais e o tratamento dos motivos (BRENEZ, 1998, p. 13). Nas bases do argumento dela, trata-se de observar os aspectos de um filme em perspectiva relacional, o que implica mesmo tecer contatos entre elementos plásticos de uma imagem e aqueles da experiência comum. Estamos aqui particularmente interessados em desdobrar, ao nosso modo, uma dupla operação a partir daí: internamente às imagens, uma análise constantemente articuladora dos seus aspectos formais; com elas, uma escrita que trabalha no seio da circulação entre as feições do visível e aquelas do mundo comum.



Figura 2: Frames do filme *Nunca é noite no mapa*.

Depois de descobrir o seu corpo dentro do mapa, Carvalho vai encontrar nele o corpo de outras pessoas: vários meninos, a maioria negros, de frente para um muro, com as mãos na cabeça, durante uma batida policial; depois, corpos desacordados estirados no meio da calçada – não sabemos se dormem ou se estão mortos. Imagens que nos olham, nos interrogam, que expõem a fratura social do nosso presente e demandam uma tomada de posição. No entanto, para o mapa, são imagens como quaisquer outras. Para o mapa, é *indiferente*.

A questão que nos interessa aqui é como o cinema, ao tomar por contrabando um conjunto de visualidades, se empenha em evidenciar as articulações que elas traçam com uma rede de poderes, um emaranhado de linhas de força que, na dinâmica de uma racionalidade visual, pretendem-se invisíveis. Com *Nunca é noite no mapa*, o mapa se torna a imbricação paradigmática para discutir uma aliança de viaturas. Em *Entretempos*, passamos para mais uma associação entre fazer ver e fazer cidade, porém com gestos analíticos atentos às operações de outro tipo de máquina ótica. O curta-metragem reemprega materiais institucionais de propaganda das obras do Porto Maravilha, no Rio de Janeiro¹⁰: imagens projetivas em 3D que estandardizam as transformações de uma cidade nova e que atuam na publicidade e na visualização de uma cidade do progresso, do futuro. Sem dúvidas, não é a simples incorporação das imagens projetivas ao filme que evidenciará os mecanismos delas. Para tanto, é preciso atentar aos elementos que permitem ao curta propor um pensamento a respeito das operações dessas imagens – e desviante delas.

¹⁰ No que tange aos espaços em cena nos dois filmes, há um traço figurativo que também os conecta: em dado momento de *Nunca é noite no mapa*, podemos ver rastros das obras da cidade olímpica do Rio de Janeiro. É quando o filme já assume uma conectividade mais ampla de imagens urbanas, deslocando-se do entorno mais imediato da rua de Carvalho (as imediações de Olinda e Recife). Sem sublinhar em demasia a figuração do Rio de Janeiro na imagem, essa coincidência permite pensar transversalidades entre processos sociais de regiões singulares.

Extraír da forma, formas

Entretempos foi produzido para o festival Visualismo – Arte, Tecnologia e Cidade¹¹ e exibido na recém-reinaugurada Praça Mauá, após as obras do que a Prefeitura chamou de “revitalização” – nome habitual empregado pelos agentes desse tipo de intervenção urbana. 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 – caixeiras do Divino Espírito Santo da cidade de Alcântara, no Maranhão – começaram a entoar uma música: “*Toca as caixas, minhas caixeiras, aae, eea/ Essa é hora de Deus salvar*”.

No prédio, continuavam apenas as linhas e janelas, nenhuma imagem aparecia. A sensação – compartilhada por 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, parte da composição sonora do filme, vinha 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 de negros escravizados vindos da África¹².



Figura 3: Projeção de *Entretempos* no prédio *A Noite*.

¹¹ O evento, realizado nos dias 11 e 12 de setembro de 2015 no Rio de Janeiro, contou com uma equipe curatorial que encomendou previamente a artistas de diferentes lugares do Brasil obras audiovisuais a serem produzidas especialmente para o evento, já com a informação do local da cidade em que seriam exibidas. *Entretempos* foi feito, portanto, para ser projetado no prédio *A Noite*, em enorme escala.

¹² O Cais do Valongo é um marco dos sucessivos soterramentos que marcam a história da cidade. Outrora utilizado como desembarque de negros escravizados, foi soterrado em 1843 para a construção do Cais da Imperatriz, para desembarque da futura imperatriz Teresa Cristina. No início do século XX, um novo soterramento foi feito com as reformas urbanas de Pereira Passos. Para mais informações, ver Lima, Sene e Souza (2016).

Antes de tudo, uma solicitação para a escuta de vozes. Era o que sentíamos ao estar na projeção de *Entretempos*, no palco mesmo onde a Prefeitura incidiu seus tratores. Essa escuta é aliada fundamental do projeto de desmanchar a imagem institucional reempregada pelo filme. Após esse tempo de escuta, o filme nos lança em um conjunto de imagens 3D que revelam o processo de transformação urbana. Nelas, transitamos entre a superfície e os estratos do solo. Cortes seccionais na terra nos fazem mergulhar rumo ao subterrâneo, onde as máquinas escavam, demolem, enterram. Na superfície, percebemos a proliferação dos guindastes na paisagem. Caminhões passam pelas pistas, céleres. Surgem novas vias, como que por 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.

Nesse sentido, um primeiro efeito que o filme aciona é o ralentar. *Entretempos* impõe outro ritmo a essas aceleradas transformações pretendidas pelo vídeo institucional. Trata-se de dois recursos de intervenção: tanto uma modificação visual no tempo das ações desenvolvidas *nas imagens* quanto uma associação, *com (e contra) as imagens*, dos cantos das caixeiros, que fazem do seu compasso musical um modo de introduzir um estranhamento rítmico – outra modulação diante daquelas transformações céleres das imagens em 3D.

Dessa maneira, um povoamento do ouvir revolve e perturba a velocidade do ver. Primeiro, então, as vozes, que cantam inicialmente sem acompanhamento das caixas, os tambores. Fisicalidade intensa de um canto que emerge e se prolonga, dilatando uma vogal, alongando um tempo, adensando a conjugação de um verbo. Um corte introduz fotografias da época da construção do prédio *A Noite* e da derrubada do Morro do Castelo¹³ – e, com elas, ouvimos o ressoar dos tambores pela primeira vez. Agora são as caixas de guerra que se apresentam, elas que também são matéria física, são corpo, são combate.

No instante do vídeo onde aparecem os habitantes da nova cidade, o curta, além de ralentar, passa a interromper: o fluxo da imagem é assim interdito, antes que os moradores vistos nas maquetes projetivas apareçam por completo e se tornem pessoas com suas formas delineadas.

¹³ Marco da fundação do Rio de Janeiro, o Morro do Castelo foi arrasado em 1922 por alegação do governo sobre a necessidade de higienização e modernização da cidade. Vale destacar que o morro era um espaço proletário, repleto de velhos casarões e cortiços.



Figura 4: Frame do filme *Entretempos*.

Ficamos apenas com as suas silhuetas, brancas. São fantasmas. Brancos. No áudio, a voz concreta e viva de uma caixeira, moradora de Alcântara, no Maranhão, evoca a memória de outros fantasmas – pretos – que habitaram aquela região em processo de reordenação.

*Vou tocar fogo no engenho
Aonde o negro apanhou
O negro é gente como outro
Quer ter carinho e ter amor
Dança aí, negro nagô
Dança aí, negro nagô*

As palavras remetem a um levante. A escuta, lado a lado com o ato de ver as imagens publicitárias ralentadas e interrompidas no seu curso natural, nos provoca a pensar uma multiplicidade que se tenta sufocar na vida social – e, para tanto, é preciso interromper o unívoco, interferir nos ritmos das escavadeiras, das viaturas, dos tratores, das imagens projetivas. É preciso quebrar o rumo da continuidade e do projeto e incidir no movimento aparentemente inexorável das transformações concebidas nessa aliança entre Estado e Capital.

É uma desmontagem que leva a linguagem ao seu limite, retira a forma de uma estabilidade e permite que um sem-número de experiências apagadas, silenciadas, possa emergir, transbordar. Como já disseram Regina Benevides e Eduardo Passos (2015) noutra contexto, trata-se de operar no seio de uma política da narratividade, que desmonta as formas, promovendo a “extração de experiências minoritárias do que, no sintoma, aparece como bloco compacto” (BENEVIDES; PASSOS, 2015, p. 163). Poderíamos dizer que se trata de um gesto simultaneamente discursivo e plástico,

que envolve o campo dos enunciados e dos regimes de visibilidade. Noutros termos ainda, poderíamos dizer que uma desmontagem é acompanhada de um conjunto de gestos de remontagem: a partir daí, o que foi extraído retorna ao mundo. É esse trabalho de devolução que Georges Didi-Huberman (2010) destaca nas pesquisas de Harun Farocki: “Farocki definitivamente subscreveu ao fato de que *as imagens constituem um bem comum*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 163). Dessa constatação política fundamental, o cinema de Farocki retirou toda uma obsessão pelo ato de se apropriar de imagens oriundas das mais diferentes instituições de poder (a prisão, as empresas, os exércitos, por exemplo). Fez isso para retorná-las ao mundo de outras maneiras, já carregadas de efeitos transgressivos, contidas em leituras da experiência histórica, das operações do poder, das estratégias do olhar.

Voltando aos filmes brasileiros que nos interrogam aqui, poderíamos dizer que os efeitos políticos dos reempregos por eles elaborados se situam na constante ação de desmontar, remontar e devolver. Eles disputam o fazer cidade ao se utilizarem de imagens que desejam se apropriar da imaginação e dos destinos do espaço urbano. As operações de parar, sublinhar e cortar mobilizadas pelos curtas-metragens convocam o espectador a fazer dissidência com os projetos das imagens reempregadas, devolvendo ao mundo o trabalho da imaginação como um bem comum.

Em *Entretempos*, um novo efeito surge, na sequência final, quando as imagens projetivas promovem um salto entre o espaço público e o privado. Através de um gesto súbito, um olho sem corpo – para retomar a figura teórica de *Nunca é noite no mapa* – lança o espectador para dentro da casa de uma família, que pode ser vista numa feliz e luminosa sala de estar. No projeto concebido por aquelas imagens, uma janela de prédio pode ser rapidamente atravessada, para gerar a perfeita continuidade entre a gestão do espaço urbano e a harmonia de um núcleo familiar. Está ali representada uma família brasileira formada por um casal heterossexual, uma filha e um filho, sentada na sala assistindo TV e comendo pipoca.

Esse projeto visual – e subjetivo – é logo tensionado por *Entretempos* a partir de um gesto calcado na falha e no gaguejar. No momento em que essa imagem aparece, a voz das caixeiros cessa, e o filme mergulha num completo silêncio. A partir daí, alguns *frames* começam a se repetir, como se a imagem estivesse travada e não conseguisse avançar. A ação dos personagens em cena começa a adquirir uma comicidade pelo ridículo, quando o menino, por exemplo – ao repetir excessivamente o ato de colocar a pipoca na boca – parece estar socando o próprio rosto.

A repetição remete ao filme *Passage à l'acte* (1993), de Martin Arnold, que propõe a mesma operação de excessiva repetição durante o café da manhã

de uma família branca, transformando-o num pesadelo. Essa operação expõe o aparato cinematográfico, e a artificialidade da imagem remete à artificialidade da situação. No filme de Arnold, um trecho de alguns segundos do longa-metragem *To kill a mockingbird* (*O sol é para todos*, 1962), de Robert Mulligan, se transforma em pouco mais de 11 minutos de duração. O procedimento é também jogar com o prolongamento de frames, retroceder instantes mínimos, repetir um momento, tornar os gestos aberrantes. Nas pesquisas de Arnold, constantemente voltadas a filmes hollywoodianos clássicos, o cineasta busca perceber algo que ficou guardado numa espécie de inconsciente da imagem. É como se o cineasta examinasse a fração de segundo onde se condensou uma infinidade de processos culturais, levando esse momento ao paroxismo. O gesto de apontar o lugar para onde sentar, vindo do pai, se transforma na evidenciação de um autoritarismo, que traça as posições estabelecidas para cada um em volta de uma mesa. Ainda no caso desses filmes do diretor, o trabalho com o som é central, como na repetição excessiva do barulho da porta que o garoto da cena familiar bate às costas.

Em relação a Arnold, *Entretempos* guarda uma singularidade fundamental, que recai justamente na escolha do silêncio. Ao longo de todo o filme, este é o único momento em que o som se interrompe. Observamos esse núcleo familiar em seu mutismo, em sua eterna repetição, até um preenchimento de tela todo pixelado, que nos deixa à beira da abstração. Outra diferença fundamental em comparação com Arnold: no curta de Firmeza e Benevides, o quadro das imagens de origem é violentado intensamente, por meio de mecanismos de singularização e de detalhe. Com um zoom nos corpos e nos rostos de cada membro da família, fazemos passagens inquietas entre as pessoas que habitam aquela sala de estar. Ao final, temos um alargamento dos detalhes de uma cabeça, seguindo do rosto para a orelha, e daí até um borrão amarelado, disforme.



Figura 5: Frames do filme *Entretempos*.

Ao elaborar esses gaguejos com o uso de uma maquete eletrônica, que aponta para uma imagem que existe para vender um futuro almejado, *Entretempo* produz uma *falha*, um *colapso* nessa imagem. Aqui quem colapsa não é só a imagem, é o projeto de embranquecimento e “revitalização” da cidade, contra o qual o filme oferece o som das caixas e das vozes pretas que cantam e tocam com uma força de insurgência. Se o filme começou sem imagem – ainda que essa consideração de um “sem imagem” possa ser complexificada, em alguns sentidos – aqui a imagem sem som cria uma rima que nos remete diretamente ao início, numa circularidade. Contra as operações de construção da cidade que traçam uma linha reta em direção ao futuro, o filme propõe uma volta que faz o tempo perder as estribeiras, evocando forças espectrais para fazer frente a tais operações, traçando uma história insurgente que emerge a contrapelo a partir das escavações feitas pelas viaturas da nova cidade.

Se as imagens das maquetes em 3D seguem o curso da velocidade dos tratores – de braços dados com remoções, apagamentos e silenciamentos –, reempregá-las segundo o diapasão de um ato crítico implica subtrair delas a sua continuidade, extrair elementos que as sustentam materialmente e evidenciar o que de assombroso existe nelas¹⁴. De maneiras distintas, tanto *Nunca é noite no mapa* quanto *Entretempo* nos propõem que o reemprego de lógicas visuais hegemônicas (o mapa e as imagens projetivas) pode vir junto com um procedimento de *extração*: ambos extraem da forma unívoca das tecnologias de gestão da cidade múltiplas formas, ramificadas e diferenciadas. Esse gesto de extrair, como nos sugere *Entretempo*, pode se compor de muitos outros: ralentar, interromper e gaguejar são alguns deles, agentes de uma estilística rítmica da rasura.

¹⁴ Cabe comentar que uma imagem coincidente com *Entretempo* é retomada por outro filme, *O porto* (2013), de Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti: um *rendering* da Prefeitura que mostra como ficaria a região portuária após a demolição do viaduto da Perimetral. No som, uma música experimental faz ecoar gritos guturais sobre essa imagem, que se pretende suave, imprimindo nela um desespero. Antes e depois desse vídeo, outras imagens, realizadas pela equipe de filmagem, se avizinham, criando novos deslocamentos. São imagens dos espaços em obra, esvaziados de gente, ocupados com tratores e escombros. Um aparato sobre a lente turva essas imagens do presente da região contra a nitidez do futuro prometido pela imagem da Prefeitura, além de se debruçar sobre as escavações do Cais do Valongo. “Numa espécie de avesso do futurismo, o filme faz dessa exclamação um terror que se abate sobre a cidade, ligado a esse círculo do tempo. Ao revolver o que esteve soterrado – passado que emerge das escavações arqueológicas e futuro virtualizado no vídeo da Prefeitura – o que aparece, no filme, é o assombro. Um assombro que percorre as diversas camadas de terra e tempo” (PORTUGAL, 2014).

Intervir no tempo

Em artigo sobre dois filmes que operam em torno do trabalho das ruínas, Cláudia Mesquita (2019)¹⁵ oferece uma leitura de dois conceitos fundamentais na constelação de pensamentos benjaminianos. Cotejando textos do próprio Benjamin e de leitores do autor, ela distingue as noções de ruínas e de escombros. 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. 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).

Poderíamos considerar a sonoridade que povoa *Entretempos* como uma camada fundamental a tramar uma densa escritura histórica e política junto com as imagens reempregadas. Se há uma escavação aqui, um gesto arqueológico, ele se dá de maneira completamente distinta das operações das máquinas que aparecem nas maquetes projetivas da nova cidade. Utilizando-se de imagens em 3D, em relação com fotografias de arquivo e com as vozes das caixeiros, o filme cria um embaralhamento complexo entre tempos históricos. Unindo as duas pontas de um processo deslocado em quase um século, ele gera uma circularidade no tempo que faz emergir visualmente a figura de uma *tábula rasa*, um desejo de projetos urbanísticos que se traduz em práticas sempre voltadas a uma obsessão pela novidade, com o intuito de interferir na história de uma cidade, nas configurações da sua paisagem. Como diz Clarissa da Costa Moreira (2005), há uma dupla acepção de *tábula rasa*, tanto como uma ruptura com estados precedentes quanto como uma tela branca pronta a ser preenchida. Fazer da cidade *tábula rasa* se torna um modo de gestão constante dos projetos modernos de reforma urbana, voltados para destruir pedaços do urbano ou 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, 2005, p. 18)

¹⁵ A autora discute os longas *La guerre est proche* (*A guerra está próxima*, 2011), de Claire Angelini, e *Pays barbare* (*Pais bárbaro*, 2013), de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Conforme a descrição de Mesquita (2019, p. 202), os dois filmes lidam com modos distintos de pensar “a elaboração de passados traumáticos a partir de ruínas”.

Nesse sentido, poderíamos dizer que um dos papéis das imagens projetivas é tornar esse apagamento ainda mais radical, para que ele se passe sem a possibilidade de restos, sem a emergência dos traços, sem relação possível com as ruínas produzidas pela destruição. Para contrariar essa linha, é preciso tomar as imagens limpas, neutras e transparentes e montá-las em uma rede com os restos que elas querem esconder. Nos arquivos trazidos para *Entretempos*, entre o início do século XX e o século XXI, estamos diante de intervenções recorrentes nos períodos históricos: em meio a isso, o filme busca criar a situação para a emergência de mundos silenciados. As caixeiros são vozes que seguem seu canto e que insistem – vozes, corpos e memórias que já resistem, antes do filme –, e com as quais se busca tecer modos possíveis de aliança.

De certo modo, poderíamos dizer que os cantos das caixeiros se inserem aqui como as filmagens do presente deste filme predominantemente de reemprego das imagens feitas por outros. Sabemos que a inscrição dessas vozes em *Entretempos* desdobra uma pesquisa anterior da qual participaram os dois realizadores. No filme *Nada é* (2014)¹⁶, o encontro com as caixeiros de Alcântara, na festa do Divino, permitia uma interpolação de tempos, conjugando a experiência histórica de um Brasil imperial, as manifestações ritualizadas, as memórias da escravidão e os projetos de futuro daquela cidade, com a construção de uma base de lançamento de foguetes para o espaço sideral. Sabemos ainda, por meio de pesquisa desenvolvida por Marise Glória Barbosa (2015), que as mulheres que cantam na Festa do Divino em Alcântara são, sobretudo, originárias de comunidades quilombolas da região. E ainda, como destaca a autora, que a área da Base de Lançamento de Foguetes de Alcântara foi demarcada por meio de expulsão e realocação de boa parte dessas comunidades, obrigadas a sair “da área onde viveram desde sempre, desde a formação de quilombos” (BARBOSA, 2015, p. 43).

Ao trazer o canto das caixeiros – figuras forçadamente removidas de seus espaços – *Entretempos* elabora, portanto, um gesto que tem intensas consequências para enfrentar os escombros construídos pelas imagens projetivas. Os cantos, como destacamos, são evocadores, nas suas palavras mesmas, de uma insubmissão radical diante da experiência histórica brasileira, no passado e no presente, de fraturas e desigualdades constitutivas. A montagem então se transforma num procedimento para promover escuta e fazer eco a essas vozes, desde aqueles primeiros minutos do filme: ouvir o canto e tudo o que ele carrega em meio à cidade, um espaço que está marcado pela memória da escravidão e pelas violentas remoções que aconteceram

¹⁶ *Nada é* foi dirigido por Firmeza e montado por Benevides. O título remete a um comentário ouvido pelo diretor de uma moradora de Alcântara: “Aqui *nada é*, tudo foi ou será”.

nesse processo de construção do atual Porto Maravilha. O filme elabora uma circunstância estético-política na qual o contato entre os cantos e as imagens faz surgir um descompasso dos tempos – tanto em aspectos históricos quanto naquilo que, como se diz em termos de linguagem musical, é questão de cadência, de andamentos. O descompasso entre vozes e imagens passa pelas durações, pelas rítmicas. Mais uma vez, uma tensão sensível que poderia vergar a flecha do tempo dos projetos, perpassa uma questão de velocidades.

Considerações finais

As operações de *Nunca é noite no mapa* e de *Entretempos*, em suas peculiaridades, nos levam a pensar os processos de apagamento promovidos por determinadas configurações visuais, aliadas às atividades de gestão urbana. Em larga medida, um gesto realizado pelos dois filmes consiste em recolher os restos deixados por tratores, escavadeiras e máquinas de ver, para elaborar um pensamento em torno do que é constantemente soterrado e exterminado – as vidas atropeladas, os corpos que são alvos da violência policial, as parcelas de cidade que são repentinamente limadas da paisagem.

No seu trabalho de destruição, as máquinas visuais confrontadas pelos filmes concebem perspectivas temporais específicas. Se o mapa anda junto com as viaturas que apagam as marcas do passado e do presente, as imagens projetivas promovem tanto o soterramento do outrora quanto a projeção de um porvir decidido por poucos – criando, com isso, o imaginário de uma cidade gestada segundo a unicidade e o aniquilamento das diferenças.

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

Nosso gesto analítico e conceitual busca tomar o cinema como um interlocutor, capaz de interrogar nossa experiência do presente e as múltiplas relações de forças que compõem a vida social. Trata-se de um método que insiste nas singularidades das operações formais de curtas bastante concisos ao mesmo tempo em que toma suas indagações como articulações teóricas potentes para pensar questões amplas, em estreito diálogo com outras formulações conceituais.

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 habitar. A composição da vida política passa por uma necessária disputa do campo do visível. A aliança entre viaturas, reiterada por *Nunca é noite no mapa*, nos oferece uma pedagogia: as estratégias de poder são coextensivas a várias esferas da vida social – incluindo aí a produção de imagens.

Por essa via, buscamos enfatizar o empenho em, a um só tempo, diagnosticar as lógicas inerentes às imagens técnicas, na sua articulação com as máquinas sociais, e constituir um caminho singular para as imagens – para que se possa, efetivamente, *imaginar e imagear* outra cidade, bastante distinta daquela planejada pelo Estado e pelo Capital, que ramificam por todas as esferas da vida seus projetos calcados em maneiras particulares de organização, em certas velocidades, escalas e luminosidades. Tomar parte dessa disputa se torna uma tarefa política fundamental de nosso tempo e uma frente para todo um trabalho de imaginação política.

Referências

BARBOSA, M. *Pulsando junto: caixeiras do Divino e sua música diaspórica*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015.

BENEVIDES, R.; PASSOS, E. “Por uma política da narratividade”. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 150-171.

BRENEZ, N. *De la figure en général et du corps en particulier: l’invention figurative au cinéma*. Bruxelles: De Boeck, 1998.

BRUNO, F. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANEY, S. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. *Remontages du temps subi: l’oeil de l’histoire: tome 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

