



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Pedro Loureiro Severien

INFRACINEMAS:

figurações do (des)envolvimento e territorialidades em disputa no Complexo de Suape

Recife

2024

PEDRO LOUREIRO SEVERIEN

INFRACINEMAS:

figurações do (des)envolvimento e territorialidades em disputa no Complexo de Suape

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – PPGCOM/UFPE como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientação: Profa. Doutora Cristina Teixeira Vieira de Melo

Área de concentração: Comunicação

Linha de pesquisa: Mídia, linguagens e processos sociopolíticos

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Severien, Pedro Loureiro.

INFRACINEMAS: figurações do (des)envolvimento e territorialidades em disputa no Complexo de Suape / Pedro Loureiro Severien. - Recife, 2024.

213f.: il.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

Orientação: Cristina Teixeira Vieira de Melo.

Inclui referências.

1. Figuratividade; 2. Ativismo audiovisual; 3. Psicogeografia; 4. Antropologia política das imagens; 5. Território de imagens. I. Melo, Cristina Teixeira Vieira de. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

PEDRO LOUREIRO SEVERIEN

INFRACINEMAS:

figurações do (des)envolvimento e territorialidades em disputa no Complexo de Suape

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – PPGCOM/UFPE como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 20/12/2024

BANCA EXAMINADORA

Profa. Cristina Teixeira Vieira de Melo (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Fernanda Capibaribe Leite (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Jeder Silveira Janotti Júnior (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Alex Giuliano Vailati (Examinador Externo ao Programa)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Amaranta Emília Cesar dos Santos (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todas as realizadoras e realizadores que ergueram suas câmeras e suas ideias, e que geraram os filmes analisados nesta tese. Essa produção serve de inspiração e anima a minha prática audiovisual e de pesquisa.

As lutas das populações em seus territórios fazem história e produzem um conhecimento essencial para a construção de outros modos de ser e de viver, com mais *envolvimento* com a natureza e todos os seres vivos. O Fórum Suape e o Centro de Mulheres do Cabo foram pontos de referência fundamentais para uma compreensão contextualizada dessas lutas. A esses coletivos, minha profunda admiração e gratidão.

Uma pesquisa como esta só existe pela mistura, pelo imbricamento do fazer e do pensar, e por isso quero expressar o meu agradecimento aos colaboradores e colaboradoras que participaram de *Fim de semana no paraíso selvagem*. Seus nomes estão nos créditos do filme, mas gostaria de destacar Maria Cardozo, Luiz Otávio Pereira e Yuri Lins nos processos de coescrita do roteiro, e Mariana Jacob na condução da produção.

Falo do *Paraíso* porque de certa maneira é a sua formulação que impulsiona esta investigação, mas há um trânsito instigante e potencializador que vem do campo acadêmico para o artístico. E nesse lugar conceitual e teórico quero saudar companheiros e companheiras do mestrado e doutorado que contribuíram para a minha formação como Álvaro Brito, Carol Almeida, Bruno Alves, Marcela Lins, Ludimilla Carvalho, entre mais um tanto de gente.

Durante o curso, me engajei em disciplinas que foram transformadoras pelas engenhosas conduções de Angela Prysthon, Catarina Andrade, Fernanda Capibaribe, Jeder Janotti, José Afonso Jr, Mariana Cunha e Rodrigo Carreiro. Muito obrigado a vocês pelas importantes contribuições.

Uma pesquisa nunca se faz só. E eu pude contar com a orientação de alguém por quem tenho admiração infinita. Cristina Teixeira é dessas professoras que consegue unir a delicadeza e a inteligência com tamanha beleza que nos mantém em permanente movimento mesmo nos momentos mais difíceis e desafiadores. Muitíssimo obrigado, Cris.

Também foram essenciais os apontamentos feitos pelos integrantes da banca de qualificação: Alex Vailati, Amaranta César e Catarina Andrade. Cada um provocou o meu olhar a partir de seus campos de estudo, o que me estimulou a seguir na caminhada e consolidar o desenho do texto. Muito obrigado! Aproveito para agradecer a Maíra Acioli por fazer a aproximação com as pesquisas realizadas em Antropologia Visual. Esse diálogo foi estratégico!

O PPGCOM não seria um lugar tão acolhedor se não fosse pelas presenças eficientes e bem-humoradas na secretaria de José Carlos Gomes da Silva e Roberta Bacelar.

Ayla de Oliveira, Cintia Lima, Dea Ferraz, Chico Ludermit, Ernesto de Carvalho, Mariana Porto, Marcelo Pedroso, Luis Henrique Leal e Sergio Borges, além de amizades queridas, formam um núcleo crítico e criativo permanente no qual pude contar para aprofundar o diálogo estético-político sobre o filme e esta pesquisa.

Um agradecimento especial para minha família. Minha mãe Paula, meu pai Henrique, meus irmãos Chico e Antônio e minha irmã Malu. Um salve ao apoio intelectual de Américo Machado, em sua atenciosa escuta e sua mente enciclopédica de referências. E à Priscilla Paschoal pela escuta ativa e tantas leituras afetivas que fazem da vida uma jornada mais poética.

RESUMO

O Complexo Industrial Portuário (e Imobiliário) de Suape ocupa um destacado lugar no imaginário de desenvolvimento de Pernambuco e da região Nordeste. Há décadas, o discurso institucional e midiático sobre a infraestrutura do porto e do polo industrial propaga esses empreendimentos como a salvação econômica para o estado. O presente trabalho realiza uma cartografia da produção audiovisual engajada nas disputas de imaginários e territorialidades relacionadas a Suape. A partir das noções de psicogeografia, corpo-território e território de imagens, esta pesquisa aborda experiências cinematográficas que estabelecem relações críticas com a realidade socioambiental. Utilizando uma abordagem que une uma antropologia política das imagens e uma historiografia do cinema político-militante, busca-se identificar figuras do discurso de desenvolvimento e progresso que são contestadas por essas produções, em modos de encenação documentais e ficcionais, em suas expressões formais e na relação com o território. Esta pesquisa se dá, portanto, na disputa entre o imaginário de desenvolvimento econômico, progresso e modernidade ocidental, que produz uma geografia política com suas infraestruturas, e uma intervenção audiovisual que se associa às populações atingidas em seus modos de vida *diversais*. O método de análise empregado nesta investigação conjuga as dimensões figurativas das imagens em suas territorialidades e temporalidades, as relações entre história e imagem e uma mirada crítica dos projetos político-institucionais na implementação de grandes infraestruturas em seus impactos para as populações locais. Abordam-se também os processos criativos, formativos e figurativos na realização do longa-metragem *Fim de Semana no Paraíso Selvagem* e uma potencial aplicabilidade das figuras de envolvimento, expressões relacionais entre modos de ser e de fazer audiovisual, numa perspectiva pluriversal, um *infracinema*.

Palavras-chave: Figuratividade. Ativismo audiovisual. Psicogeografia. Antropologia política das imagens. Território de imagens.

ABSTRACT

The Suape Industrial (and Real Estate) Port Complex occupies a prominent place in the development imaginary of Pernambuco and the Northeast region of Brazil. For decades, institutional and media discourse surrounding the port's infrastructure and industrial hub has promoted these ventures as the state's economic salvation. This study conducts a cartography of audiovisual productions engaged in the disputes over imaginaries and territorialities related to Suape. Drawing on the notions of psychogeography, body-territory, and image-territory, this research explores cinematic experiences that establish critical relations with socio-environmental realities. Employing an approach that combines a political anthropology of images and a historiography of militant political cinema, the study seeks to identify figures of development and progress discourse that are contested by these productions—through documentary and fictional modes of staging, formal expressions, and their relationship with the territory. This research unfolds within the dispute between the imaginary of economic development, progress, and Western modernity—responsible for shaping a political geography through its infrastructures—and an audiovisual intervention aligned with the affected populations and their diverse ways of life. The analytical method employed in this investigation intertwines the figurative dimensions of images within their territorialities and temporalities, the relationships between history and image, and a critical perspective on the political-institutional projects behind large-scale infrastructures and their impacts on local populations. Additionally, it examines the creative, formative, and figurative processes involved in the production of the feature film *Fim de Semana no Paraíso Selvagem* and the potential applicability of figures of involvement—relational expressions between ways of being and making audiovisual works—within a pluriversal perspective, an *infracinema*.

Keywords: Figurability. Audiovisual Activism. Psychogeography. Political Anthropology of Images. Territoriality of Images.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotogramas da sequência de abertura de <i>Fim de semana no paraíso selvagem</i>	12
Figura 2 – Vista do complexo de Suape.....	17
Figura 3 – Fotogramas da publicidade <i>Suape avança. E Pernambuco cresce junto!</i>	18
Figura 4 – Sequência das molduras em <i>[projetotorresgêmeas]</i>	33
Figura 5 – Ocupação do prédio próximo às torres em <i>[projetotorresgêmeas]</i>	35
Figura 6 – Virtualidade do centro do Recife e Cais José Estelita em <i>[projetotorresgêmeas]</i>	36
Figura 7 – Cartelas de abertura de <i>Veneza americana</i>	82
Figura 8 – Homens de paletó e gravata reunidos no porto do Recife.....	84
Figura 9 – Governador Sergio Loreto e sua comitiva com o capitão do navio que acabou de atracar.....	84
Figura 10 – Materiais que produzirão as novas infraestruturas da cidade do Recife.....	85
Figura 11 – Pose do governador para a câmera e homens protegendo-se do sol durante o discurso.....	86
Figura 12 – Trabalhadores filmados como subterfúgio das coreografias do poder.....	86
Figura 13 – Militares em cena.....	90
Figura 14 – Homem pegando carona no trem da cidade que vem.....	90
Figura 15 – Cena de À margem dos trilhos, num trecho do Cais José Estelita ao lado dos antigos armazéns de açúcar e com as torres gêmeas de fundo.....	91
Figura 16 – A chegada do trem na estação, um dos primeiros filmes da história.....	92
Figura 17 – Ocupação por moradia da Vila Sul, ao lado do Cais José Estelita.....	93
Figura 18 – O horizonte do progresso.....	95
Figura 19 – A retirada das pedras (à esquerda) que irão compor o molhe do porto (à direita)..	104
Figura 20 – A moenda e o guindaste: máquinas do tempo?.....	105
Figura 21 – O palco montado para a chegada do ditador militar.....	106
Figura 22 – Desfile das projeções do tempo.....	107
Figura 23 – O trem no asfalto.....	108
Figura 24 – Realizadores audiovisuais junto com o então governador Eduardo Campos.....	114
Figura 25 – Elias diante da construção de uma ponte e ao lado de um boneco de papelão de Eduardo Campos.....	115
Figura 26 – Elias mascarado como condutor das coreografias das máquinas.....	116
Figura 27 – Trabalhadores observam a colheitadeira.....	118

Figura 28 – O carro blindado como símbolo da atomização da classe dominante, a pulsão armamentista e a presença de Elias.....	119
Figura 29 – A descoberta do pré-sal, coreografia das máquinas, futuro na bandeira.....	119
Figura 30 – Advogado da OAB faz contato com equipe de reportagem da TV Globo.....	128
Figura 31 – O realizador Felipe Peres conversa com Dona Francisca.....	128
Figura 32 – O segurança foge da câmera e um funcionário mais graduado chega para contestar as filmagens.....	130
Figura 33 – As chamas avançam ao redor da casa de Dona Francisca e ela dá seu depoimento para a câmera erguida por sua filha.....	132
Figura 34 – Plano final de <i>Acercadacana</i>	132
Figura 35 – Guia turístico anuncia num passeio de catamarã o fim da Ilha de Tatuoca.....	133
Figura 36 – Dona Leriana catando caju.....	134
Figura 37 – Os escombros físicos e afetivos.....	136
Figura 38 – Em <i>Nanã</i> , o extremo close up ganha sentido com o território.....	137
Figura 39 – O técnico examina a câmera na tentativa de extrair essas imagens do passado.....	138
Figura 40 – Encenação do acontecimento do despejo.....	139
Figura 41 – Encenações da mídia corporativa e dos processos de decisão nos espaços de poder.....	140
Figura 42 – O mangue como lugar da ancestralidade.....	140
Figura 43 – Navios afundando em Nanã.....	141
Figura 44 – Pescador e manequim.....	142
Figura 45 – Um gesto do pescador diante do porto.....	143
Figura 46 – Planos do território, fogo e fumaça.....	143
Figura 47 – Cenas de Fragmentos de Gondwana.....	144
Figura 48 – Conjunto habitacional.....	151
Figura 49 – As aspas e a visão projetiva do empreendimento imobiliário.....	152
Figura 50 – Das ruínas do teatro do Cabo para o cinema gourmet na Reserva do Paiva.....	153
Figura 51 – Diferentes mapas e cartografias da cidade.....	155
Figura 52 – Cartela de abertura e Refinaria Abreu e Lima à distância.....	159
Figura 53 – Sindicato dos canavieiros como caixa.....	160
Figura 54 – Corpos cansados.....	161
Figura 55 – Mobilização entre mulheres no sindicato.....	164
Figura 56 – O vazio da cana.....	164

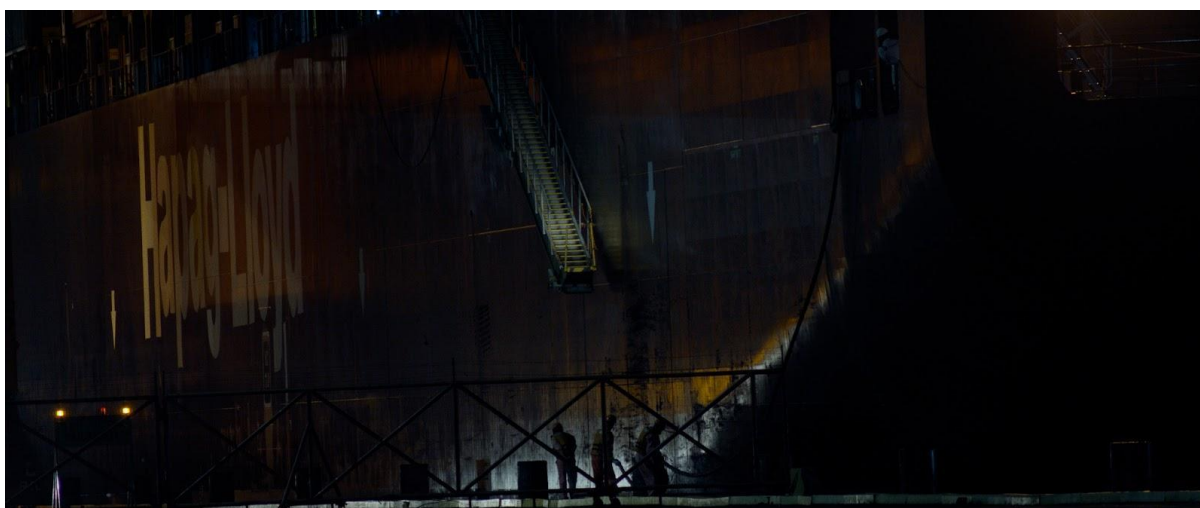
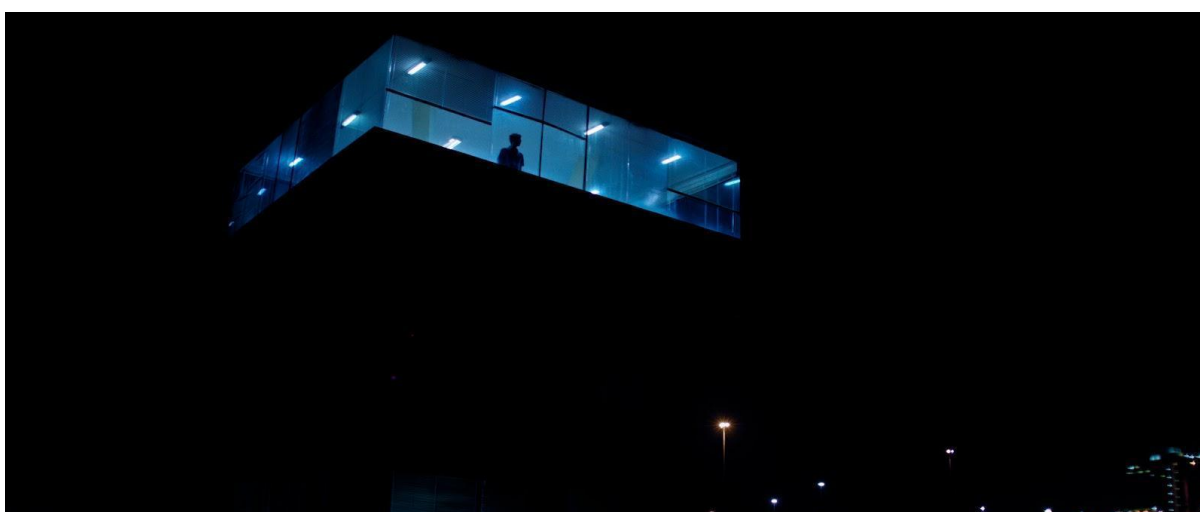
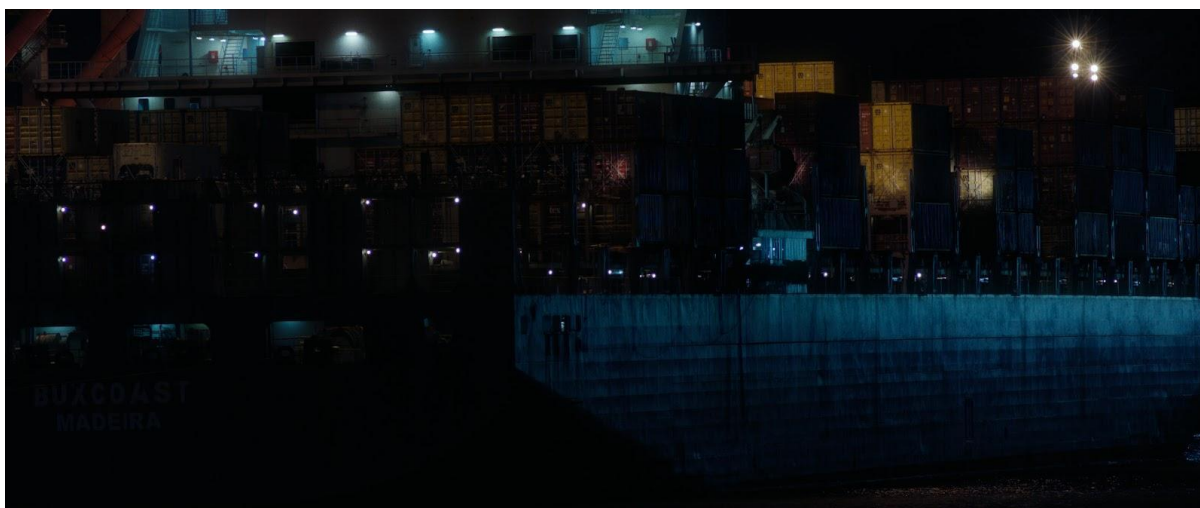
Figura 57 – Dizeres finais destoam do que se encena no filme.....	166
Figura 58 – O cartaz de Porto de Galinhas na parede do sindicato.....	167
Figura 59 – Performance com o espaço promove um deslocamento dos sentidos do terreno...	168
Figura 60 – O porto na perspectiva do catamarã e as “galinhas” de hoje.....	169
Figura 61 – Ponte interrompida.....	174
Figura 62 – Tiago caminhando na direção da casa de sua irmã.....	175
Figura 63 – Fotogramas de <i>É difícil fotografar o silêncio</i>	181
Figura 64 – Rodrigo diante do porto, Rejane chegando no Paraíso e depois caminhando em direção ao porto.....	189
Figura 65 – Plano e contraplano em <i>Brasília Highway</i>	191
Figura 66 – Síntese.....	191
Figura 67 – “O urbanista do Recife é o capital”	194

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
1.1 A trajetória da pesquisa.....	25
1.2 Multidão de imagens, montagem psicogeográfica.....	31
2 INFRAESTRUTURA, TERRITÓRIO, FIGURA.....	49
2.1 Poéticas e políticas das infraestruturas.....	52
2.2 Espaço, lugar, paisagem, território.....	57
2.3 Antropologia política das imagens e suas figuras.....	67
3 A INVENÇÃO DE SUAPE E OUTRAS COREOGRAFIAS DO PODER.....	73
3.1 O porto, a cidade, a modernidade.....	78
3.2 Construindo um porto no “Brasil potência”: os ruídos do super 8.....	96
3.3 Em trânsito no Brasil S/A	111
3.4 O inconsciente do desenvolvimentismo e uma coreopolítica.....	120
4 O DESPEJO DOS CORPOS-TERRITÓRIO	122
4.1 O cerco da cana.....	125
4.2 Topografia dos afetos.....	133
4.3 Reencenar para enfrentar o trauma.....	137
4.4 Das águas e do óleo.....	141
4.5 Do corpo-território ao território-corpo (da terra).....	145
4.6 Suape pelo avesso.....	147
4.7 Modo de produção	158
4.8 Galinhas no porto.....	167
4.9 Tempo-território.....	169
5 QUANDO AS INFRAESTRUTURAS ENCENAM OS AFETOS.....	172
5.1 Paisagem interior	173
5.2 Oficina de atuação e gesto vitalizante	178
5.3 Encenando o paraíso selvagem	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	200
FILMOGRAFIA	209

Figura 1 – Fotogramas da sequência de abertura de *Fim de semana no paraíso selvagem*.





Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

“(...) as maneiras de fazer são formas de pensamento”
(Comolli, 2008, p. 26).

1 INTRODUÇÃO

Em meados de 2019, eu estava dentro de um carro com uma equipe compacta de cinema que incluía apenas diretor de fotografia, assistente de câmera e produtora. Partimos de Recife em direção ao município do Cabo de Santo Agostinho, na Zona da Mata Sul de Pernambuco, onde está situado o Complexo Industrial Portuário de Suape. O objetivo formal da visita era realizar um teste de câmera dentro do porto e em alguns pontos do complexo industrial como preparação para as filmagens do longa-metragem de ficção *Fim de semana no paraíso selvagem* (2022), do qual sou diretor, roteirista e produtor.

Havia, entretanto, um acordo entre nós da equipe. Aquela visita não funcionaria apenas como um teste técnico de câmera. Numa tática do cinema de urgência, não se pode perder uma oportunidade de filmar os espaços de poder ou de antagonismos políticos por preciosismos ou relutância estética, deve-se filmar no imperativo do presente. Os espaços de poder econômico invariavelmente têm bloqueios físicos, protocolos de segurança e controle que impedem o livre trânsito do olhar externo, e nós tínhamos conseguido entrar. As narrativas oficiais sobre Suape espelham um discurso econômico hegemônico de desenvolvimento que sustenta politicamente a produção desse empreendimento de forma contínua há mais de 50 anos.

Essas narrativas midiáticas, empresariais e de governo servem como expressões afirmativas e positivadas dos benefícios de Suape como projeto econômico, sem abordar de forma direta suas complexidades ou questionar suas contradições. Por um lado, o discurso hegemônico opera para associar a ideia de desenvolvimento, progresso e modernidade ao empreendimento, e é apoiado de forma praticamente uníssona pela mídia corporativa e também por diferentes instâncias de poder e legitimação, tanto no âmbito empresarial quanto nas agências públicas. Suape seria o destino redentor da economia local com impacto regional, nacional e global.

No entanto, numerosas pesquisas acadêmicas e mobilizações de grupos organizados na sociedade civil levantam as contradições do empreendimento do ponto de vista social e ambiental. Dessa perspectiva crítica, Suape deve responder ao interesse público para além das cifras e das reiteradas projeções na geração de empregos, já que só existe por um volumoso aporte de recursos públicos tanto no âmbito estadual quanto federal.

No site oficial de Suape esta é a definição do projeto:

O Complexo Industrial Portuário de Suape é um dos maiores projetos de desenvolvimento da economia do País. O empreendimento oferece oportunidades em diversos setores, atraindo investimentos e gerando renda para os trabalhadores que se orgulham em construir uma nova história para Pernambuco.

Distante apenas 40 quilômetros do Recife, Suape é interligado a mais de 250 portos em todos os continentes e se apresenta como o porto público mais estratégico do Nordeste, tendo em vista que 90% do PIB (Produto Interno Bruto) da Região encontra-se em um raio de 800 quilômetros do porto. Dessa forma, mostra-se como um *hub port* natural, ou seja, porto concentrador e distribuidor de cargas não só para o Nordeste, mas também para o Norte do País.

Aliando um conceito de porto-indústria, o Complexo de Suape surgiu como instituição pública em 1978, por meio da Lei Estadual nº 7.763, que criou a empresa SUAPE - Complexo Industrial Portuário, cuja finalidade era administrar a implantação do distrito industrial, o desenvolvimento das obras e a exploração das atividades portuárias.

Hoje, é administrado pela estatal chamada SUAPE – Complexo Industrial Portuário Governador Eraldo Gueiros, vinculada à Secretaria de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco, por autorização do Governo Federal, pelo convênio firmado em 9 de abril de 1992 (Suape, s.a.).

Os fotogramas que abrem esta tese fazem parte das imagens realizadas no referido dia zero de produção de *Fim de semana no paraíso selvagem* e estão na abertura do filme. Nossa motivação na produção dessas imagens era justamente tensionar o discursivo hegemônico. Durante esta diária, filmamos em diversos trechos do complexo industrial, parando em acostamentos das pistas para observar as estruturas metálicas de uma petroquímica ou o pátio de uma empresa de gestão de containers. A maior estrutura do complexo industrial-portuário é a refinaria Abreu e Lima, que filmamos de longe. A refinaria é interdita para filmagens que não estejam em alinhamento com a propaganda dos governos, inclua-se além do Governo do Estado de Pernambuco, o Governo Federal e a Petrobras, controladora do empreendimento.

Mais ou menos no meio da tarde, nos encaminhamos para o porto. Fomos recebidos por uma funcionária da área de marketing que indicou que o único ponto de onde poderíamos abrir a câmera seria no entorno da torre de controle. Como um pequeno istmo de pedras e asfalto que se prolonga até o limite da entrada do porto, por onde passam todos os navios cargueiros, esse é um local “público” do complexo. Isso porque os terminais de onde se faz a carga e a descarga de containers tem a operação gerida por empresas privadas em regime de concessão pública.

Figura 2 – Vista do porto de Suape.



Fonte: Suape, s.a.

A imagem acima foi retirada do próprio site de Suape (Suape, s.a.) e retrata, de uma mirada de cima, uma parte da estrutura do complexo. À esquerda da entrada do porto, pode-se ver a torre de controle, em seguida as docas de atracagem e terminais de contêineres. Na parte central à direita, está presente um pedaço da ilha de Tatuoca, e, no canto superior direito, a estrutura do estaleiro.

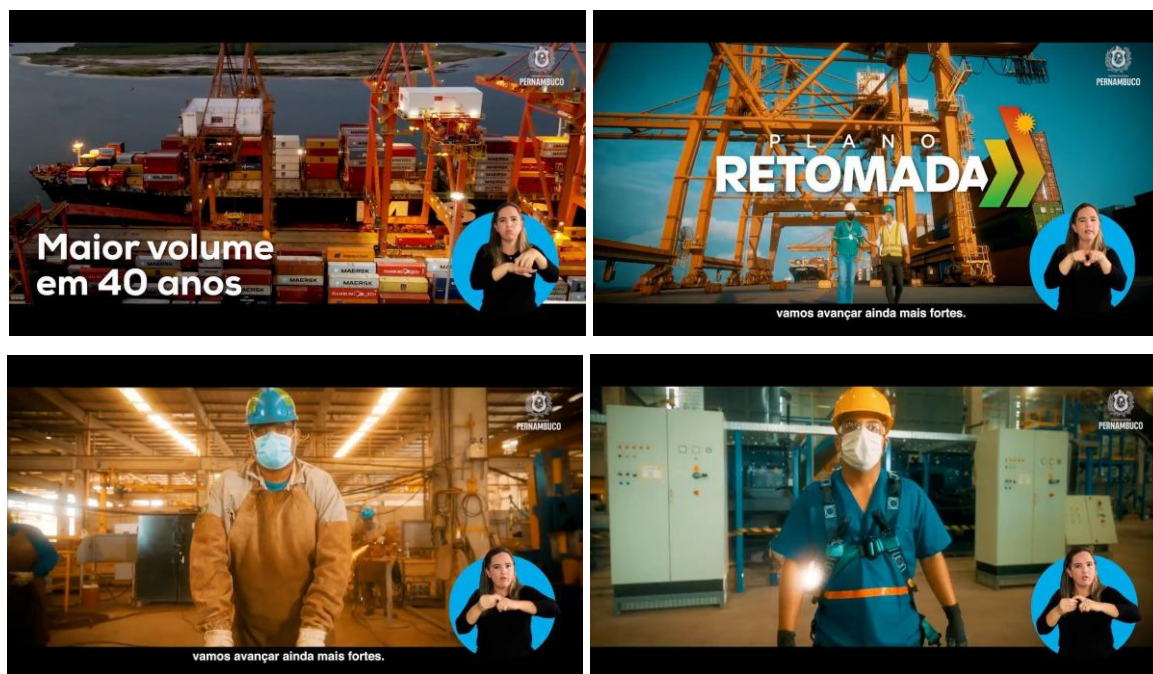
A questão da interdição ao espaço para a produção de imagens funciona como operação de controle sobre que discursos vêm à tona sobre Suape. O resultado é que o imaginário social sobre o empreendimento está impregnado de uma visão institucional. Imagens coloridas em grande angular com montagem dinâmica mostrando a grandiosidade dos terminais de contêineres, a imponência dos navios cargueiros, o aparato tecnológico de gestão e a mão de obra trabalhadora satisfeita e ativa. Essa dimensão do acesso ao espaço e sua consequente rima na produção de imagens será um dos temas centrais desta investigação. O bloqueio territorial como duplo do bloqueio ao imaginário de futuro das populações da região.

Talvez a memória mais premente que eu tenha de Suape é a de um trabalhador com capacete, olhando para a câmera com sorriso largo e as estruturas metálicas do porto ao fundo. Afinal, o empreendimento vem “gerando renda para os trabalhadores que se orgulham em construir uma nova história para Pernambuco”. Outra imagem icônica é o sobrevoo de

helicóptero, hoje substituído por um drone, dando a ver extensão territorial do complexo, um espaço de operações que envolve ainda um centro administrativo e diversas outras estruturas empresariais e industriais.

Abaixo, compartilho alguns fotogramas de um vídeo institucional do Governo do Estado intitulado *Suape avança. E Pernambuco cresce junto!* (Governo de Pernambuco, 2021) que exemplifica essa memória de forma atualizada. As cores quentes, a organização do espaço como lugar tecnológico, a presença sequencial de diversos trabalhadores uniformizados. Os olhos dos trabalhadores sorriem mesmo com máscaras devido à pandemia de Covid-19 que se colocava como uma catástrofe sanitária com milhões de mortos no mundo. O índice de mortalidade no Brasil foi muito acima da média global. Novamente, vistas de cima do porto e das outras estruturas industriais e a relação entre os corpos dos trabalhadores em primeiro plano em equilíbrio com as estruturas que preenchem o fundo do quadro. As cenas convergem com o slogan “Suape avança”.

Figura 3 – Fotogramas da publicidade *Suape avança. E Pernambuco cresce junto!*





Fonte: Fotogramas extraídos pelo autor, 2024.

A partir da justaposição dos fotogramas da abertura de *Fim de semana no paraíso selvagem* e dessa publicidade institucional, percebe-se um embate discursivo. As cenas que fizemos em 2019 são sombrias, escuras, onde as luzes artificiais do porto ganham destaque criando quadros fantasmáticos desse espaço e os trabalhadores figuram diminutos, distantes no enquadramento, silhuetados. *Fim de semana no paraíso selvagem* busca fissurar o discurso desenvolvimentista. Além da forma de encenação do espaço, outro elemento diferencial é a maneira com a qual os trabalhadores são figurados em relação com à infraestrutura industrial portuária.

Faço esse primeiro exercício comparativo para introduzir uma das dinâmicas desta pesquisa, a análise *figurativa* das imagens, tendo como objetivo elaborar leituras que articulam o ambiente socioeconômico, as relações de poder e os contextos históricos que as emanam. O centro desse embate imagético é uma perspectiva crítica à noção de desenvolvimento baseada

em Suape e seus empreendimentos. Dá-se centralidade às imagens que buscam produzir um contradiscurso midiático, e que por vezes se apropriam e deslocam os sentidos das imagens oficiais e publicitárias. Esse procedimento que vem da produção audiovisual independente servirá justamente para atravessar um *território de imagens*.

O Brasil historicamente deposita suas esperanças em grandes projetos centralizadores do desenvolvimento econômico. Do ponto de vista da comunicação institucional e da mídia corporativa, o empreendimento de Suape é narrado como uma espécie de *Eldorado* para Pernambuco, um projeto de salvação econômica que traria crescimento aliado à prosperidade.

Entre as décadas de 2000 e 2010, intensifica-se o investimento público em Suape, com a construção da refinaria Abreu e Lima e do estaleiro Atlântico Sul. Esse período coaduna também com o crescimento do fomento público na produção audiovisual brasileira. Pernambuco destaca-se como um dos principais pólos de cinema no país, alcançando reconhecimento nacional e internacional. Essa sincronia histórica dá a ver as condições do surgimento de um cinema que toma o complexo de Suape como figura central das disputas em torno das noções contemporâneas de desenvolvimento econômico e social.

A produção audiovisual independente que será analisada neste trabalho vem questionar a associação entre grandes projetos de desenvolvimento e o ideal modernista de progresso, pondo em cena contradições e violências desse aporte estruturador da região. É nesse gesto coletivo de realização, uma *comunidade de cinema* (Guimarães, 2015), que se consolida também um fazer cinematográfico abertamente político-militante em Pernambuco.

(...) denominamos comunidades de cinema os diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica de todos aqueles que se encontram sob a condição dos sem parcela na distribuição vigente das parcelas e das ocupações configuradas por uma cena política determinada. Com suas imagens e discursos, isto é, por meio do agenciamento dos componentes de uma mise en scène singular, os sujeitos filmados viriam assim a inaugurar o dissenso em uma cena estabelecida. O advento da comunidade como invenção do comum só pode se dar, entretanto, sob o modo de uma incessante demanda de formas cinematográficas sempre por criar, indeterminadas e indetermináveis, abertas em sua destinação. Não há como identificar, de antemão, as cenas de constituição do comum, que só podem existir à medida que são inventadas pelos filmes; não podemos distinguir a priori onde estão as cenas de dissenso que eles inventam; só podemos notar sua aparição imprevista em um campo social e, a partir daí, avaliar a perturbação que introduzem no sensível comum a uma comunidade (Guimarães, 2015, p. 49).

Fazendo uma genealogia da produção audiovisual ligada a Suape, chegaremos também a essa fisionomia de uma cinema que enfrenta os discursos do poder político e econômico oriundo nas classes dirigentes, e com isso inventa em sua aparição imprevista formas narrativas, de

organização e relações com as populações e territórios impactados. Um dos argumentos que esta pesquisa irá explorar é o fato de que diante dos impactos materiais e subjetivos da produção desse grande projeto de infraestrutura, a sociedade civil se mobiliza politicamente na concepção de outros horizontes de futuro e esse gesto conchama a produção audiovisual. Para averiguar esses processos, buscando compreender seus desígnios históricos e sociais, me volto para esta produção que perscruta Suape usando uma intersecção disciplinar entre uma antropologia das infraestruturas (Larkin, 2020), cosmovisões diferenciais (Bispo dos Santos, 2023) e um diversificado aparato de análise fílmica, que vai desde uma antropologia das imagens (Didi-Huberman, 2017) à noção de figural (Brenes, 1998, 2015, 2017; Aumont, 1996, 2008, 2012), entre outros. Nesta composição epistemológica, a realização de *Fim de semana no paraíso selvagem* funciona como ferramenta de campo da pesquisa, uma vez que o filme me desafiou a elaborar narrativamente complexidades e contradições desse *território* (Santos, 1996, 2002; Haesbaert, 2023; em diálogo com outros autores).

A fim de problematizar as imagens institucionais, poderíamos nomeá-las também como *imagens de poder* (ou de controle), buscaram-se outras imagens da relação dessa grande infraestrutura com as populações e seus territórios. Como já foi aventado, esse gesto crítico não é isolado. Há uma constelação de filmes que questionam a ação do estado em associação com o poder econômico e o impacto desse projeto sobre as populações no entorno de Suape desde os idos da ditadura militar no Brasil nos anos 70, período de lançamento de sua pedra fundamental. O projeto de desenvolvimento de Suape adere a fluxos globais do capitalismo contemporâneo em suas facetas moderna-ocidental, desenvolvimentista e neoliberal. A sua implementação protagoniza remoções e despejos, intervenções ambientais de grande magnitude e participação direta na produção de um desacerto urbano com altos índices de desigualdade social mesmo com tamanha riqueza financeira gerada em negócios e investimentos públicos. Essas ações remetem também a remanescências de dinâmicas coloniais.

Abaixo trago um trecho da introdução da publicação *Pluriverso: um dicionário do pós-desenvolvimento* para situar de forma sintética uma perspectiva crítica sobre os temas do desenvolvimento, do progresso e da modernidade:

Décadas após a noção de desenvolvimento ter se espalhado pelo mundo, apenas meia dúzia de países considerados “pouco desenvolvidos” ou “em desenvolvimento”, ou ainda do Terceiro Mundo – nos termos pejorativos da Guerra Fria –, de fato se qualificou “desenvolvida”. Outros países lutaram para imitar o modelo econômico do Norte, com altíssimos custos ecológicos e sociais. O problema não está nas falhas de implementação, mas na concepção de desenvolvimento como crescimento linear, unidirecional, material e financeiro, movido pela mercantilização e pelos mercados capitalistas. Apesar de inúmeras tentativas de ressignificar o desenvolvimento, ele

continua sendo aquilo que os “especialistas” gerenciam na busca pelo crescimento econômico, medido unicamente pelo PIB – um indicador de progresso raso e impreciso do ponto de vista do bem-estar. Na realidade, o mundo como um todo vivencia o “mau desenvolvimento”, mesmo nos países mais industrializados, cujo estilo de vida deveria supostamente servir como um farol para guiar o caminho dos “atrasados”.

Uma parte crucial de nossos problemas está na concepção de “modernidade” – em querer sugerir que tudo o que é moderno seja disruptivo ou injusto, tampouco que toda modernidade seja positiva. Na verdade, elementos modernos, como os direitos humanos e os princípios feministas, estão se provando libertadores para muita gente. Referimo-nos à modernidade como visão de mundo dominante que emergiu da Europa a partir da transição entre Idade Média e Renascimento até o início da Idade Moderna, e que se consolidou no fim do século XVIII. Entre essas práticas culturais e instituições, há uma crença no indivíduo independente do coletivo, na propriedade privada, no livre-mercado, no liberalismo político, no secularismo e na democracia representativa. Outra característica fundamental da modernidade é o “universalismo” – a ideia de que todos vivemos em um único mundo, agora globalizado, e pior ainda, a noção de que a ciência é a única verdade legítima, o arauto do “progresso”.

Entre as causas iniciais dessa crise múltipla está a antiga premissa monoteísta de que um “Deus” pai criou a Terra em benefício de “seus” filhos humanos. Esse posicionamento é conhecido como antropocentrismo. No ocidente, esse pensamento evoluiu para o vício filosófico de colocar a humanidade contra a natureza e deu origem a dualismos como a divisão entre sujeito versus objeto, mente versus corpo, masculino versus feminino e civilizado versus bárbaro. Essas categorias ideológicas clássicas legitimam a devastação do mundo natural, bem como a exploração baseada em diferenças raciais, civilizacionais e de sexo/gênero. As feministas enfatizam a “cultura masculinista de dominação” trazidas por esses pares artificiais; os intelectuais do Sul global destacam sua “colonialidade”. O sistema mundo moderno, colonial, capitalista e patriarcal, portanto, marginaliza e degrada formas de conhecimento tais como o cuidado, o direito, a ciência e a economia não ocidentais. Esse é o padrão político predominante no mundo todo, ainda que tenham existido modelos alternativos na Europa, assim como “modernidades” da América Latina, da China e de outros territórios (Kothari et al, 2021, p. 37-38).

A presente pesquisa analisa um conjunto de filmes que constroem uma *contranarrativa coletiva (ou multitudinária)* e articulam com imagens e sons os principais embates em curso neste *território*. Grifo a palavra território mais uma vez porque esta noção funcionará recorrentemente como um operador conceitual importante para o trajeto dessa caminhada teórica e metodológica, assim como as noções de *contrapoder* (Negri e Hardt, 2014) e *contrahistória* (Benjamin, 1987; entre outros). Essas contranarrativas audiovisuais colocam em cena uma multidimensionalidade das ações que configuram o território.

Uma das hipóteses de experimentação conceitual aqui levantadas é que esses filmes da produção independente vem não só estabelecer relações de representação da realidade social. Equanto ações e gestos dão forma ao território, mas também se posicionam diante de imagens sociais, históricas e institucionais em diferentes temporalidades – presente, passado e futuro –, fagocitando-as, transmutando-as, virando a chave da linguagem do desenvolvimento na

perspectiva de uma outra gramática, contracolonialista, para produzir figuras de *envolvimento* (Bispo dos Santos, 2023).

Quando completei dez anos, comecei a adestrar bois. Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa. Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta.

Há adestradores que batem e há adestradores que fazem carinho; há adestradores que castigam e adestradores que dão comida para viciar, mas todos são adestradores. E todo adestramento tem a mesma finalidade: fazer trabalhar ou produzir objetos de estimação. Contudo, não são todos os animais que conseguimos adestrar. Alguns ficam atrofiados fisicamente – quando se exige do animal um esforço físico para além do que é capaz. Outros ficam atrofiados mentalmente – quando o animal recebe um choque mental violento.

Eu, por dominar a técnica do adestramento, logo percebi que, para enfrentar a sociedade colonialista, em alguns momentos “precisamos transformar as armas dos inimigos em defesa”, como dizia um de meus grandes mestres de defesa. Então, para transformar a arte de denominar em uma arte de defesa, resolvemos denominar também. (...) Por exemplo, se o inimigo adora dizer *desenvolvimento*, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofofia. Vamos dizer que a cosmofofia é um vírus pandêmico e botar pra ferrar com a palavra *desenvolvimento*. Porque a palavra boa é *envolvimento* (Bispo dos Santos, 2023, p. 06-07).

Procuro figuras de envolvimento com o território, imagens que desejam efetuar uma intervenção social. De acordo com Brenez (2017), o termo *cinema de intervenção social* é propagado por René Vautier ainda nos anos 50 como ferramenta conceitual e práxis militante diante de lutas sociais na defesa do meio ambiente e contra o colonialismo, o racismo, a violência de gênero. Ao olhar para as performatividades das imagens em associação com essas mobilizações coletivas, por vezes, enxergaremos uma face disforme e diversa, dessa região, bastante distinta das imagens evocadas nos discursos oficiais.

Assim, proponho uma forma de pensamento associativo, utilizando os filmes como portais que são abertos dentro das encenações do território e das *coreografias das infraestruturas*. Nesse procedimento, uma imagem que surge em um filme será o vínculo para juntar um outro filme e ativar sua potência também descritiva de um afeto, de um modo de vida, uma *psicogeografia cinematográfica* (Almeida, 2020).

Pego emprestado o conceito de psicogeografia da tese de Ana Caroline Almeida (2020) quando a autora coloca em contiguidade os trabalhos de Aby Warburg (2015), Didi-Huberman (2013) e Giuliana Bruno (2002), entre outros, para produzir um procedimento metodológico.

Almeida irá descrever cidades imaginárias que surgem da junção, ou aproximação, de gestos encenados no cinema brasileiro dos anos 2010 que compartilham de um *páthos* comum.

A partir de uma estrutura que se lançava imaginativa – a fabulação sobre cidades fictícias – para introduzir um debate teórico e hermenêutico em cima dos conceitos mobilizados pelas imagens, foi-se também chegando a uma sensibilidade óptica e háptica capaz não apenas de construir espaços psicogeográficos, mas nesse processo chegar a algumas conclusões sobre o cinema brasileiro em si (Almeida, 2020, p. 248).

Guy Debord definiu psicogeografia como “o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (Debord *apud* Jacques, 2003, p. 39). Diferentemente de Almeida, que em seu procedimento metodológico fabula cidades a partir de um conjunto de cenas, partiremos de um território determinado, o complexo de Suape. É partindo dessa plataforma física que mobilizaremos os filmes. Realizações que pisaram essa terra e que se movimentaram por ela com as suas câmeras então fabulam esse território.

Se utilizamos a abertura de *Fim de semana no paraíso selvagem* e os fotogramas do vídeo publicitário do Governo do Estado *Suape Avança*, é para produzir os primeiros sentidos de uma análise comparativa de como o território transmuta-se a partir das imagens num duplo fluxo de cognição. Se as imagens surgem com a presença do território para operar uma projeção parcial, essas imagens projetadas também retornam ao território como forma de produzi-lo. Esse gesto de produção discursiva do poder institucional carrega de maneira tão veemente sua condição de destino unívoco que o que se expressa é também uma cosmofofia, um impedimento de modos de vida diversos (Bispo dos Santos, 2023).

Não raro esses discursos de modernidade-ocidental e progresso são usados para justificar violentas intervenções territoriais. Outras imagens vem para defender o território contra essas violações, e assim por diante num movimento espiralar. Um fluxo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização (Deleuze & Guattari, 1997). Vale notar que ambas as produções citadas nesta introdução até agora (a publicidade institucional do Governo do Pernambuco e *Fim de semana no paraíso selvagem*) foram filmadas em 2021, durante a pandemia de Covid-19, fenômeno que tem sua matriz na profunda crise ambiental do *capitaloceno* (Haraway, 2016).

Com o corpus mobilizado para esta investigação, a ser apresentado na parte final desta introdução, procuro produzir uma cartografia histórica, estética e afetiva, esse desejo de caminhar pelas imagens em seus sentidos antropológicos, políticos e sociais, com horizonte

numa *figura* múltipla e diversal, esse território de imagens, que problematiza o discurso hegemônico de desenvolvimento e cria figuras de envolvimento nessa psicogeografia.

Nesse procedimento, imbricam-se uma antropologia das infraestruturas e a produção audiovisual com o aparato da *análise fílmica e figurativa*. Não obstante, há material volumoso em outros campos de estudo como as ciências sociais, a economia, a sociologia, a ecologia, sobre os impactos e as contradições do projeto de desenvolvimento de Suape. Esses estudos servirão para fundamentar o olhar contextual e crítico sobre os resultados sociais e ambientais, entretanto, reitero que o foco da pesquisa é outro: um conhecimento associativo a partir das imagens, com um viés de aplicabilidade em processos de criação e realização audiovisual em suas dimensões estético-políticas, um infracinema.

1.1 A trajetória da pesquisa

Preciso fazer um breve retorno à minha própria trajetória como pesquisador e que me traz até a temática aqui proposta, pois esse gesto de uma copresença com as imagens também serve o desenho teórico-metodológico. Um *objeto* de pesquisa na Comunicação, nessa perspectiva, não nasce apenas por suas qualidades intrínsecas como fenômeno, mas por uma relação que se estabelece entre o fenômeno abordado em interação com um *sujeito* da pesquisa, esse sujeito que é afetado pelas imagens. Ressaltar essa dinâmica relacional quer trazer para esta cartografia audiovisual uma *etnografia das telas*.

Essa perspectiva da qual se articula o trajeto investigativo materializa-se na presença do sujeito individual que interage com o coletivo, processando objetos materiais e subjetivos ao mesmo tempo de forma desierarquizante. No caso desta pesquisa, compreendendo uma produção discursiva identificada numa relação por um lado controladora e de poder (imagens midiáticas e institucionais), e por outro, imagens de ímpetos solidários politicamente com um território. Por vezes, essas narrativas cinematográficas, contestadoras do status quo, produzem formas estéticas e de produção transgressoras e inovadoras, mesmo que ocorram em contextos de circulação e impacto social minoritários. A relevância dessas narrativas reside justamente em sua posição contrahegemônica.

Durante os anos 2010, estava em ebulição no Recife um movimento social e cultural que projetava a luta pelo direito à cidade para o restante do país, também com certa repercussão internacional. O Movimento Ocupe Estelita surgia em diálogo com uma mobilização global que se utilizava de diferentes táticas midiáticas e políticas de ocupação (*occupy*). Durante cerca de dois anos, entre 2012 e 2014, produziram-se encontros culturais na parte externa do Cais José Estelita entre outras atividades políticas que consolidaram uma rede para denunciar as graves irregularidades de um projeto de privatização do espaço público no centro histórico da cidade, então conhecido como Novo Recife¹. Em maio de 2014, o movimento Ocupe Estelita ganhou força com a ocupação interna do terreno, gesto que visava barrar o início das obras desse megaempreendimento imobiliário.

O que estava em disputa era não só a paisagem histórica do centro do Recife, mas também o horizonte de desenvolvimento urbano para a cidade e a maneira como o território expandido seria transformado a partir desse empreendimento. O projeto Novo Recife propunha a construção de treze torres de luxo num terreno que pertencia ao Governo Federal numa região estratégica do ponto de vista histórico e urbanístico do município. O discurso institucional e midiático sobre o projeto era de aprovação quase unânime quando de sua publicização inicial.

Lutar contra o Novo Recife em busca de destinos mais coletivos para aquele espaço tornou-se o centro das disputas pela democratização do tecido urbano no Recife naquele momento. A ocupação se transformou num ponto de sinergia e produção política, articulando uma intervenção relevante midiática e institucionalmente. Diante da convivência dos poderes executivos e legislativos, em todas as esferas de governo, e silêncio parcial da mídia corporativa, o Movimento Ocupe Estelita conseguiu projetar uma mensagem de inconformismo com os projetos urbanos que favoreciam o grande capital imobiliário de perspectiva neoliberal.

Um dos elementos dessa disputa midiática foi a intensa produção audiovisual independente, ligada ao movimento social, sob o manto da luta pelo direito à cidade. Foi justamente nesse lugar que me engajei. Ao me somar a um grupo de realizadores, pude colaborar na produção de dezenas de peças audiovisuais. Essas produções se materializam em diferentes formas estético-narrativas e com diferentes propósitos em uma associação estratégica com as ações da mobilização social.

¹ O Consórcio Novo Recife emprestava seu nome ao projeto Novo Recife. Agora já em fase avançada de construção com três edifícios do complexo imobiliário construídos, essas edificações foram renomeadas de Mirantes do Cais.

Em minha pesquisa de mestrado (Severien, 2018), busquei articular, a partir desse olhar participativo, as principais linhas de força de um circuito de produção audiovisual criado nos anos 2010 sob a égide da luta pelo direito à cidade. Não estava em foco apenas as produções nas quais eu havia participado, embora eu também usasse filmes dos quais participei da feitura como ferramentas de uma etnografia auto reflexiva e de investigação estético-política. Havia uma numerosa e rizomática produção audiovisual feita no período com diferentes regimes de realização e que formava uma base diversa de experiências narrativas e de organização produtiva. Como resultado da análise desse material, surge a noção de *cinema de ocupação*, uma categoria narrativa audiovisual que associa a forma fílmica a uma ação prática e direta do movimento social urbano.

A minha pesquisa no mestrado tinha como força motriz o engajamento estético-político e um mergulho na dimensão urbana a partir dos filmes e da vivência no ativismo. Pode-se dizer que o Ocupe Estelita era responsável por catalisar uma tomada de posição também da produção audiovisual em relação ao processo de produção da cidade, como atesta a cronologia proposta por Lino e Nascimento (2017). Durante a pesquisa, pude perceber outras formas de vinculação desse espaço de criação audiovisual, muitas vezes se organizando em formas coletivas e colaborativas do fazer. O que não significava uma redução dos potenciais sensíveis, mas o fortalecimento de uma percepção do estético no político e vice-versa, ou uma performatividade das imagens com a luta pelo direito à cidade.

Associando a minha pesquisa no mestrado com o desenho inicial desta tese, procuro afirmar as similaridades na abordagem e continuidades de interesses conceituais. Todavia, deslocar o escopo territorial, saindo da capital em direção à Zona da Mata, e também deslocar o olhar da cidade do Recife para um complexo industrial-portuário requer não apenas a adição de novas constelações teóricas. Os próprios filmes instauram outros horizontes de pautas e pensamentos político-militantes. Não é que a questão urbana e do direito à cidade saiam de cena, mas ativa-se um outro trânsito entre o espaço, suas territorialidades e as imagens.

Desloca-se assim a forma das ações de disputa através do uso do audiovisual e os conteúdos desse conflito com uma figura que ganha expressiva presença: as pautas ambientais. Esse deslocamento territorial funda diferenças estruturais das condições de possibilidade para a prática audiovisual que sugerem também diferenças no arranjo metodológico e conceitual, mas parte da matriz epistemológica que advém do cinema de ocupação serve para dar a ver uma abordagem da questão das infraestruturas e do direito à cidade na direção desse território de imagens. Ao mesmo tempo, trazer o olhar para Suape dá a ver outros contornos do que estava

em disputa com o projeto Novo Recife, a saber a pauta hoje nomeada como racismo ambiental – uma maneira desigual de como as populações sofrem os impactos dos desequilíbrios causados por força das intervenções predatórias e dos modelos capitalistas de exploração da natureza.

Ao longo dos debates e das disputas sobre o projeto Novo Recife, o movimento Ocupe Estelita conseguiu demonstrar, como afirma o filósofo Leonardo Cisneiros² em *Recife, cidade roubada* (Ocupe Estelita, 2015), que não é que não haja planejamento urbano no Recife. Esse planejamento existe, mas ocorre a portas fechadas em diálogo íntimo entre o poder público e o capital imobiliário, com reduzida ou nenhuma participação popular. Nesse mesmo filme, demonstra-se que está em curso uma operação de perspectiva neoliberal que busca transformar os principais terrenos da faixa litorânea indo de Olinda, município que faz fronteira ao norte com Recife, a municípios do litoral sul como Jaboatão dos Guararapes, Cabo de Santo Agostinho e Ipojuca. Toda essa extensão de terras vem sendo planejada numa perspectiva determinada de desenvolvimento na qual Suape é um centro irradiador em conexão direta com Recife.

O projeto industrial portuário carrega consigo uma projeção de urbanidade que incentiva um mercado imobiliário e turístico específico, ao mesmo tempo que operacionaliza intervenções ambientais de grandes proporções. Essa projeção vai se tornando material na forma de organização do espaço com diversos impactos do ponto de vista social, cultural e ambiental. Ao longo dos últimos anos, enquanto sucessivas gestões governamentais afirmam de forma quase unívoca um projeto industrial-turístico-imobiliário para a região, a produção audiovisual independente vem questionando as dinâmicas da implementação desse ideário, e assim vai se desenhando um horizonte de resistência e re-existência (Porto-Gonçalves & Hurtado, 2022).

Discutem-se as diferenças entre re-existência e resistência, mas colocam-se em diálogo para mostrar sua complementaridade. Propõe-se que re-existência e resistência são processos que se acumulam, se sobrepõem, incorporam, e renovam, dando novos sentidos à existência e ao espaço, e, portanto, mudam as estratégias de territorialização, com base no passado/tradição, nas lutas/conflitos presentes e nas projeções/sonhos/imaginações (Hurtado e Porto-Gonçalves, 2022).

Se não há necessariamente um movimento político unificado e nomeado que dá forma momentânea à disputa, como no caso do Ocupe Estelita, existe uma crescente mobilização de grupos organizados da sociedade civil, dos povos tradicionais e organizações não-

² Leo Cisneiros era professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e ativista dos direitos urbanos. Faleceu em 05 de abril de 2021.

governamentais na região que contestam os resultados desse tão esperado desenvolvimento econômico redentor. Um exemplo é o Fórum Suape, conjunto de organizações políticas que agem de forma coordenada em suas intervenções e que produz documentação valiosa do passivo social e ambiental do modelo de desenvolvimento em marcha.

Como veremos a partir dos próprios filmes, a malha de produção de cidade se estende em uma íntima interligação entre o Recife e os municípios impactados por Suape, adicionando-se a isso sobrevivências históricas das lutas no campo e também matrizes de uma mobilização da sociedade civil organizada que remontam à década de 70, assim como a urgência de um debate público na perspectiva ambiental. Por esses motivos, será necessário examinar que noção é esta de desenvolvimento e sua expressão em grandes projetos de infraestrutura, assim como suas filiações imagéticas e subjetivas de maneira a produzir uma reflexão crítica e criativa das narrativas em suas figuras de envolvimento. Procuro fazer isso numa associação entre o fazer audiovisual e os conflitos territoriais em curso naquilo que podemos nomear para efeitos de síntese de território industrial-portuário-imobiliário de Suape.

Há dois aspectos que gostaria de dar relevo para a formulação metodológica e conceitual desta investigação. O primeiro é que ao nos dispormos a uma elaboração relacional entre o fazer da pesquisa e o fazer social, nos apoiamos no pensamento e na práxis contracolonialista proposta por Antônio Bispo dos Santos, também conhecido como Nêgo Bispo: “Os colonialistas, povos sintéticos, são lineares e não transfluem, eles apenas refluem, porque são o povo do transporte. Para eles, o pé é o conteúdo e o sapato é a forma, e ponto final” (Bispo dos Santos, 2023, p. 33).

O nosso movimento é o movimento da transfluência. Transfluindo somos começo, meio e começo. Porque a gente transflui, conflui e transflui. Conflui, transflui e conflui. A ordem pode ser qualquer uma. Para nós o conteúdo determina a forma e a forma determina o conteúdo. Se eu sair procurando um sapato que sirva no meu pé, então o meu pé é a forma e o sapato é o conteúdo (Bispo dos Santos, 2023, p. 32)

Essa maneira de pensar a integração entre forma e conteúdo em contraposição à separação permite uma presença com as imagens nesse espiral de transfluência e confluência. À medida que habitamos a imagem, a imagem também nos habita. Sendo esta umas das maneiras de entendimento do *páthos* das imagens:

Falamos de cosmologia em vez de falar de teoria ou de ideologia. Falamos de território, em vez de falar de fábrica. Falamos de aldeia, quilombo e terreiro, em vez de espaço de trabalho. O mundo do trabalho não é mais o mundo em debate, não está

mais impondo a pauta, está sendo substituído pelo mundo do saber, pelo mundo do viver (Bispo dos Santos, 2023, p. 34).

E esse mundo do saber e do viver questiona e se contrapõe ao mundo colonialista. “O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo” (Bispo dos Santos, 2023, p. 38).

O que está em operação numa narrativa cinematográfica é uma conjunção de predicados coletivos, valores sociais, experiências estéticas e expressões sensíveis que existem em si, mas nunca apenas para si. Os filmes aqui abordados são expressões vitais, na qual tensionam-se modos de vida, e suas condições de existência estão associadas a relações de poder historicamente produzidas. Há uma colonialidade no fazer e no ver. Essas formas estão em operação nos filmes e com os filmes. Nêgo Bispo afirma que é necessário transformar a linguagem, uma vez que a linguagem é também uma arma colonial que tenta impor um só mundo, hierarquizado, com os seres humanos como criadores e não criaturas, assim afirmando-se como “desenvolvedores” que desejam “superar” a natureza.

Humanismo é uma palavra companheira da palavra desenvolvimento, cuja ideia é tratar os seres humanos como seres que querem ser criadores, e não criaturas da natureza, que querem superar a natureza. Do lado oposto dos humanistas estão os diversosais – os cosmológicos ou orgânicos. Se os humanos querem transformar os orgânicos em sintéticos, os orgânicos querem apenas viver como orgânicos, se tornando cada vez mais orgânicos. Para os diversosais não se trata de desenvolver, mas de envolver (Bispo dos Santos, 2023, p. 19).

Essa maneira de agir hierarquizada perante a natureza, impondo o modelo moderno-ocidental, é uma prática colonial que se desdobra também nas abordagens epistemológicas. Assim,

Esse contínuo que podemos ler nos termos do conceito de Colonialidade é compreendido como o legado das desigualdades e injustiças produzidas pelo colonialismo europeu. Ao destacar os aspectos concernentes à linguagem e aos saberes, enfatizo a dimensão da colonialidade que recai sobre o caráter epistemológico. Essa face nos mantém dependentes do paradigma de saber eurocêntrico, nos impedindo de pensar o mundo a partir do modo em que vivemos e das epistemes que lhe são próprias (Rufino, 2019, p. 37).

Uma maneira de não aderir à epistemologia da colonialidade é a afirmação da relação entre pesquisa com atores sociais do território e as implicações subjetivas numa performatividade das imagens. Muito do que será falado aqui se dá no diálogo entre os filmes, em reflexões que se deram entre a criação propriamente cinematográfica e os dispositivos

conceituais desenvolvidos na luta coletiva em defesa dos territórios impactados por Suape. Dessa articulação entre esse fazer imagens, criticar o modelo de desenvolvimento, defender os territórios e fabular com o real, surgem contingências éticas e estéticas. Em suma, a imagem é pensada como resultado desse trabalho dos modos de saber e viver, que é também preche de potenciais figurativos. Os filmes como ferramentas de pensamento social dentro da perspectiva contracolonialista, entendendo-os como expressões do campo das subjetividades coletivas, assim como formas contingentes de uma cadeia produtiva que vai além das fronteiras do mercado.

Pensar a colonialidade permite que a minha presença como pesquisador e realizador audiovisual, branco, de classe média, heterossexual, morador de um centro urbano, sirva como lugar de atravessamento de um conjunto de aspectos políticos e estéticos. Não como determinação ideológica e identitária, mas como potencialidade dialógica. Esses marcadores sociais servem para uma produção material da análise a partir desses acontecimentos-filmes e a análise que se fará no sentido da psicogeografia que emana (d)essas imagens.

Assim, para examinar essa produção audiovisual em sua relação com uma infraestrutura portuária e um complexo industrial-imobiliário que ganha status mitológico em Pernambuco, uma forma epistêmica nasce do próprio fazer cinematográfico local. Para isso, eu me refiro ao procedimento utilizado para a realização do filme de curta-metragem [*projetotorresgêmeas*] (2012).

1.2 Multidão de imagens, montagem psicogeográfica³

Em abril de 2010, é publicada nas redes sociais uma convocatória para reunir interessados em discutir as relações de poder no território urbano através da produção de um filme coletivo. A chamada evidencia um desejo de misturar olhares, quase como uma transposição para o campo audiovisual do conceito de cidade enquanto mecanismo “misturador de gente” (Amorim, 2013), como atesta o trecho abaixo:

Qualquer pessoa — de Recife ou não — poderá contribuir com a obra produzindo material que dialogue com a discussão proposta, com total liberdade de abordagem. Não há restrição de formato do material (filme, vídeo, fotografia, ilustração, música,

³ As análises contidas neste tópico derivam da dissertação *Cinema de ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife* (Severien, 2018).

texto escrito, etc.) nem na tecnologia de captação ou gênero (ficção, documentário, videoarte, entrevistas, trechos soltos de vídeo, charge, tira, desenho, ensaio, poesia, canção, declamação, etc.). Apesar do ponto de partida serem as Torres Gêmeas, o material poderá e deverá expandir-se para territórios e temas diversos, que de alguma forma dialoguem com a discussão inicial ([projeto Torres Gêmeas], 2010).

[projeto Torres Gêmeas] ganhou forma final em um curta-metragem de vinte minutos reunindo registros que ora utilizam-se de relatos subjetivos, irônicos ou poéticos, ora inscrevem-se no real para estabelecerem suas articulações narrativas com o objeto. A narrativa geral desenha-se justamente como um encontro desses olhares, experimentações díspares na cidade. As imagens caminham juntas na tela, sendo o filme como uma amálgama de singularidades expressas nas imagens. Ao todo, participaram da ação 57 realizadores coautores, dos quais a maioria já tinha vínculo com a produção audiovisual, mas uma parte significativa se somou à iniciativa a partir de outros campos, como arquitetos, urbanistas, ativistas da luta por moradia, músicos, professores, produtores culturais e estudantes.

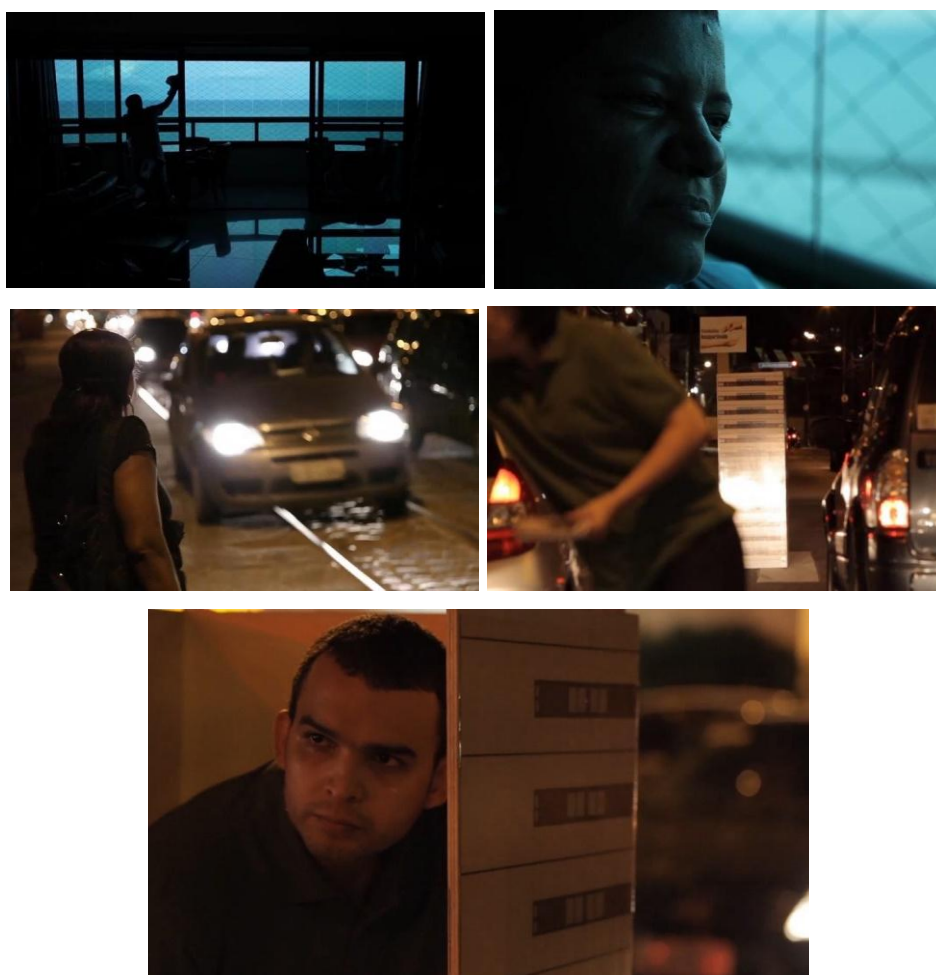
O ponto de partida são os dois prédios da construtora Moura Dubeaux construídos nas margens do centro histórico do Recife e que detonaram um intenso debate sobre os destinos daquela região da cidade. Ou seja, o chamado busca a formação de uma constelação de imagens que atravessam o índice material dos prédios. Caminha-se por diversas vias de debate sobre o que aquela estrutura opera tanto simbolicamente quanto no sentido das temporalidades – o embate entre o histórico e o contemporâneo, ou a noção de moderno – mas sem perder de vista as duas torres como foco e dispositivo central.

Em seus gestos metafóricos, os realizadores e as realizadoras olham para as relações de poder em um fluxo dinâmico no qual a materialidade da cidade é constantemente subjetivada, e vice-versa. Dinâmica sensível produzida pelo contato com esse espaço que atravessa corpos, os afeta diretamente, e conseqüentemente os engaja na produção de uma outra imagem da cidade, diferente daquela apresentada pela publicidade reluzente do mercado imobiliário que privatiza o espaço.

Uma crítica à cidade desigual está presente em sequências como a de uma trabalhadora doméstica que aproveita por alguns instantes a brisa marítima e a vista do horizonte esverdeado na varanda de um dos apartamentos das “Torres Gêmeas” para, em seguida, continuar sua rotina de limpeza das janelas que emolduram essa perspectiva. Ao final do expediente, a trabalhadora deixa esse lugar de paz privativa, tão recorrentemente reafirmado na publicidade dos empreendimentos imobiliários do Recife, para adentrar o universo caótico da rua que prioriza os carros e marginaliza pedestres.

Acionando o seu mecanismo de mistura, a montagem dispersa ao longo da duração do filme uma outra ação que se conecta tanto esteticamente quanto espacialmente à trajetória da trabalhadora doméstica – um plano que mostra uma torre de papelão em escala humana que caminha pela faixa de pedestres e se coloca em frente aos carros como uma publicidade temporária durante os sinais vermelhos. O recurso de uso dos sinais de trânsito como ponto de sedução de consumidores era recorrente no mercado imobiliário do Recife. Durante os anos 2000, houve um *boom* de crescimento econômico do País e do Estado de Pernambuco, que em alguns anos cresceu mais do que a média nacional, e era comum encontrar jovens uniformizados a distribuir panfletos sobre os próximos empreendimentos.

Figura 4 – Sequência das molduras em *[projetotorresgêmeas]*.



Fonte: Fotogramas extraídos pelo autor, 2024.

A relação entre os corpos é dividida, portanto, por aqueles que permanecem na rua, à espera dos sinais vermelhos, para transitar por entre os carros, acessando os potenciais

consumidores que estão dentro dos automóveis. O contato se dá por uma brecha nas janelas, que podem se abrir ou não. A posse de um automóvel, neste caso, é um fator decisivo na busca do público-alvo de consumidores. Os pedestres que transitam nas calçadas não atendem ao mercado imobiliário; os possuidores de carros, sim. A montagem produz a figura do mundo visto pela janela do privilégio ao encenar o lado de fora.

Numa revelação imagética dessa dinâmica, o filme mostra, num contraplano da torre de papelão parada na faixa de pedestres, um jovem encolhido como suporte humano daquela superfície. Mais uma vez o filme traz o debate imagético para os corpos e sua relação com a materialidade do espaço e seus regimes de visibilidade. A torre de papelão emoldura um corpo espremido. De um lado, os motoristas e passageiros dos carros, com suas janelas próprias para o mundo exterior, veem uma face da imagem — a superfície de consumo. No contracampo, no qual só as pessoas que atravessam a faixa de pedestres poderão ver, está o impacto num corpo — o resultado intencionalmente ocultado dessa dinâmica.

Em outra sequência, o filme entra num prédio público em ruínas, situado a poucos metros dos edifícios Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho. Enquanto a câmera transita por esse espaço ocupado por famílias de sem-teto, incide sobre a banda sonora um *jingle* publicitário de um empreendimento imobiliário. Crianças correndo descalças nas escadarias, brinquedos espalhados pelo chão, a ocupação do espaço para moradia de diversas famílias.

Dialogicamente, imagem e som constroem uma projeção do futuro iminente. As pessoas que ocupam aquele prédio público não permanecerão ali por muito tempo. Essa intuição narrativa é confirmada pelo depoimento de um ativista ligado ao Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto. O testemunho dele confirma que estão todos sendo sujeitos a um processo de expulsão por conta do círculo de riqueza de um projeto pensado para “revitalizar” o centro da cidade. Arquitetos e urbanistas engajados na luta pelo direito à cidade denunciam há bastante tempo que o termo *revitalizar* carrega em si uma armadilha discursiva, pois presupõe que há uma vida nesses espaços que deverá ser substituída por outra.

Se por um lado há uma didática das imagens ao evidenciar a condição de precariedade na qual se encontram os trabalhadores sem-teto, a narrativa não encerra questões numa perspectiva unilateral. Não é sem humor e ironia que a montagem realiza essa associação, a ser confirmada pelo termo que o ativista entrevistado utiliza. Ele diz que o projeto para aquele local é uma obra *faraótica*. O neologismo é perspicaz e igualmente irônico, uma vez que parte do termo *faraônico*, que remete às obras grandiloquentes dos antigos faraós egípcios, como as

pirâmides, e inclui uma dimensão do visível, a questão ótica. Hoje, no lugar onde existia esse prédio em ruínas ocupado pelas famílias sem teto há um hotel de luxo nomeado Novotel.

Figura 5 – Ocupação do prédio próximo às torres em *[projetotorresgêmeas]*.



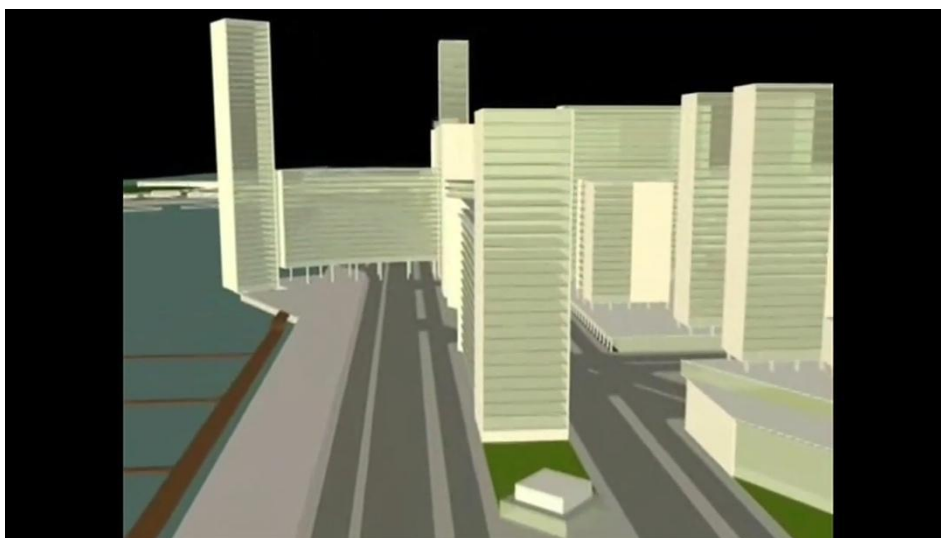
Fonte: Fotogramas extraídos pelo autor, 2024.

Um sobrevoo numa maquete virtual de um “novo” centro carrega em mais uma instância a materialidade da ação do capital imobiliário sobre as pessoas. É determinante que a maquete tridimensional não inclua corpos humanos e assim, numa espécie de transubstancialização, os “edifícios-corpos” ganham vida, “revitalizam” o espaço. A trilha sonora triunfal inserida pelo filme sugere a reprodutibilidade desse espaço virtual, sua potência de visualização de uma cidade a ser produzida para o lucro exponencial.

Entre uma profusão de notas da música orquestral, o movimento da câmera no ambiente virtual apresenta uma progressão de construções imponentes e assépticas. O clímax musical é associado ao panorama mais geral, uma vista da paisagem e suas novas visibilidades, com as “Torres Gêmeas” como coadjuvantes de uma presença majestosamente evocada: as torres

previstas no projeto Novo Recife no terreno do Cais José Estelita. A maquete em 3D se utiliza de uma câmera virtual posta na altura dos prédios. Ou seja, essa paisagem não é vista do plano da rua, na perspectiva dos corpos que caminham a terra, onde qualquer transeunte pode desfrutá-la. Afinal, essa nova paisagem não será construída para essas pessoas, mas, sim, para aquelas que poderão desfrutá-la de cima. O ponto de visualização ou a construção dessa visualidade é ativamente estabelecida para a demarcação dos espaços e a organização dos sujeitos (e dos modos de viver).

Figura 6 – Virtualidade do centro do Recife e Cais José Estelita em *[projetotorresgemeas]*.



Fonte: Fotograma extraído pelo autor, 2024.

A última cena do filme parece confirmar essa dinâmica, articulando os diferentes polos narrativos em um efeito de mistura, da poética à materialidade. Dois corpos masculinos brancos entram em quadro, posicionando-se com a pélvis em primeiro plano. No recorte do quadro, as genitálias masculinas centralizadas, enquanto os homens começam a acariciar a si mesmos. Aos poucos, os órgãos sexuais assumem posição vertical. Quando atingem ereção total, o primeiro e o último plano do quadro são interpostos com maquetes da paisagem do entorno das “Torres Gêmeas”. A rima visual faz uma clara alusão à dimensão fálica dessa imagem da cidade em associação ao modo de centralização de poder numa sociedade ainda patriarcal, branca e eurocêntrica. Uma das deixas parece ser: quais os sujeitos que terão garantidos protagonismos por esse “novo” espaço urbano em construção?

Em seus gestos metafóricos, de fabulações sensíveis ou *sob o risco da mistura*⁴, a constituição de uma *narrativa-multidão* se dá justamente porque as relações de poder internas ao filme são partilhadas, distribuídas em uma rede, mesmo que circunscrita. O agenciamento das subjetividades em *[projetotorresgêmeas]* ocorre não por uma centralização do sensível, do qual seria dotado um autor individual ou institucional, mas justamente por sua distribuição nesse microcircuito colaborativo na junção de olhares voltados para as “Torres Gêmeas” – uma montagem psicogeográfica.

Nenhuma sequência parece plenamente interligada às outras, uma vez que há nas imagens diferentes texturas referentes à diversidade de formatos de captação, mas também disparidades narrativas quanto ao tipo de relação com o real ou com as formas simbólicas de encenação. Isso é fruto da convocatória que não predetermina abordagens estéticas. Ao mesmo tempo, articulam-se as imagens e sons em busca de uma linha de força. O gesto da montagem aponta para um *movimento desejante dos sujeitos* (Santos, 1998) dessa cidade performativa que reúne essas diferenças numa mesma peça audiovisual. Assim, *[projetotorresgêmeas]* mantém as singularidades das imagens em sua diversidade para tentar articular que essas singularidades e essas diferenças coabitem um *comum* — a experimentação própria ao encontro das imagens na tela e à mobilização que germina o próprio filme, uma *comunidade de cinema*.

Esse viés é determinante para pensar os experimentos cinematográficos na perspectiva desta pesquisa. Não houve uma convocatória específica para a produção de filmes sobre o complexo industrial portuário imobiliário de Suape, mas ao longo do tempo foi se formando uma cinematografia sobre esse território, uma demanda social pela produção dessas imagens que se contrapõem ao modelo de desenvolvimento econômico hegemônico. Assim como em *[projetotorresgêmeas]*, o que esta investigação busca é uma montagem dessas imagens e sons, e com isso produzir uma reflexão narrativa, performativa e também figurativa.

Sigamos na associação da plataforma construída por *[projetotorresgêmeas]* e seus potenciais teórico-conceituais para esta investigação. Ao manter uma diferenciação entre as vozes narrativas (ou seja, não há uma voz apenas que guia o sentido discursivo ou uma unidade estética), o projeto-convocatória abre-se para o risco produtivo da mistura autoral. As diversas vozes dialogam internamente no filme permanentemente afirmando suas diferenças, sem contudo excluir a possibilidade de contágio pela montagem, que investiga conceitualmente as relações entre as imagens e sons, oferecendo uma visão polifônica da narrativa.

⁴ Aqui faço referência ao título do artigo seminal de Comolli (2008) intitulado *Sob o risco do real*.

É conhecido o conceito de polifonia elaborado por Mikhail Bakhtin (1981) em seu estudo sobre a obra de Dostoiévski. O teórico russo argumenta que a elaboração das personagens no romance dostoievskiano não se dá apenas no sentido da singularidade das personalidades de cada personagem, mas também numa alteração na materialidade da narrativa. Ou seja, o autor desloca a sua “voz” permanentemente, produzindo uma pluralidade interna ao romance, não sendo apenas plurivocal, pois há algo para além dessa pluralidade, algo que parece ficar ao lado da voz do autor, uma independência entre as vozes. No romance polifônico, Bakhtin irá identificar também uma outra característica: uma certa dimensão inconclusa do acontecimento. Não há um uso dialético da pluralidade e da individualidade para levar até uma resolução, ou uma síntese.

Essa questão a organização do fazer audiovisual a um *cinema de intervenção social* (Brenez, 2017). A polifonia não serve apenas e isoladamente a um projeto estético. Assim podemos abordar um aspecto trazido por Hardt e Negri (2014) na construção do conceito de multidão, com o qual o trajeto epistemológico desta pesquisa dialoga. Na formulação do conceito de multidão, os autores argumentam que as lutas contemporâneas operam em rede e baseiam-se “[...] na pluralidade *contínua* de seus elementos e redes de comunicação, de tal maneira que a redução a uma estrutura de comando centralizada e unificada é impossível” (Hardt & Negri, 2014, p. 120).

Dessa forma, Hardt e Negri estabelecem uma relação, uma espécie de genealogia, entre a forma policêntrica (plurivocal) do modelo guerrilheiro clássico que se desenvolve para uma forma em rede (polifônica), onde não existe um centro, mas “[...] apenas uma pluralidade irreduzível de nodos em comunicação uns com os outros” (Hardt & Negri, 2014, p. 120). Conectam assim a polifonia, enquanto empresa estético-narrativa, a uma dimensão estratégica, por exemplo, das guerrilhas urbanas. Hardt e Negri mobilizam o conceito elaborado por Bakhtin em *Multidão: guerra e democracia na época do Império* (2014) para mais uma montagem que serve a uma discussão sobre os fluxos entre o espaço do fazer e do viver, e os modos de produção audiovisual colaborativa.

Em [*projetotorresgemeas*], o objetivo que se elabora dentro do processo de realização e na tela não é apenas e unicamente combater o projeto que expressava o antagonismo à democratização do espaço urbano, mas transformar o próprio fazer cinematográfico. Voltando-se para a tese de uma produção biopolítica baseada no trabalho imaterial, no caso da produção econômica pós-fordista, Hardt e Negri afirmam a conexão entre a produção de novas subjetividades e novas formas de vida. Ou seja, é na dinâmica de realização da produção

imaterial, no próprio processo de produção social que um deslocamento ocorre e alimenta uma potência disruptiva. Os valores fundamentais dessa dinâmica seriam a criatividade, a comunicação e a cooperação auto-organizada. Eles concluem que já não se utiliza o “povo” como base para a tomada do poder do Estado. “Os elementos democráticos da estrutura guerrilheira são levados mais longe na forma em rede, tornando-se a organização menos um meio, e mais um fim em si mesma” (Hardt e Negri, 2014, p. 121).

Estaria em efeito no processo de realização de *[projetotorresgemeas]*, portanto, não apenas uma produção de ferramentas para a transformação através da disputa narrativa e do embate contra o capital imobiliário, ou uma idealizada inclusão do povo enquanto autor coletivo, mas um modo de organização e de feitura audiovisual que produz coletividade, uma comunidade audiovisual auto-organizada e temporária. Refletir sobre o gesto de coletivização da autoria aponta para a busca de um entendimento mais complexo sobre quais as possibilidades diretas e práticas que podem servir a uma estratégia política de emancipação e responsabilização sobre a produção de cidade, e aqui expando essa noção para a de um território que abrange também modos diversos de existência para além do urbano. É verdade que essa participatividade é política em primeira instância, mas, como argumentam Hardt e Negri, rapidamente a política se conecta ao econômico, ao social e ao cultural.

Podemos ter um primeiro vislumbre desta tendência democrática ao contemplarmos uma genealogia das modernas resistências, revoltas e revoluções, que evidencia uma tendência para a organização cada vez mais democrática, das formas centralizadas de comando ou ditadura revolucionária para organizações em rede que deslocam a autoridade para relações colaborativas. Esta genealogia revela uma tendência das organizações de resistência e revolucionárias não só para constituírem meios para alcançar uma sociedade democrática como para criar internamente, dentro de sua estrutura organizacional, relações democráticas (Hardt e Negri, 2014, p. 15).

O esforço de produção de uma narratividade compartilhada se assemelha ao esforço coletivo de organização e ação de sujeitos políticos coletivos contemporâneos. É nesta chave que associo o empreendimento dos filmes ao conceito de *multidão*, como elaborado por Hardt e Negri (2014). Em *[projetotorresgemeas]*, um projeto político se materializa no estético, e vice-versa. Daí a perspectiva oferecida pelo filme enquanto uma narrativa-multidão, pois a mistura se dá na tela e fora da tela. É fato que a comunidade audiovisual que se cria tem ainda diversas restrições devido ao recorte socioeconômico de seus sujeitos-autores. A grande maioria dos envolvidos advém das classes médias, são brancos, muitos com histórico no sistema das artes e com formação universitária. Os fatores sociais de desigualdade continuam operando na disposição ou mesmo na disponibilidade dos sujeitos que operam as câmeras, organizam as

cenas e editam o material. Certamente, uma das forças contingentes do exercício de coletivização da tela.

A coletivização do espaço da autoria traz ainda uma série de dificuldades adicionais. No caso do dispositivo da convocatória, é necessário um esforço de narrativização que deixa de fora muito do material bruto e diverso que havia sido encaminhado. A tomada de decisões quanto aos encaminhamentos exige o dispêndio de energia na condução das discussões, o que em casos extremos pode chegar ao assembleísmo (a discussão que captura a ação).

Há uma rima dessa experiência de *[projetotorresgêmeas]*, filme bastante influente para a produção que veio a ocorrer durante a mobilização do Movimento Ocupe Estelita, e que também se desdobra na direção de Suape. Em *[projetotorresgêmeas]*, o poder se expressa nos dois espigões construídos de forma impositiva no centro histórico da cidade. A montagem que esta tese propõe procura dar a ver o que a justaposição dessas imagens pode nos mostrar em termos de uma genealogia desse cinema de intervenção social com engajamento territorial, agora utilizando Suape como espaço material de expressão do poder em uma *multidão* de filmes.

A experiência de *[projetotorresgêmeas]* é bastante útil como forma de ver uma metodologia de produção do espaço a partir do discurso e das imagens. Todos os filmes remetem a uma estrutura, as duas torres que ficam no centro do Recife. Esteticamente as imagens são dos mais distintos regimes de encenação, do documental ao ficcional ao satírico e também a apropriação de imagens de arquivo ressignificado-as, como propagandas imobiliárias ou maquetes 3D. Quando se deslocam esses materiais, desloca-se a percepção do espaço, empreende-se uma ação no território.

Tudo isso nos informa sobre o que constitui as torres gêmeas, as relações de poder na cidade e a maneira de uma aparição figural dos *corpos-edifício*. Essa pesquisa funciona da mesma maneira. Mesmo que não haja uma convocatória específica, essa convocação ocorre historicamente uma vez que Suape se coloca como centro gravitacional hegemônico do desenvolvimento do estado de Pernambuco. O que fazem os filmes que olham e procuram atravessar esse lugar? E que figuras podemos desenhar pela visibilidade territorializada?

É possível constelar outros filmes por dentro das figuras internas em sua relação com o espaço. E aqui um espaço se define politicamente, socialmente e culturalmente, em suma, territorialmente. Daí o eixo físico, com Suape ao centro, e o eixo simbólico com diversas figuras em movimento como a representação dos trabalhadores, do latifúndio, da indústria, do porto e do meio ambiente, e a possibilidade de criar sentidos novos por justaposição.

Tomar como tema Suape e seu território de impacto permite observar o nascimento de um cinema, ou de uma epistemologia de cinema, que é feita em Pernambuco mas que transcende qualquer regionalismo. A própria noção de cinema pernambucano que ganha status de um movimento, mas sem conteúdo ou forma definidos, tem um desenho que é geográfico, territorial e consequentemente mistura-se com a noção de um determinado regionalismo. Por que seria que se faz cinema nacional no Rio ou em São Paulo e em Pernambuco cinema pernambucano? Por isso, iremos também questionar as dimensões históricas, estéticas e políticas das noções de identidade nacional em relação com a região Nordeste. Refazer o caminho que Durval Muniz fez em *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011) para desnaturalizar essas noções. Esse cinema do território é um outro dentro do cinema pernambucano.

O termo território tem usos diversos em diferentes campos científicos, mas uma chave importante de sua utilização ganhou força nas últimas décadas no Brasil. Refiro-me a dimensões políticas ligadas à luta em defesa das classes populares na mobilização por moradia e direito à cidade, dos povos indígenas em defesa de suas terras, de seus modos de vida e da proteção das florestas, dos trabalhadores do campo na implementação da reforma agrária, dos povos tradicionais e comunidades quilombolas pelo reconhecimento de suas ancestralidades e direito à ocupação de terras. Mas também por populações impactadas por grandes projetos de infraestrutura associados ao desenvolvimento econômico do país e os desdobramentos ambientais dessas intervenções. É um termo que ganha status de ferramenta de luta justamente pelas qualidades intrínsecas de aglutinar uma multiplicidade de aspectos conceituais e simbólicos, mas também por conta de um contexto macro-político que incide diretamente sobre diversos grupos sociais e sujeitos coletivos em seus modos de vida territorializados.

Portanto, um passo para atravessar isso que venho a chamar de *território de imagens* é matizar as relações de poder e suas consequências estéticas e processos de subjetivação. Um outro movimento será entender as possíveis interseções entre o conceito de território e o de desenvolvimento econômico, ou mais especificamente, a forma hegemônica como esse conceito é compreendido e os vieses críticos na imagem. A interseção entre esses dois conceitos, o de território e o de desenvolvimento econômico-progresso, servirá para inventariar um grupo de filmes e produções audiovisuais em diferentes formatos, seguindo o método da mistura/montagem articulado em *[projetotorresgemeas]*. Buscaremos narrativas audiovisuais que abordem tematicamente o impacto nas populações situadas nas proximidades desse grande projeto de Suape, mas também registros históricos, material publicitário, produções midiáticas e ativistas. Essa juntada de materiais audiovisuais servirá tanto para narrar a história de Suape

a partir das imagens, mas também para uma forma de analisar essas imagens não apenas como confirmação das disparidades, desigualdades e contradições desse modelo econômico de grandes projetos de desenvolvimento, mas um inconsciente imagético, um imaginário – como pensam os filmes?

Não buscamos com isso descartar a dimensão da representação que é correntemente associada à leitura de filmes políticos ou de intervenção social, como que formulando uma hierarquia – filmes políticos teriam a primazia do conteúdo e da expressão de um paradigma social, enquanto filmes autorais buscam a construção do estilo e da experiência estética. Ao mobilizar diferentes vertentes da análise figurativa, baseando-se nas proposições de Nicole Brenez (1998) e Aumont (2012), entre outros, procuro sustentar que a prática analítica do figural pode produzir outros horizontes de significação e conhecimento a respeito de um amplo espectro do cinema político-militante pernambucano.

Juntos, os operadores conceituais *território*, *figural*, *desenvolvimento* e *infraestrutura* oferecem um conjunto de ferramentas para a análise fílmica engajada na luta por direitos, perspectivas transformadoras e emancipatórias de modos de viver, pensando criticamente junto com uma contracolonialidade do ver, do ser e do saber. No caso de Suape, faz parte do vocabulário oficial do empreendimento a noção de “território expandido”. Ou seja, para além da área construída como infraestrutura e diretamente controlada pelo complexo industrial-portuário, há uma área muito maior que vive sob a influência direta das atividades econômicas, submetida às decisões políticas centralizadas no poder institucional. Se há um projeto de mundo articulado pelo poder econômico e político, esse mundo é produzido também no plano da imagem. Por outro lado, há uma resistência, ou inovação nas subjetividades (Hardt & Negri, 2014), que se dá na perspectiva dos corpos em seus envolvimento (Bispo dos Santos, 2023) com a terra, a natureza e essas infraestruturas através da multiplicidade da experiência territorial. É desse plano *vital* que surgem gestos que contestam essa imagem de desenvolvimento supostamente salvacionista.

É inegável como o estudo do campo fílmico tem ganhado com os questionamentos ligados à forma de representação na tela, principalmente, de grupos subjetivamente minoritários que historicamente tiveram suas existências recorrentemente reduzidas a estigmas e estereótipos. A luta por maior representatividade nas funções de criação e realização audiovisual por grupos historicamente excluídos desses lugares de poder, como mulheres, pessoas negras, periféricas, indígenas, entre diversos outros, corrobora a noção de que a hegemonia branca patriarcal opera uma continuidade da representação estigmatizada, que consequentemente operacionaliza ações

de violência, dominação e opressão no campo social e político. A falta de representatividade nos espaços de autoria está na base da perpetuação dos estigmas perpetrados pela produção audiovisual.

Desde o clássico postulado de Jean-Claude Bernardet (1978) sobre o cinema novo e outras produções brasileiras dos anos 60 e 70 como expressão de uma perspectiva de classe média, que essa dimensão de classe vem sendo tensionada nos estudos acadêmicos brasileiros. Mais recentemente a pesquisa de Mariana Souto (2019) no cinema brasileiro contemporâneo demonstrou como duas figuras centrais no âmbito de classe emergem no cinema dos anos 2000 e 2010 – *os invasores e os infiltrados*. Sobre as questões raciais, a ferramenta conceitual da branquitude (Bento, 2022) também vem sendo utilizada para olhar para a produção contemporânea no sentido de quebrar essencialismos e universalismos vigentes, mas também para mostrar como a centralização nos sujeitos hegemônicos operam na constituição e reprodução de estereótipos e estigmas sociais. O mito da democracia racial também permeou e ainda permeia as narrativas audiovisuais.

Busca-se portanto tensionar o paradigma da representação num diálogo entre as imagens e os seus referenciais, um trabalho processual enfatizando a performatividade das imagens no engajamento com lutas coletivas. Do ponto de vista estrito da autoria cinematográfica, a esmagadora maioria dos filmes abordados aqui foram produzidos e realizados por pessoas brancas, com a presença de diretores brancos de classe média à frente da condução das narrativas. Mas que isso não sirva para o apagamento das dimensões críticas dessas narrativas, mas sim para pensarmos as contingências de um período histórico e também as alianças e agenciamentos entre o fazer um filme com as intervenções de pessoas e personagens, atores e atrizes, suas presenças e fissuras da imagem com seus corpos, suas presenças na tela e suas auto encenações. Ao centrar o olhar num território e nas performatividades imagéticas, abre-se a possibilidade de não cercear a análise numa divisão por gêneros audiovisuais ou por uma suposta representação ideal das questões sociais e políticas. Isso nos permite “abrir” as imagens inclusive a análise para as questões contingentes sobre a autoria e as contradições nas infraestruturas produtivas.

Problema de pesquisa

Partindo de uma antropologia política das imagens que busca dar a ver suas historicidades, quais formas figurativas operam nesse território industrial-portuário-imobiliário

de Suape? Que formas são essas que se apresentam tanto a partir das imagens de poder quanto nas contranarrativas independentes sobre este território?

Do ponto de vista estético e político, como o cinema foi mobilizado ao longo da história para construir uma contranarrativa problematizadora da imagem institucional-empresarial desse grande projeto de desenvolvimento que é Suape? E como esse fenômeno estético e subjetivo se relaciona com as dimensões infraestruturais e de poder de Suape?

Como imagens desses discursos audiovisuais que atravessam o território lidam com as temporalidades (relação entre memória coletiva e prospecções de passado, presente e futuro)? E como os gestos estético-políticos articulados por esses filmes nos incitam a re-ver esse território em suas potências figurativas?

Breve descrição da filmografia trabalhada

Abaixo listo os filmes que serão objeto de análise e que formarão esse território cinematográfico com uma breve sinopse introdutória sobre cada um. Aqui cito-os em ordem cronológica, que será reformulada ao longo do texto através de outras linhas de força.

Veneza Americana (1925) dirigido por Ugo Falangola e J. Cambieri, da Pernambuco Films, é um documentário do período silencioso do cinema que mostra as obras de urbanização do Recife nos anos 20 e o progresso de Pernambuco, com destaque na construção do novo cais porto. O filme está incluído no período conhecido como Ciclo do Recife, que vai de 1923 a 1931 onde houve uma grande produção cinematográfica na cidade.

Acervo sobre a construção de Suape (1977 a 1982) contém gravações realizadas pelo cinegrafista recifense Carlos Cordeiro em formato Super 8, colorido e mudo. Estas imagens passaram anos mantidas de forma precária no acervo do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco – Mispe e foram recentemente digitalizadas e compartilhadas pelo projeto Museu Suape, coordenado pelo antropólogo Alex Vailati.

Acercadacana (2010) dirigido por Felipe Peres Calheiros. Nos anos 1990, com a valorização do etanol e a expansão do latifúndio canavieiro, 15 mil famílias foram expulsas de seus sítios na zona da mata de Pernambuco. Maria Francisca decidiu resistir.

Recife MD (2012) de Gabriela Alcântara e Marcelo Pedroso. O filme é formado por uma entrevista com um representante de uma das maiores construtoras da cidade, que considera o bairro de Brasília Teimosa, zona interesse social, ideal para empreendimentos imobiliários.

Segundo o engenheiro, a partir de "uma intervenção severa do poder público", seria possível construir hotéis e marinas no local.

Canção para minha irmã (2012) de Pedro Severien. Tiago é um presidiário em regime semiaberto. Já faz algum tempo que ele não retorna à sua cidade natal de Barreiros, situada na zona da mata sul. Ao visitar a irmã Sandra, encontra uma paisagem bem diferente daquela que guardava na memória após uma enchente ter destruído boa parte do bairro onde ele morava.

Em trânsito (2013) dirigido por Marcelo Pedroso. O filme parte da experiência de Elias, protagonista, que vive num barraco de madeira. Após ele receber em seu celular uma mensagem de voz de Eduardo Campos, então governador de Pernambuco, pedindo voto para a eleição para prefeito de Geraldo Julio, o personagem tem a sua casa destruída por um trator. *Em trânsito* A narrativa do filme irá articular uma crítica ao desenvolvimentismo dos governos Campos e Dilma, no plano nacional, apontando as contradições de uma política que incentiva a produção automobilística sem articular uma saída urbanística.

À margem dos trilhos (2014) de Marcelo Pedroso e Pedro Severien. Uma reflexão sobre o tema da habitação social, a partir do trajeto feito pelo trem do forró que sai das proximidades das torres gêmeas, passa pelo cais José Estelita e cruza a ocupação da Vila Sul.

Brasil S/A (2014) de Marcelo Pedroso. A cana-de-açúcar move o Brasil há 500 anos e Edilson é um de seus cortadores. As máquinas chegam e ele deixa o canavial para explorar o espaço em sua primeira missão interplanetária. Um pequeno passo para este homem, um salto gigantesco para a nação.

Recife, cidade roubada (2014) dirigido por Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien. O filme demonstra a ingerência do capital imobiliário na política urbana e a urgente necessidade de cancelamento do Projeto Novo Recife.

Exília (2015) de Renata Claus. Dona Bernadete visita Dona Leriana, sua antiga vizinha na Ilha de Tatuoca. No diálogo entre as duas, vai tomando forma uma ação de despejo dos últimos moradores do local sob a justificativa de uma ampliação do porto de Suape.

Brasília highway (2017) de Felipe Peres Calheiros / Vurto. Dois jovens observam o cargueiro Brasília Highway entrar no porto e refletem sobre aquele território.

Nanã (2017) de Rafael Amorim. Uns escutam raézes, outros sussurram, a terra se abre em gretas, grita. Nanã reimagina o cotidiano no território em trânsito de Suape em Pernambuco, conectando as forças sutis e violentas que o atravessam. Articulando a denúncia de ações mundanas com um anúncio de um mundo por vir, o filme de imagens-sons re-encanta o mundo ao recriá-lo.

Galinhas no porto (2018) de Caioz e Luis Henrique Leal. B é um pesquisador. Ele parte em viagem em busca do farol. Encontra a escuridão. Como tocar as histórias não escritas dos que vieram antes de nós?

É difícil fotografar o silêncio (2019) dirigido por Ayla de Oliveira e Pedro Severien. Um filme de denúncia sobre a travessia de uma ponte na qual ocorrem cotidianamente violências contras as mulheres, transforma-se num circuito coletivo temporário de proteção fazendo com que a protagonista fosse “escortada” até o outro lado por estudantes que acabam de sair da escola e um grupo de garotos que passava pelo local.

Modo de produção (2020) de Dea Ferraz. A realidade do Sindicato de Trabalhadores Rurais de Ipojuca em Pernambuco. Muitos trabalhadores rurais passam diariamente pelo sindicato, com suas vidas talhadas pela cana.

Território Suape (2020) de Cecília da Fonte, Laercio Portella e Marcelo Pedroso. A chegada do complexo portuário e industrial de Suape trouxe oportunidades de negócio para as grandes construtoras e seus bairros planejados de “alto padrão”, em contraste com o impacto ambiental e a vida vivida na periferia e na área rural do Cabo de Santo Agostinho (PE), cidade de maior vulnerabilidade para o jovem negro no Brasil.

Fragments de Gondwana (2021) de Adalberto Oliveira. Problemas antigos são expostos após o impacto do Óleo em Suape, somando com o contexto atual em que o Brasil vive de descaso ambiental.

Fim de semana no paraíso selvagem (2022) de Pedro Severien (Severino). Entre a margem de uma praia marcada por coqueiros tropicais e a margem oposta cravada de usinas e cargueiros, há um território de disputas desleais entre tubarões e peixes pequenos. É nele que Rejane chega para tentar entender o que aconteceu com seu irmão, um exímio mergulhador encontrado morto em um mar cercado de sombras por todos os lados. Ela vai precisar tatear quais as forças que controlam quem vive e quem morre neste espaço, ora no escuro da noite iluminada por lanternas de seguranças particulares, ora na penumbra das conversas de uma médica que contrata esses seguranças. Nesse percurso, Rejane faz caminhadas pelos territórios do seu próprio passado e encontra pistas de como as gerações mais novas vão encarar o futuro.

*

Dado esse trajeto pessoal e conceitual desta introdução e um sobrevoo sobre os filmes que servirão para a construção desta *psicogeografia cinematográfica*, descrevo a estrutura da tese.

O capítulo 2 INFRAESTRUTURA, TERRITÓRIO, FIGURA se volta para a produção de uma elaboração dos principais marcos teóricos e conceituais que fundamentarão as análises dos filmes. Esse ferramental tem como base o imbricamento entre as noções de território, desenvolvimento, infraestruturas e figuratividade das imagens. Parte desses conceitos têm uso perene em outros campos do saber como o urbanismo, a economia, a geografia, a antropologia e as ciências sociais, e recorreremos justamente a esse acúmulo interdisciplinar para dar forma empreendimento desta pesquisa. Mas é no trânsito entre território, infraestrutura e figuratividade que um trajeto analítico específico ganha corpo. Mais do que produzir um estado da arte sobre o tema desta pesquisa, aposto numa apropriação desses conceitos para que possamos transformá-los em operadores das análises que surgirão a partir dos filmes e dos materiais audiovisuais que se voltam para Suape e os impactos no território.

O capítulo 3 A INVENÇÃO DE SUAPE E OUTRAS COREOGRAFIAS DO PODER objetiva contar uma história de Suape a partir das imagens desde os movimentos políticos que desencadearam os processos de sua construção até a força crítica do imaginário produzido contemporaneamente sobre seus impactos. Este trecho buscará a historicidade dessas imagens, mas também os gestos político-institucionais realizados para efetivação desse projeto. Há também um sobrevoo pelas infraestruturas imagéticas e do audiovisual que acompanham a construção de Suape. Desde imagens do ciclo do Recife com *Veneza Americana* e o protagonismo do porto como expressão de modernidade e progresso, passando por registros feitos em Super 8 durante a construção de Suape nos anos 70 e 80, e filmes contemporâneos dos anos 2000 e 2010 que assumem uma postura crítica ao empreendimento, com ênfase em *Em trânsito* e *Brasil S/A*. Este capítulo servirá ainda para desenvolver a noção de coreografia das infraestruturas.

O capítulo 4 O DESPEJO DOS CORPOS-TERRITÓRIO surge como instrumento para dar a ver uma vertente específica de engajamento com o território na chave do despejo das populações. Juntamos numa montagem de mistura *Exíli*a sobre a remoção da população habitante da Ilha de Tatuoca para uma expansão do porto, *Nanã* sobre os impactos sociais e ambientais da expansão do complexo industrial-portuário em chave simbólica, *Território Suape* que faz uma análise minuciosa das relações de poder e da desigualdade na região que está no entorno a partir das dinâmicas urbanas e do mercado imobiliário, e *Fragments de gondwana* sobre o vazamento de óleo que impactou o litoral sul. Adicionamos *Acercadacana*, filme que faz uma relevante rima com a figura do despejo na região na relação com o latifúndio e a monocultura da cana de açúcar, *Modo de Produção* que constrói sua narrativa a partir do

Sindicato dos Canavieiros da mata sul, e *Galinhas no porto* que aborda a relação entre tempo histórico e apagamento.

No capítulo 5 QUANDO AS INFRAESTRUTURAS ENCENAM OS AFETOS, desenvolvo um relato etnográfico, estético e político sobre a feitura de *Fim de semana no paraíso selvagem*. O gesto fundador do filme é uma forma de fabulação crítica sobre o território industrial-portuário-imobiliário de Suape. Para a realização do filme, dois acontecimentos são centrais. O primeiro é resultado de uma oficina de atuação para cinema conduzida por mim junto com Ayla de Oliveira na cidade de Petrolina (PE), em 2018. A partir de práticas de cocriação coletiva, produzimos imagens que traduzem uma tendência recente no cinema brasileiro em busca do que chamados de *figuras de envolvimento* em relação direta com o território. A chave para tal procedimento é uma aplicabilidade prática da figuratividade. Esta hipótese é examinada a partir da experiência desta oficina que recai na produção de *Fim de semana no paraíso selvagem*, segunda parte do capítulo. Em resumo, uma ação de deslocamento narrativo, buscando combater estigmas, estereótipos e outras figuras de violência que permeiam o imaginário hegemônico, mas também uma coreografia dos corpos no território. Neste acontecimento, de forma intuitiva propusemos o que inicialmente nomeamos de *gesto vitalizante* para olhar para o real, para o histórico, e promover uma dobra, uma perspectiva que se rebela, que desloca o olhar. As figuras de envolvimento surgem de uma deriva dessa experiência.

Investigar as figuras de um território para além de um espaço ou cenário no qual a narrativa acontece. Perscrutar a imagens na relação entre os sujeitos sociais e históricos, personagens e pessoas num território. Entender os agenciamentos entre esses sujeitos e o discurso de (des)envolvimento econômico, envolvimento vital e infraestruturas produzidas. Assim começa a surgir um aparato conceitual que aponta para a análise dos filmes como instrumentos de uma antropologia política das imagens e das relações potenciais de suas performatividades. Esta pesquisa busca desenhar algumas dessas figuras fílmicas a partir do território impactado pelo complexo industrial-portuário-imobiliário de Suape, um território de imagens que se expressam como um *infracinema*.

2 INFRAESTRUTURA, TERRITÓRIO, FIGURA

Infra

Preposição. Classe gramatical: **advérbio**. Aquém, inferior, situado no local abaixo. Usualmente utilizado em vários vocábulos como prefixo: uma das partes mais importantes de uma casa está em sua infraestrutura. (DICIONÁRIO ON-LINE, 2024).

É da perspectiva zenital que se constróem mapas e suas linhas que delimitam artificialmente as fronteiras de um território. Desde essa perspectiva representacional a imagem é uma das ferramentas dessa disputa sobre os contornos desse espaço. O audiovisual transforma a experiência que temos de um lugar, tanto pela noção de paisagem como uma projeção imaginativa, quanto pelas figuras afetivas que surgem nessa psicogeografia e pelo embate discursivo entre as imagens.

Esta pesquisa volta o seu olhar para um projeto de desenvolvimento econômico que tem como ferramenta central a construção de uma enorme infraestrutura, um porto, que serve de dispositivo para a produção de um complexo industrial-portuário (e imobiliário). Interessa a maneira como esse projeto vem sendo fabricado historicamente, politicamente e esteticamente, uma vez que iremos analisar as imagens que surgem dessa intervenção territorial com impactos duradouros socialmente.

Neste capítulo, proponho um arcabouço conceitual que articula uma antropologia das infraestruturas, a relação entre espaço, paisagem, território e imagem, e um ferramental da análise fílmica e figurativa no cinema. Isso nos levará a uma genealogia do cinema político e militante contemporâneo pernambucano também em uma chave ambiental e ecológica. Esses componentes conceituais servirão tanto para analisar os filmes quanto as relações entre as imagens e os seus trânsitos sociais e históricos, por fim, promovendo um desenho de uma figura coletiva e histórica que se atualiza em abismo⁵ — um infracinema.

Como expressão de processos de subjetivação, a prática cinematográfica carrega consigo desejos de mundo. Por isso, trato a dimensão política como um posicionamento perante o acontecimento, usando uma terminologia mais territorialmente situada e gestualmente incorporada. Essa materialização dos gestos em cena dialógica com os acontecimentos procura promover um movimento das análises, considerando ao mesmo tempo o simbólico e o

⁵ Mise en abyme é um termo francês que costuma ser traduzido como "narrativa em abismo", usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. Mise en abyme pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura.

subjetivo, mas também implicando as imagens nos conflitos políticos e territoriais. Numa vertente que assume a expressão e o páthos das formas como uma maneira de interrogar o “inconsciente em ação”, a “política é a esfera dos meios puros, ou seja, da gestualidade absoluta” (Agamben apud Didi-Huberman, 2017, p. 301).

O *cinema de intervenção social* (Brenez, 2017) age no sentido de agitar as informações para um presente e também para um futuro mobilizando subjetividades em cena, organizando-se como gestos situacionais. Essa dimensão do cinema atua com a *memória* em sua força potencial de transformação de um horizonte de probabilidade para um de possibilidades. Mas, nessa condição, não deixa de se entender como agenciamento de um passado contido nas imagens, expressando-se em permanente contingência. Por outro lado, essas imagens e vontades interventivas funcionam para ativar desejos que “se inflamam” ou não.

Se a imaginação — esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento — nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com o seu passado reminiscente (Didi-Huberman, 2011, p. 61).

Olhar para os filmes em associação à luta em defesa dos territórios impactados pelo complexo de Suape é também entender que esses trabalhos audiovisuais operam não apenas como objetos em si, mas como pontos de emergência de uma complexa teia de subjetividades agenciadas por uma mobilização social contemporânea. O que proponho é utilizar essas narrativas para produzir um relato histórico e etnográfico, usando-as como instrumentos para observar um atravessamento entre aspectos estético-narrativos, sociopolíticos e psicoafetivos. Nesse sentido, os filmes serão observados como “objetos de gestos” e “objetos de ação” na acepção de Georges Didi-Huberman para uma “antropologia política das imagens” (2017).

Nesse sentido, nem esta pesquisa, nem os filmes mobilizados, buscam representar de forma totalizante os conflitos territoriais em curso. Há uma desigualdade ou mesmo uma distância entre o que se produz em relação à Suape e o consumo dessas imagens pela população impactada. O que se procura aqui é articular esse arcabouço imagético para analisar como as narrativas se organizam, e mergulhando em suas dinâmicas dar a ver uma historicidade. Que condições históricas impulsionam a criação e realização dessas narrativas, assim como suas contingências de circulação? Quais figuras surgem nesse cinema feito em posição crítica a grandes projetos de desenvolvimento e sua produção infraestrutural?

A principal aposta do cinema engajado é na sua eficácia histórica, e isso ocorre em relação a três pontos, dos quais cada filme organiza a sobreimpressão, segundo os imperativos do combate. [...] No fogo da ação, René Vautier definiu como “cinema de intervenção social” um trabalho de instantaneidade performativa que visa o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou de injustiça estrutural. [...] Em médio prazo, o trabalho consiste em difundir uma contrainformação e agitar as energias. [...] A longo prazo, tratou-se de filmar, e assim conservar fatos para a história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras (Brenez, 2017, p. 71).

O cinema engajado — ou de intervenção social, militante, de urgência — deseja intervir no real, deseja tocá-lo, ou seja, configura-se como expressão de um desejo. Afinal de contas, os filmes são compostos de imagens e sons, elementos que não agem por si só, a não ser no sentido de que podem ensejar uma ação nos sujeitos. Nem sempre os filmes que serão trazidos para análise foram realizados no “fogo da ação” num sentido mais imediato.

Mas venho sustentar que isso não retira de suas premissas a dimensão de intervenção social, uma vez que muitos dos acontecimentos abordados nas narrativas têm uma sobrevivência histórica operacionalizadas como uma genealogia de operadores psíquicos da modernidade ocidental-colonial. Ou seja, buscam de forma variada incentivar a tomada de uma postura crítica em relação ao status quo social e político – desigualdade social, disputas territoriais remanescentes do latifúndio e a noção hegemônica de desenvolvimento econômico.

Os realizadores se colocam na proximidade desses grupos e pessoas impactadas pelo projeto desenvolvimentista. O conceito de *speaking nearby* (falar próximo, em vez de falar por) foi desenvolvido pela cineasta, teórica e professora Trinh T. Minh-ha (1989, 1991) e refere-se à ética de representação e à relação entre realizadores (ou quaisquer narradores) e os sujeitos filmados. O conceito mobiliza o desafio de abordar culturas, identidades e experiências de alteridade sem cair na armadilha de falar em nome dessas pessoas, o que pode perpetuar uma dinâmica de poder colonial e paternalista.

Em vez de tentar “capturar” ou representar uma experiência alheia de forma definitiva, *speaking nearby* valoriza o espaço que se coloca entre os sujeitos, permitindo que o outro fale por si, ou que o silêncio e as lacunas também sejam parte da narrativa. Trinh critica a tendência de muitos documentários e representações culturais de apropriar-se das vozes dos outros, especialmente de grupos marginalizados ou subalternos, tratando-os como objetos de estudo sem considerar sua subjetividade. Ao invés de buscar uma *autenticidade* ideal, falar na proximidade reconhece que toda representação é uma construção, uma aproximação que nunca é completa, um gesto. Esse procedimento advém de uma crítica pós-colonial, que desconfia da imposição de narrativas e olhares externos sobre culturas não ocidentais.

Falar *próximo* implica também uma atenção à forma, ao contexto e à complexidade da relação entre narradores e sujeitos. O conceito de Trinh é, portanto, uma abordagem ético-política que repensa o lugar de quem fala, quem é representado e como essas dinâmicas de poder operam a encenação. Em outras palavras, não é apenas o distanciamento cartesiano que produz conhecimento relevante, mas também uma forma de proximidade ou um *saber localizado* (Haraway, 1995). Aqui me aproprio de uma perspectiva de objetividade construída a partir do pensamento feminista. Haraway argumenta que os “olhos” disponíveis nas ciências tecnológicas modernas, como sondas espaciais ou microscópios de altíssima precisão, “acabam com qualquer ideia da visão como passiva; esses artifícios protéticos nos mostram que todos os olhos, incluídos os nossos olhos orgânicos, são sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida” (Haraway, 1995, p. 22).

O eu cognoscente é parcial em todas suas formas, nunca acabado, completo, dado ou original; é sempre construído e alinhavado de maneira imperfeita e, portanto, capaz de juntar-se a outro, de ver junto sem pretender ser outro. Eis aqui a promessa de objetividade: um conhecedor científico não procura a posição de identidade com o objeto, mas de objetividade, isto é, de conexão parcial (Haraway, 1995, p. 17).

Em contraposição a um cinema de desenvolvimento, um cinema de envolvimento e seus infrafilmes. Para fazer isso de maneira mais fluida nos próximos capítulos, que serão mais centrados nas análises dos filmes, julgo necessário fazer um sobrevoo sobre alguns conceitos relativos aos grandes blocos conceituais aqui propostos.

2.1 Poéticas e políticas das infraestruturas⁶

Nos relacionamos com as infraestruturas em diversos aspectos da vida cotidiana, e a distribuição das infraestruturas obedece processos políticos institucionais. Onde haverá água encanada e onde não haverá tratamento de esgoto? Exemplos bastantes relevantes ao contexto urbano do Brasil. Essas presenças infraestruturais são guiadas por forças de influência do poder econômico e corporativo que pressionam o Estado como braço articulado de seus projetos e de sua visão de mundo. O modelo de “desenvolvimento ocidental que domina o planeta é um construto homogeneizante, comumente adotado pelos povos ao redor do mundo sob intensa

⁶ Aqui pego emprestado o título do artigo de Brian Larkin do qual extraí muitas das referências para a discussão proposta nesse trecho da tese.

coerção material” (Ashish et al, 2021, p. 29). As infraestruturas fazem parte desse modelo hegemônico e agem nas dimensões sensíveis e simbólicas.

Larkin (2020) traz inicialmente a seguinte definição do que podemos entender por infraestruturas.

Infraestruturas são redes construídas para facilitar o fluxo de bens, pessoas e ideias, permitindo o intercâmbio dos mesmos no espaço. Enquanto formas físicas, moldam a natureza de uma rede, a velocidade e a direção de seus movimentos, assim como sua temporalidade e sua vulnerabilidade às falhas. Elas constituem a arquitetura de circulação que, literalmente, sustenta as sociedades modernas e, consequentemente, cria o ambiente das interações da vida cotidiana (Larkin, 2020, p. 28).

O autor fala de “fluxo de bens, pessoas e ideias”, “enquanto formas físicas moldam a natureza de uma rede” com seus “movimentos” e “temporalidades” produzem uma “arquitetura de circulação” que dá sustentação às “sociedades modernas”. São muitos os vetores de ação das infraestruturas dado esse resumo conceitual. Procurarei destrinchar algumas dessas linhas de força, mas Larkin admite que a definição de uma infraestrutura pode ir muito além, levando em conta também técnicas e metodologias de processamento de informações. Ele usa o exemplo de uma certa inclinação da disciplina da antropologia das infraestruturas em analisar a influência de uma estrada em uma região ao invés de analisar a construção de estradas enquanto uma rede.

Nesse sentido, uma análise desses sistemas requer uma reorganização metodológica na qual a etnografia pode ser conduzida em centros governamentais normalmente distantes de onde a estrada está sendo construída e, portanto, podendo levar em conta políticos, tecnocratas, economistas, engenheiros e construtores de estradas, assim como os próprios usuários das estradas (Larkin, 2020, p. 29).

Essa forma de investigação não está apenas interessada em observar o impacto de uma infraestrutura, mas o caminho sistêmico das relações de poder que a produzem. Essa perspectiva metodológica interessa, porque ao mover o olhar entre o território e as instâncias decisórias de sua produção amplia-se o espectro de influência das imagens. É como se, ao juntar acontecimentos, pondo-os em justaposição, passássemos a dar a ver uma figura.

Um projeto de governo, ou uma *governamentalidade*, requer determinadas imagens sociais para a sua justificação, e por vezes utilizasse uma visibilidade invertida – um fluxo intenso de imagens que repetem uma mesma representação de maneira a ocultar as modalidades variantes. A antropologia “certamente precisa compreender a racionalidade para propor uma etnografia de infraestruturas” (Larkin, 2020, p. 29). Esse gesto de deslocar o olhar para os

espaços de poder estará presente no capítulo seguinte, na investigação histórica do projeto de Suape e das movimentações políticas nos âmbitos institucionais para a sua implementação. Essa racionalidade também se expressa nas imagens cinematográficas dos diferentes períodos históricos que servem de marco tanto para a constituição do Nordeste moderno, enquanto região não só geográfica mas geo-cultural quanto para a evolução do cinema feito em Pernambuco.

Deriva dessa relação histórica, por exemplo, as análises das imagens de infraestruturas que expressam a noção de Recife moderno dos anos 20 em *Veneza americana*, integração nacional do país nos anos 70 e 80 nos registros da construção de Suape por Carlos Cordeiro e em *Iracema, uma transa amazônica* e o novo salto desenvolvimentista dos anos 2000 e 2010 nos filmes *Em trânsito* e *Brasil S/A*. A maneira como as infraestruturas são expressas em imagens pode oferecer intuições sobre outros domínios, tais como “práticas de governo, de religião ou de socialidade” (Larkin, 2020, p. 29). Ou de cosmologias, como nos informa Bispo dos Santos (2023).

Larkin afirma que talvez a abordagem mais dinâmica na antropologia contemporânea para estudar infraestruturas tenha vindo com o conceito de tecnopolítica. Para o autor, mesmo o livre fluxo de mercadorias que constitui a economia liberal apoia-se em uma base infraestrutural que organiza mercado e sociedade. “Vários pesquisadores têm procurado recorrer a estudos científicos e tecnológicos para rastrear as operações materiais dessas tecnologias e para entender as suas consequências nos processos políticos” (Larkin, 2020, p. 30).

Nessas perspectivas, as infraestruturas são relevantes por revelarem as formas de racionalidade política que fundamentam os projetos tecnológicos e que dão origem a um “aparato de governamentalidade” (Foucault, 2010, p. 70). A técnica é igualmente determinante para a produção imagética e a forma de sua inserção na vida cotidiana. É extensa a lista de estudos que demonstram como o cinema opera como ferramenta de construção da vida moderna, como Benjamin (1987) demonstra em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Benjamin explora o impacto das tecnologias de reprodução em massa (como fotografia e cinema) sobre a arte e a cultura. A ideia central é que a capacidade de reproduzir obras de arte de forma técnica altera profundamente sua natureza e função social.

Antes da era da reprodutibilidade, as obras de arte eram únicas e ligadas a um contexto histórico, espacial e cultural específico. Benjamin (1987) usa o conceito de “aura” para descrever essa singularidade, referindo-se à autenticidade, à presença original da obra em seu tempo e lugar. A aura é o que se perde quando uma obra de arte é reproduzida tecnicamente,

pois a reprodução desloca a obra de seu contexto original, tornando-a acessível em qualquer lugar e a qualquer momento. A arte passa a funcionar, portanto, como operador dessa nova percepção do tempo e do espaço que surge atrelada à modernidade.

No entanto, Benjamin também reconhece aspectos positivos na reprodutibilidade. Ele argumenta que, ao quebrar a aura e tornar a arte acessível a um público mais amplo, as novas formas de arte (como o cinema) tem um potencial de democratização, permitindo uma maior participação das classes populares na formulação das narrativas. A arte deixa de ser um objeto de culto restrito e ganha um caráter coletivo, já que sua circulação pode ser usada para fins ideológicos e de conscientização social.

São também as infraestruturas que permitem a circulação de imagens e consequentemente de discursos massificados, e isso faz um profundo casamento entre as infraestruturas da vida moderna com os centros urbanos. Se as imagens existem a partir de um aparato tecnológico, essas infraestruturas modernas também. Portanto, para além do funcionamento puramente técnico, podem ser analisadas enquanto veículos semióticos e estéticos.

Elas fazem emergir e simultaneamente armazenam em si formas de desejos e fantasias, podendo então assumir aspectos fetichistas que, ocasionalmente, podem ser completamente independentes das suas funções técnicas. Focar na questão da forma ou da poética das infraestruturas permite-nos compreender como o político pode ser constituído por meio de diferentes significados (Larkin, 2020, p. 30).

Larkin argumenta que esse aspecto das infraestruturas aponta para “sentidos de desejo e de possibilidade”, e traz para esse diálogo a noção benjaminiana de “fantasia coletiva da sociedade”. “Significa também estar consciente das dimensões formais das infraestruturas, compreendendo qual tipo de objetos semióticos elas são, as suas operações técnicas, e determinando como elas endereçam e constituem sujeitos” (Larkin, 2020, p. 30). A forma de uma infraestrutura é, portanto, expressão de uma racionalidade e consequentemente impacta o imaginário não só das populações diretamente vinculadas, como todo um campo social que recebe com atenção os frutos esperados de tal empreendimento.

Infraestruturas são matérias que possibilitam o movimento de outras matérias. Sua peculiar ontologia situa-se no fato de que elas são coisas e, ao mesmo tempo, são relações entre coisas. Enquanto coisas, oferecem-se aos sentidos, porém, ainda assim, deslocam o foco para os assuntos que movimentam. Nós geralmente vemos computadores, não cabos; vemos luz, não eletricidade; vemos torneiras e água, mas

não canos e esgotos. Enquanto objetos técnicos, eles precisam ser examinados por meio da extensa tradição teórica sobre tecnologia (Larkin, 2020, p. 30-31).

Larkin afirma que essa dualidade das infraestruturas indica que, na medida em que esses objetos técnicos operam sistematicamente, elas não podem ser teorizadas como objetos isolados. O que distingue as infraestruturas das tecnologias é o fato de serem constituídas por objetos que suportam a operatividade de outros objetos e, ao fazê-lo, operam como sistemas. O autor afirma que devido a essa dualidade, as infraestruturas dificilmente são governáveis por conceitos. Elas são pensadas normalmente como “sistemas de substratos” (Star, 1990, p. 380) que subjazem um mundo fenomenológico construído com canos, cabos esgotos e fios.

Reconhece-se assim que o ato de definir uma infraestrutura é um momento categórico. “Tomada de modo refletido, elas comportam uma analítica cultural que enfatiza os comprometimentos epistemológicos e políticos envolvidos na seleção do que é visto como infraestrutural (e, portanto, causal) e daquilo que é deixado de fora” (Larkin, 2020, p. 32). Eleger portanto o complexo industrial portuário de Suape requer determinar que outras infraestruturas estão interligadas a esse espaço. As imagens que abordam esse território fazem parte do escopo ferramental para compreender as complexas dinâmicas dos processos sócio-históricos. Nessa perspectiva, a infraestrutura que permite a criação de imagens não é apenas o acesso ao aparato técnico de uma câmera ou uma ilha de edição, mas os procedimentos compartilhados que levam à produção audiovisual. Assim, rimamos, a partir de Suape, a materialização do seu projeto com as imagens que trabalham a sua trajetória e as imagens que a contestam.

A infraestrutura tem seus fundamentos conceituais na ideia iluminista de um mundo em movimento e aberto a mudanças, onde a livre circulação de bens, ideias e pessoas cria a possibilidade de progresso (Mattelart, 1996/2000). Esse pensamento é a razão pela qual o fornecimento de infraestruturas é tão intimamente conectado com o sentido da modelagem da sociedade e da realização do futuro. São “mecanismos para controlar o tempo” (Graham & Marvin, 1996, p. 42). De modo que a posse de eletricidade, as ferrovias e a água corrente passaram a definir o que seria a civilização. “Nesse sentido, é muito difícil separar as infraestruturas dos modelos evolucionários de pensamento, principalmente por isso ser uma parte tão íntima de seu atrativo” (Larkin, 2020, p. 37).

Essa dimensão “visionária” ou de “promessa” de futuro com o progresso está presente na história do complexo industrial-portuário de Suape. Observaremos as relações entre infraestrutura e controle das temporalidades e da experiência de tempo nos filmes analisados.

Um resultado dessa inebriante linhagem é a dificuldade de separar as infraestruturas de sua estratificação histórica e de nossa crença nela; ao promover a circulação, as infraestruturas trazem mudanças e, por meio das mudanças, elas representam progresso, e por meio do progresso, conquistamos liberdade. Talvez esse processo explique por que, enquanto objetos, elas provoquem comprometimentos afetivos tão profundos, particularmente – mas não exclusivamente – nas sociedades em desenvolvimento (Larkin, 2020, p. 38).

Há um aspecto importante a se refletir sobre os filmes que mostram o impacto das infraestruturas nas populações como uma biopolítica. A perspectiva da encenanação está na proximidade das populações que são impactadas como passivos desse projeto de progresso. Caberá a esta investigação, portanto, desenvolver uma análise do discurso a partir do viés da biopolítica, do biopoder e da necropolítica. Essas dimensões podem ser analisadas também nas imagens e nas suas relações com os territórios. De certa maneira, é como se os filmes funcionassem como próteses do futuro. E com isso, ao reconhecer a força do desejo e a musculatura protética que as infraestruturas agenciam é possível formular um vínculo com eventos históricos e suas formas de mobilização.

2.2 Espaço, lugar, paisagem, território

O espaço no cinema vai além de um simples pano de fundo, é uma dimensão ativa da construção da imagem e da atmosfera, das emoções e da própria narrativa. No cinema, o espaço pode ser compreendido tanto físico quanto simbólico. O espaço fílmico se refere à maneira como o espaço é construído dentro de um filme por meio do enquadramento, da iluminação, do movimento de câmera e da montagem. O espaço fílmico não é apenas um reflexo do mundo real, mas uma construção simbólica que pode alterar as percepções do espectador sobre tempo e lugar. Para Les Roberts (2003), lugar refere-se a um espaço carregado de significado, identificado com uma localização específica e geralmente associado a experiências ou emoções. Espaço, por outro lado, tende a ser visto como mais abstrato e geométrico, algo que pode ser medido e delimitado, mas que ainda não foi habitado ou investido de sentido.

Lefebvre (2006) argumenta que a paisagem não deve ser vista simplesmente como pano de fundo passivo em filmes, mas sim como um elemento ativo que participa da narrativa. A paisagem pode ser protagonista em certos momentos, definindo a atmosfera e até mesmo o significado da obra. O autor faz uma distinção entre cenário (que tem um papel funcional na

narrativa, localizando os personagens e a ação) e paisagem (que convida à contemplação e pode funcionar para uma relação mais profunda com o espaço). A paisagem, nesse sentido, transcende o papel de suporte e adquire significado próprio. A relação entre a subjetividade do espectador e a paisagem cinematográfica muitas vezes evoca emoções e pensamentos que não estão diretamente ligados à trama, mas operam subliminarmente, permitindo uma experiência de imersão.

É claro que paisagens específicas (ou panoramas urbanos) podem pertencer à iconografia de vários gêneros, como faroestes, filmes de estrada, gêngsteres e ficção científica. Como tal, muitas vezes parecem ser elementos algo periféricos; afinal, contar uma história sempre exige algum tipo de cenário. Esse papel aparentemente periférico é, talvez, o que levou Sergei Eisenstein, na seção final de seu livro *A Natureza Não-Indiferente*, a comparar paisagens cinematográficas com música de filme. De fato, para o grande cineasta e teórico soviético, tanto a paisagem cinematográfica quanto a música de filme compartilham a capacidade de expressar, em forma cinematográfica (ou seja, na faixa de imagem ou na trilha sonora), o que de outra forma seria inexprimível. Em resumo, a paisagem era para o cinema mudo o que a música é para o cinema sonoro: “a paisagem é um portador complexo das possibilidades de uma interpretação plástica das emoções” (Lefebvre, 2006, p. xi-xii, tradução nossa).

Apesar de ser um conceito recorrentemente mobilizado em diversos campos, como a arquitetura, a geografia, a ecologia, entre tantos outros, não é fácil definir paisagem. Para Lefebvre, um consenso talvez seja o de que num mundo pós apocalíptico no qual não houvesse mais humanidade, a natureza persistiria, mas não a paisagem. A noção de paisagem, portanto, está intrinsicamente associada a formas culturais e sociais de percepção do espaço.

Roberts (2003) explora a ideia de topografias cinematográficas, ou seja, como os filmes encenam o ambiente físico. Essas encenações criam uma espécie de “mapa” dentro do filme que orienta os personagens e o público, influenciando a forma como as narrativas se desenrolam e como os espectadores se relacionam com esses lugares. Que mapa é esse que surge de Suape a partir dos filmes? A geografia no cinema está intimamente ligada à formação de identidade.

Giuliana Bruno (2002) explora como o cinema, a arte e a arquitetura constroem paisagens emocionais e espaciais que afetam o espectador. A autora desenvolve uma abordagem relacionando espaço, memória, emoção e visualidade, propondo que o cinema funciona como um mapa emocional e que a experiência cinematográfica pode ser comparada a uma viagem através de paisagens. Bruno propõe que o cinema cria mapas emocionais, nos quais o espaço cinematográfico é estruturado como um território emocional. O espectador “viaja” pelo filme como se estivesse navegando por uma paisagem, e a movimentação dentro dessa paisagem o afeta.

A autora utiliza a ideia de cartografia para falar de como o cinema cria trajetórias emocionais e sensoriais. “Não apenas uma história da invenção de máquinas e aparelhos, à qual às vezes é reduzida, a arqueologia do cinema deve ser considerada uma ‘arqueologia do conhecimento’ – uma prática social de cognição inscrita, de muitas maneiras, no corpo e em suas (e)moções” (2002, p. 207). Em inglês, a autora ressalta a relação entre emoção e movimento ao grafar a palavra *(e)motion*. “Um local que se relaciona com outros locais culturais na transformação dos sujeitos sociais, a arqueologia do cinema é um campo epistemológico, uma geografia variada de saberes – um terreno real de exploração” (2002, p. 207).

Como exemplificado pelos afrescos anamórficos, onde o jogo óptico era realizado por um espectador móvel, a mobilização do espaço ocorreu através de uma série de “traduções” que culminaram na imagem em movimento. Como Gilles Deleuze, comentando sobre a pré-história do cinema, colocou: “pode-se conceber uma série de meios de tradução (trem, carro, avião...) e, em paralelo, uma série de meios de expressão (diagrama, foto, cinema)”, pelos quais o cinema, desde sua origem, aparece como um motor dos movimentos de translação (Bruno, 2002, p. 209).

Ao associar emoção e movimento (*motion*), Bruno explora a noção de que o cinema pode ser visto como uma forma de arquitetura emocional e espacial. A forma como o espaço é construído e apresentado no filme afeta diretamente as emoções e a percepção do espectador em seu corpo, criando uma espécie de “arquitetura móvel” que envolve tanto as estruturas visuais quanto os sentimentos. Se a autora faz um movimento do cinema para a geografia, também é importante fazer o movimento inverso da geografia para o cinema. Por vezes, Bruno cita termos que advêm do campo da geografia como topografia, cartografia e terreno. O que começa a se desenhar nessa relação quando se adiciona uma dimensão política do espaço é a noção de território.

Para Robert Sack (1980), territorialidade é uma ferramenta geográfica de controle social de uma determinada área e está intimamente vinculada à relação entre espaço, sociedade e tempo. O autor define territorialidade “como a tentativa de um indivíduo ou grupo de afetar, influenciar ou controlar pessoas, fenômenos e relacionamentos, delimitando e afirmando controle sobre uma área geográfica. Esta área será chamada de território” (Sack, 1980 p. 19).

Na definição de Sack, existem três fundamentos para o entendimento de territorialidade: área, comunicação e controle. A área como porção geográfica que constitui o território, ou seja, sua base física. A comunicação como mecanismo de delimitação de tal área para o grupo de indivíduos-sujeitos. O controle opera na determinação de uma fronteira que pode ser imposta

tanto por meios físicos (cercas, muros) como por meios não materiais (sinais, símbolos). Esta fronteira será comunicada de alguma forma para determinar os limites do espaço subjugados ao controle de um poder. Uma das modalidades de controle passa a ser o exercício do acesso ou não ao território (Sack, 1980, p. 21-22).

Para Haesbaert (2023), mesmo que muitos universalizem a concepção de território de Sack que enfatiza um sentido mais funcional do que simbólico-afetivo, mesmo que ele próprio chame a atenção para as bases europeias de sua construção, “é importante destacar que, dependendo da perspectiva geo-histórica e dos sujeitos envolvidos, há mudanças significativas nas relações de poder e, consequentemente, na concepção de território” (Haesbaert, 2023, p. 05).

O pesquisador brasileiro tem buscado analisar as especificidades desse conceito a partir de uma perspectiva latino-americana e descolonial, o que aponta para interlocuções e contraposições em relação às abordagens territoriais europeias e/ou eurocêntricas. Segundo ele, a América Latina tem trazido contribuições relevantes a esse debate conceitual. Entre as especificidades da abordagem descolonial sobre o território no contexto geo-histórico latino-americano Haesbaert (2023, p. 05) menciona:

– um conceito ampliado de território – e, consequentemente, de poder, como já foi comentado –, chegando até mesmo a aparecer como sinônimo de espaço social ou geográfico, como encontramos em alguns momentos da obra do geógrafo Milton Santos (1996), e a ser concebido como “território integral de vida” (incluindo a dimensão natural) na ação prático-política de grupos indígenas da Amazônia peruana.

– a difusão do conceito de território não apenas enquanto categoria analítica, no campo intelectual, mas também como categoria da prática (ou nativa), especialmente através de movimentos de resistência na “luta por terra e por território”, como no movimento dos trabalhadores sem-terra (MST), entre os povos originários e afrodescendentes (“povos tradicionais” no Brasil), sem falar nas periferias urbanas onde território passou a ser uma ferramenta de identificação e luta.

– a concepção de corpo-território, presente sobretudo no movimento feminista de bases indígenas, em que o corpo passa a ser, dependendo do ponto de vista, o último e/ou o primeiro espaço a ser defendido, utilizado também como instrumento de luta política na medida em que, notadamente para as mulheres, é objeto de violência física e moral; pode estender-se do corpo individual ao próprio corpo da t/Terra (como entre os indígenas wayuu da Venezuela).

– a noção de multi ou transterritorialidade (Haesbaert, 2004 e 2021), vinculada à articulação (por sobre ou justaposição) de múltiplos territórios, onde o trânsito entre eles (inclusive no sentido de territórios legais e ilegais) pode constituir uma estratégia de sobrevivência (como na busca por reconhecimento da condição de povos transterritoriais pelos indígenas guarani da fronteira Brasil-Paraguai-Bolívia-Argentina).

– a desterritorialização vista sobretudo como precarização territorial (Haesbaert, 2004), a força desses processos vinculada à exclusão social e fragilização dos

territórios, enfatizando uma leitura social da desterritorialização pouco assinalada no contexto dos chamados países centrais e que, num contexto econômico neoextrativista como o latino-americano, significa também intensa devastação ambiental, a ponto de criar territórios excluídos ou interditados a qualquer usufruto social.

É justamente essa ampla gama analítica e prático-política do território na América Latina que nos interessa na relação com o aparato cinematográfico, uma vez que assim o termo território pode ser entendido e praticado como um espaço “integral”, “de vida”, como sugere Haesbaert (2023, p. 05). Para diversos grupos populacionais do continente, o que está em operação na luta e defesa do território é a própria vida.

No legado de uma longa história de espoliação, dominação e opressão, territórios são defendidos em sua integralidade (em suas múltiplas dimensões) porque as relações (neo)coloniais de poder que estão em jogo colocam em risco a própria existência do grupo enquanto grupo cultural (Haesbaert, 2023, P. 05).

Assim, território como um dos conceitos mais difundidos da Geografia extrapola o campo específico dessa disciplina, expande-se da esfera analítica das Ciências Sociais e também naturais, tendo em vista sua importância na Etologia, “para a esfera normativa da ação política e do uso como categoria da prática no cotidiano do senso comum e de muitas lutas sociais” (Haesbaert, 2023, p. 01).

Haesbaert indica que a origem etimológica, *territorium*, pode ser relacionada tanto à terra, espaço material e concreto, quanto a *terrere*, do verbo amedrontar. Pode-se afirmar que *território* nasce, portanto, com uma dupla conotação – material-funcional e simbólico-afetiva. Segundo Haesbaert (2023), ao delimitar um território este adquire função de controle de fluxos, mas também pode proporcionar sentimento de segurança e identificação para quem está no seu interior, e talvez de medo ou insegurança para quem, do lado de fora, está impedido de acessá-lo, ou o contrário.

Segundo Raffestin (1993), para além de uma entidade físico-material, o território deve ser lido numa perspectiva relacional, em um conjunto de relações sociais – econômicas, políticas, culturais e socioambientais – que constantemente o redesenham, em processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

Na leitura de Milton Santos (1996), mais do que espaço absoluto ou um “sistema de objetos”, apreensível de modo separado, o território é “um sistema de ações” articuladas e definido pelo uso que se faz dele.

É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica. O que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida. Seu entendimento é, pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro (Santos, 1996, p. 255).

Intervir no território ou pelo menos ocupá-lo no processo de produção de um filme é retomar esse território em relação ao qual encontramos-nos alienados, já que sua produção e todas as dimensões que caracterizam a alienação estão distantes de nós. Vale a pena atentar para a palavra alienação aqui e como o fazer cinematográfico disputa o território, não no sentido de apropriá-lo como meio de produção, mas como espaço de translação das imagens, espaço que congrega a fabulação nesse encontro de gestos – o gesto dos filmes com os gestos das populações, das pessoas e dos personagens. Esse movimento de gestos aponta para a produção de um comum, essa comunidade audiovisual que será abordada nos capítulos seguintes.

No pensamento de Milton Santos, o conceito de território é fundamental para sua análise geográfica e crítica do espaço. Santos oferece uma perspectiva que transcende a simples definição de território como uma porção de terra ou um espaço delimitado. Ele entende o território como algo dinâmico e multidimensional, que reflete as relações sociais, políticas e econômicas que nele ocorrem. O território não é apenas um pedaço de solo ou uma área geográfica, mas um “espaço usado”, um palco de ações que configuram e disputam sentidos permanentemente. Ele enfatiza que o território só faz sentido a partir de sua “utilização pelos atores sociais” (indivíduos, grupos, instituições). Nesse sentido, o território é sempre o resultado de práticas sociais e da interação entre diferentes agentes que o utilizam de formas diversas. Ou seja, o território é uma construção social.

Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima.

A palavra paisagem é frequentemente utilizada em vez da expressão configuração territorial. Esta é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. Assim, quando se fala em paisagem, há, também, referência à configuração territorial e, em muitos idiomas, o uso das duas expressões é indiferente.

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas

mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente (Santos, 2006, p. 66-67).

Santos introduz a ideia de que o território é sempre medido pela técnica e pela informação. O conceito de “território usado” está diretamente ligado à capacidade técnica e informacional que se tem sobre um determinado espaço. Isso significa que o território é moldado pelas tecnologias disponíveis e pelas formas de organização que permitem controlá-lo e explorá-lo. Em contextos de globalização, por exemplo, o uso intensivo de tecnologias e informações redefine o território de maneira complexa, ampliando sua conectividade e interdependência.

As decisões nacionais interferem sobre os níveis inferiores da sociedade territorial por intermédio da configuração geográfica, vista como um conjunto. Mas somente em cada lugar ganham real significação. O trabalho local depende das infraestruturas localmente existentes e do processo nacional de divisão do trabalho nacional. Os segmentos locais da configuração territorial do país condicionam o processo direto da produção, sua demanda em mão-de-obra, tempo, capital. O trabalho nacional, isto é, as grandes escolhas produtivas e socioculturais, implica uma repartição subordinada de recursos, oportunidades e competências e a submissão a normas geradoras de relações internas e externas (Santos, 2006, p. 184).

O conceito de território como um sistema integra tanto objetos (infraestruturas, edificações, estradas, redes tecnológicas) quanto ações humanas (processos sociais, econômicos, políticos e culturais). Para Santos, o território é constituído pela coexistência desses objetos e ações que se sobrepõem e se transformam ao longo do tempo. Portanto, o território não é estático, mas sempre em processo de produção, reproduzido pelas relações entre as estruturas materiais e as práticas sociais.

Santos também enfatiza a relação entre território e poder. Para ele, o território é um espaço de controle e dominação, mas também de resistência. As diferentes forças sociais que ocupam o território, como o Estado, o capital e as populações locais, interagem e, muitas vezes, entram em conflito por sua posse e uso. O território, portanto, é o palco onde ocorrem disputas e lutas de poder. Essas lutas refletem a tensão entre a apropriação do território pelos mais poderosos e o uso cotidiano feito pelos grupos sociais menos privilegiados.

No contexto da globalização, Milton Santos analisa como o território é reorganizado pela expansão do capital e das redes globais de produção, consumo e comunicação. O território passa a ser fragmentado e reorganizado conforme os interesses das grandes corporações, ao mesmo tempo em que as populações locais resistem a essas transformações. Ele discute a

formação de um território técnico-científico-informacional, no qual a lógica do capital global redefine o uso e o controle dos espaços.

Santos (2006) também faz uma distinção entre território e lugar. Para ele, o lugar é o espaço da vida cotidiana, onde ocorrem as relações mais imediatas, diretas e próximas das pessoas. O território, por sua vez, é a totalidade das interações que envolvem diferentes escalas (local, regional, nacional e global). No entanto, é no lugar que as transformações do território são vividas de forma concreta pelos indivíduos.

Para Haesbaert (2023), se o poder é concebido a partir da definição clássica de política vinculada ao Estado, e neste caso, ao Estado nação moderno, temos uma leitura que podemos denominar de “território stricto sensu”, de matriz eurocêntrica e de caráter mais funcional, relativo a grupos hegemônicos que fazem do Estado o grande instrumento do poder.

O autor afirma que trata-se de um poder que também possui, entre suas características, a de ser potencialmente delegado e/ou representado, na medida em que as instituições políticas se estruturam, entre outros, sob o princípio de uma representatividade de bases territoriais. Nesse sentido, o poder estatal é, por definição, também territorial por se exercer sob limites ou fronteiras de soberania e/ou de validade de um sistema jurídico. Um dos princípios dessa territorialidade é sua pretensão de exclusividade, não admitindo sobreposições espaciais, especialmente enquanto legitimadora da propriedade privada.

Numa visão crítica podemos afirmar que, por estar impregnado em um jogo de forças econômicas, de classe, o território é também (e muitas vezes sobretudo) moldado nos embates do poder econômico das classes hegemônicas. Sob um capitalismo de bases neoliberais pode ser delegado à grande empresa, de forma ainda mais enfática, o papel de gestão e ordenamento territorial em escalas regionais ou (inter)nacionais. Até mesmo o alegado monopólio da violência legítima, que associa poder militar e Estado a um território específico, pode ser questionado pela difusão global de empresas responsáveis pela venda de serviços bélico-militares, com a contratação, pelo Estado, de milícias armadas (...).

O poder, portanto, e com ele o território, deve ser lido para além do poder estritamente vinculado à figura do Estado e/ou das classes hegemônicas. Apesar da tremenda força *des-reterritorializadora* desses sujeitos em sua articulação dentro do sistema-mundo moderno-colonial capitalista, é preciso uma interpretação mais ampla do poder no e do território – que é, ao mesmo tempo, seu produto e produtor, pois ao (re)organizar o espaço a partir das relações de poder estamos viabilizando e/ou fortalecendo determinadas dinâmicas sociais ou socioambientais (Haesbaert, 2023, p. 02).

A gestão da morte ou as políticas de morte, conceituadas por Achille Mbembe (1999) como necropolítica, também desempenham um papel central na demarcação territorial. Segundo Mbembe (2018), a necropolítica é o poder de determinar quem deve viver e quem deve morrer. Baseando-se no conceito de biopoder e suas técnicas de controle populacional, o

“deixar morrer” torna-se aceitável, mas não para todos os corpos. O “corpo matável” é aquele constantemente em risco de morte devido a critérios raciais predominantes. Mbembe argumenta que seu objetivo ao cunhar esse termo era elucidar as diversas formas pelas quais estruturas contemporâneas visam a destruição de certos grupos, resultando em formas de existência social onde vastas populações são subjugadas a condições de vida que as colocam em um estado de “mortos-vivos”.

É sabido que em toda sociedade existem normas que regem a vida das populações onde a política representaria a busca pela autonomia por meio de um pacto coletivo. Nessa perspectiva, Mbembe (2018) argumenta que é responsabilidade do Estado estabelecer limites entre direitos, violência e morte. No entanto, ao invés disso, os Estados utilizam seu poder e retórica para criar zonas de morte. O filósofo cita exemplos modernos, como Palestina, algumas regiões da África e Kosovo, onde a morte se torna o último ato de dominação.

Mbembe (2018) afirma que os que perecem nessas zonas são geralmente grupos selecionados com base no racismo. O processo necropolítico é o seguinte: um discurso é elaborado retratando determinados grupos como inimigos (às vezes fictícios), argumentando que suas mortes significarão o fim da violência. Assim, a eliminação desses grupos pode ser justificada como um mecanismo de segurança. Aqui reside a estreita ligação entre necropolítica e territórios, pois a organização espacial do mundo contribui para a distribuição dos corpos considerados matáveis. É essa divisão sócio-espacial que facilita a ação do Estado em cooperação com o poder econômico na eliminação de populações.

É importante ressaltar que para os objetivos desta investigação, é central a intervenção de morte no sentido mais direto e literal, mas não só, uma vez que veremos como os territórios abordados aqui se produzem com processos de violência, mas também a noção de morte cultural. Grupos e populações que paulatinamente veem suas formas de vida ameaçadas pelo controle territorial que favorece o poder econômico, ou o desenvolvimento econômico. Esse controle se dá também pela negação de formas de vida que não coadunam com as imagens de progresso e normatividade socioeconômica.

Quando Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997) fazem uso do termo territorialização imbricado ao de desterritorialização, estão justamente associando uma forma de agenciamento das subjetividades de sujeitos sociais e coletivos. Ou seja, mais uma vez a territorialidade aponta para imagens sociais e culturais, fluxos conscientes e inconscientes de percepção da vida material em articulação direta com as relações de poder, uma dimensão ao mesmo tempo funcional e expressiva do território.

O conceito de “desterritorialização” é central no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, especialmente na obra *Mil Platôs* (1980), onde os dois filósofos desenvolvem uma visão dinâmica da realidade, a partir da noção de fluxos e de relações móveis. A desterritorialização pode ser compreendida como o processo pelo qual uma entidade (indivíduo, ideia, prática, grupo) se desliga de seu contexto ou território original, rompendo com as estruturas e identidades fixas que a definem. Ela implica a dissolução das fronteiras que mantêm algo em uma posição estática, permitindo que se conecte a novos contextos e crie novas formas de organização. Esse movimento é constantemente acompanhado pela “reterritorialização”, o qual envolve a reorganização ou o restabelecimento de novas territorialidades.

Território como um conjunto de relações, códigos e estruturas que organizam as coisas em posições estáveis. Por exemplo, uma organização social, uma instituição ou um conjunto de normas que mantém uma certa ordem. A desterritorialização ocorre quando algo ou alguém é removido desse contexto estável, quebrando as referências pré-estabelecidas. Esse processo é visto como positivo por Deleuze e Guattari, pois ele liberta fluxos criativos e potencializa novas formas de organização e subjetivação. Reterritorialização é o movimento inverso ou simultâneo, em que esse fluxo “deslocado” encontra novas formas de organização, novos territórios ou novas codificações.

Na economia, a globalização é um processo de desterritorialização, pois rompe com as fronteiras locais e cria novas conexões e fluxos entre diferentes regiões. Na psicanálise, a desterritorialização pode ocorrer quando alguém rompe com identidades rígidas ou papéis sociais tradicionais, abrindo espaço para novas formas de subjetividade. Deleuze e Guattari utilizam esses conceitos para pensar a realidade como algo fluido e não como uma estrutura fixa, defendendo a necessidade de liberar fluxos de pensamento e prática das territorialidades rígidas, sejam elas políticas, sociais ou psicológicas.

Arturo Escobar (2015) afirma que essa abordagem trata-se de uma ontologização do território, pois é com ele que se constrói e se dá sentido à existência. A resistência territorial que confronta hierarquias espaciais de poder é também re-existência (Albán, 2017; Porto-Gonçalves e Hurtado, 2022). Resistir nesse sentido funciona como refundação de um modo de existência, implicando-se também uma cosmovisão e um modo de (re)territorialização. Para Haesbaert (2023), desterritorialização, neste caso, seria sinônimo de terricídio, termo usado por indígenas como os mapuche, do sul do continente, para denunciar a destruição não apenas de uma cultura (etnocídio) e de um grupo social (genocídio) mas também de todas as referências territoriais, materiais e simbólicas, garantidoras de sua existência.

Levando em consideração as ambivalentes noções de territorialização e desterritorialização, os filmes vistos aqui nesta tese tomam uma posição não apenas em relação a uma realidade social, mas posicionam-se em relação a outras imagens. Com isso, venho argumentar que a relação entre imagens e território, o figural nas narrativas e as questões de controle e poder, tem um espaço de embate nessa topografia afetiva, essa psicogeografia. O território existencial das imagens é, portanto, um campo que dá forma a uma disputa pela tradução de consequências políticas vitais. Isso servirá para nos apontar para a noção de figurações coletivas – ou uma figuração a partir de um inventário de filmes.

Importante mencionar que essas diferentes definições de espaço, paisagem e território não se excluem, mas se “montam” ao analisar uma imagem fílmica. A paisagem do porto, o território que o demarca, o espaço cênico que surge dele, não tanto da ficção do filme, mas da própria função sistêmica estabelecida pelo território, pelo que ele traz de poder e, portanto, de “condução de condutas”. Há uma cena estabelecida pelo próprio real do fazer dos filmes, seus gestos.

Em outra perspectiva, a dupla faceta da palavra território (terra x aterrorizar) pode ser explorada através da ideia de “corpo-território” e da figura “território-corpo”. Na esteira desse pensamento decolonial ou, antes mesmo, feminista, racial, indígena ou ecológico, são conceitos importantes pra pensar a relação do corpo com a terra e do corpo como território de inscrição tanto do poder quando do mundo que ocupa e o atravessa com suas potencialidades na imagem.

2.3 Antropologia política das imagens e suas figuras

A perspectiva figurativa aparece em relação às formas cinematográficas como uma ferramenta conceitual em continguidade ou mesmo como uma analogia com a noção de território em suas relações com o espaço. O objetivo da análise do figural é dar a ver o movimento entre as invenções fílmicas e a formulação de um pensamento com as imagens. A questão motivadora é investigar por meio da análise como um determinado problema é tratado num filme e não o pressuposto de que um filme deve dar conta de demandas pré-estabelecidas de representação da realidade. E no sentido da presente investigação, o desenho dessas figurações atravessa os filmes em um determinado contexto sócio-político-territorial. Diferentemente de alguns autores, não entendo o processo de formulação do figural como um

apagamento dos índices do real, mas como um trânsito entre essas dimensões entre o real da imagem e a imagem do real, ganhando contornos expressivos justamente pela relação com uma antropologia política das imagens.

O que desejo é entender como os filmes se articulam com esse cenário político e social territorializado, e como essas narrativas operam no sentido mais espectral. Ou seja, não apenas manter-se no campo da análise representacional — como os filmes vocalizam de forma mais ou menos eficaz injustiças e desigualdades em seu conteúdo —, mas de que maneira essas imagens podem operar figuras de articulação mais amplas com as forças simbólicas e sensíveis de produção e reprodução social situando-as numa história visual e discursiva. Estamos no campo das imagens, desejo caminhar em seu território, e para isso evoco a noção de figural.

Nicole Brenez estabelece, a partir de seu método analítico, a necessidade de investir na produtividade singular dos filmes, ou como indica Guimarães e Veras (2016) apostar “em sua capacidade de figurar, desfigurar, refigurar, transfigurar as mais variadas categorias da experiência” (Guimarães e Veras, 2016, p. 21). Mesmo que o poder de semelhança entre as imagens cinematográficas e seus respectivos referentes fundamente aspectos importantes da teoria sobre o cinema como o realismo, Brenez insiste que a fidelidade mimética não é uma essência, mas uma normatividade. Assim, o realismo como representação faz parte de uma elaboração simbólica e uma construção baseada num consenso hegemônico.

Partindo dessa noção de que certos conceitos centrais à análise do cinema historicamente são construções normativas, Brenez vai conclamar uma outra forma de abordagem dos filmes como uma fissura — a imagem cinematográfica se dissociando do regime mimético. A autora chama esse processo de figural. Para ela, a figuratividade consiste no “movimento de translação, interior ao filme, entre os elementos plásticos e as categorias da experiência comum” (Brenez, 1998, p. 13). O figural como Brenez o entende é “uma desconstrução das regras da visibilidade comum, um questionamento do ordenamento simbólico, um momento crítico de ruptura num sistema simbólico de representação” (Brenez apud Guimarães, 2015, s/p). O figural é, portanto, uma “força capaz de intervir sobre o referente: dissolvê-lo, torná-lo opaco, refigurá-lo outramente” (Guimarães e Veras, 2016, p. 22).

Brenez irá portanto colocar a seguinte questão: “Como pode a obra reencontrar sua espessura, sua fecundidade, sua fragilidade, sua densidade própria ou sua eventual opacidade, em uma palavra, suas virtudes problemáticas?” (Brenez, 1998, p. 11). A figuratividade de um

filme busca as maneiras singulares como uma obra é capaz de intervir nas maneiras de percepção e apreensão de um fenômeno ou de uma determinada experiência no mundo.

Para os propósitos desta pesquisa também é importante trazer para o diálogo sobre a figuratividade a argumentação de Aumont (1996) na perspectiva de observar um filme como um ato de pensamento, um gesto teórico. É possível aproximar essa noção da perspectiva figurativa uma vez que é justamente por meio da invenção figurativa, que tem como pressuposto a inventividade formal, que um filme é capaz de formular um pensamento sobre problemas de natureza filosófica, ideológica, social, política e cultural. Aumont (2008, p. 31) argumenta que se é “na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria (...) é sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico” (Aumont, 2008, p. 31). Enquanto para Brenez a figuração é fundamental para compreender o espaço do filme sem recorrer à realidade externa, para Aumont, a figuração descreve o processo pelo qual a imagem pensa. O figural age como a energia que impulsiona a figuração, permitindo que novos significados surjam sem serem considerados sem sentido ou arbitrários.

Aumont (2008) sugere que o pensamento pela imagem ocorre na zona indeterminada entre o legível e o visível, materializado através da plasticidade da imagem. Essa plasticidade é fundamental para liberar o olhar das convenções da representação, transformando o espaço representativo em figura e iniciando o movimento do pensamento. O pensamento da imagem não apenas origina uma ideia, mas também é o processo de sua originação. A figuração, como hipótese, revitaliza o significante e substitui o discurso pela afirmação de seu próprio processo de formação, tornando o conteúdo da imagem o material do pensamento.

A figuração me parecia poder ser um dos nomes da parte da imagem onde se produzem as significações, porque o sufixo indicava, tomado ao pé da letra, a natureza de processo, de dinâmica dessa produção. Com a radicalização lyotardeana da noção de figura, só há processo, dinâmica incessante e interminável, mesmo se ela se encarna – sempre provisoriamente – em obras acabadas. (Aumont, 1996, p. 168, tradução nossa)

Como já vimos na introdução com a mobilização de *[projetotorresgêmeas]*, as imagens podem articular diferenças conceituais sobre um mesmo tópico ou tema. Para investigar de forma veemente a capacidade de intervenção da imagem cinematográfica numa geografia política, não em termos quantitativos mas em sua forma qualitativa, me parece necessário avançar numa investigação histórica dos discursos e suas figuras.

A identificação da perspectiva do sujeito que produz o olhar-câmera em conjunção com o corpo-território (Haesbaert, 2020) é bastante produtiva para a análise, mas não sem a ambivalência das formas de encenação e das potências figurais. O que busca-se observar na produção audiovisual mobilizada para esta investigação é tanto um desejo de tomada de posição no mundo que identifica-se de forma evidente no posicionamento dos autores perante o tema, mas ao mesmo tempo afastar-se do referente de maneira a fazer aparecer outros mecanismos discursivos em cada obra.

Muitas vezes não são as populações afetadas pelos impactos de um projeto de desenvolvimento econômico em um território determinado que agem como autores dessas imagens. Questões de raça, gênero, classe, pertencimento, entre outros indicadores interseccionais são fundamentais para a análise, mas não anulam as figuras que são criadas dessas situações contingentes. Interessa justamente o atravessamento entre esses aspectos, entendendo também a agência dos sujeitos que são filmados e que produzem a encenação com suas performatividades.

A análise figurativa como proposta por Brenez (1998) e Aumont (2008) permite associar o paradigma da representação como parte do movimento analítico e não como ponto de chegada. O reconhecimento das problematizações referentes ao lugar de quem enuncia na autoria cinematográfica servem, portanto, como maneira de afirmar a presença instável de identidades igualmente instáveis, nas interações daqueles que também enunciam com suas performatividades em cena. Mergulhamos assim nas teias visíveis e potencialmente submersas das materialidades imagéticas. Um filme visto figuradamente torna-se esse instrumento de problematizações socio-políticas, mas com um viés imanente às imagens e suas sensorialidades.

Assim, entendemos a figuração como um trabalho sobre a significação que transforma o sentido da imagem. A dinâmica da figuração é um campo de descoberta de novas associações, similaridades e diferenças entre o aspecto da imagem e as formas do mundo. Os valores da figuração situam-se entre dois pólos: de um lado, uma matriz das maneiras pelas quais uma imagem pode coincidir com as coisas (pela forma, aspecto, estrutura, função, comportamento etc.); do outro, os valores que as coisas podem assumir no mundo histórico (valores formais, mas também políticos, socioantropológicos, históricos, simbólicos etc.) A figuração é, em suma, o processo variante durante o qual a imagem abre-se para a virtualidade, operação na qual seus elementos abrem-se para a possibilidade de ligar-se a elementos e processos de outras imagens e também do mundo (Damasceno, 2020, p. 18-19).

É dessa virtualidade das imagens que buscarei sustentar a noção de um *território de imagens*. Se o conceito de território também contém virtualidades, uma série de regras transcendentais a respeito de seu domínio e essas forças são operacionalizadas através de leis,

aparatos jurídicos e de controle, mas também percepções culturais de ordem simbólicas, os territórios são também maneiras figurativas de percepção do espaço. Se trafegamos por um conjunto de filmes relacionados a um determinado território, estamos também atravessando uma dimensão imanente do próprio território. Por essa parte ou fração, podemos inferir aspectos analíticos de sua constituição.

Uma análise figural de um filme, que se concentra em compreender como o significado é deslocado e até mesmo transformado ao considerar a interação entre a estrutura narrativa e o figural, pode potencializar outras maneiras de representação e linguagem. E volto a Brenez, quando ela afirma que a interferência da energia figural na imagem rompe a relação de analogia da imagem com o referente, fazendo com que ela se torne autônoma em relação ao objeto mas não independente do mundo das coisas. A imagem torna-se, portanto, uma coisa em si inserida numa perspectiva histórica. Uma coisa quase sujeito, que agencia relações, pensamentos, ideias, temporalidades, espaços, heterotopias. A imagem constitui-se como heterotópica (topos, lugar distinto) diante do referente, sem que ele seja alijado, anulado, desprezado.

Ao trazer para a relação analítica as dimensões do corpo e do espaço, isso permite também abrir o leque de possibilidades estéticas e narrativas de gênero audiovisual. A concepção de que a obra só alcança sua plenitude mediante o olhar que explora é compartilhada por Barthes e Eisenstein. O que difere em Brenez (1998) em relação a ambos é que o direcionamento da análise da imagem e a sua transmutação de significado não são regidos pela razão, mas sim pela vontade. Essa afirmação está próxima da distinção que Lyotard faz na introdução de “Discours, figure” (2002), entre a abordagem da leitura e a da observação: “Enquanto sentados à mesa, identificamos e reconhecemos unidades linguísticas; em pé diante da representação, buscamos eventos plásticos, libidinais” (Lyotard, 2002, p. 10, tradução nossa).

Segundo Brenez (1998, 378, tradução nossa), “[o] real, minha experiência, só se justifica por meio da ameaça do espectro de uma representação vindoura: fantasma de fantasma”. O real se confunde com sua fixação em representação, enquanto esta relega o real a uma mera virtualidade entre muitas outras, uma possibilidade em meio a uma infinidade de variações, impulsionada pela própria capacidade técnica de duplicação. A percepção do que é real muda, transitando do ser para o iminente.

Em Brenez, a figuração é a produção de uma imagem que dissocia aparência e essência. O que conecta a imagem à sua origem é uma aparência: a imagem “não reproduz o que é tal como é, mas o que parece ser tal como parece ser” (Brenez, 1998, p. 380, tradução nossa). A

força política dessa perspectiva é justamente que não é o conhecimento em si que mobiliza os atores sociais, mas a prática empática de um engajamento com as figuras que surgem dos filmes, mesmo que de forma inconsciente. “A imagem investe de sua verdade o ainda não percebido, o imperceptível (‘o imponderável’, segundo o termo de Epstein) que pertence ao ser e que reclama sua divulgação” (Brenez, 1998, p. 380).

A noção de figuração em torno da qual o trabalho de Brenez orbita não é fácil de precisar. Mesmo que a autora ofereça uma definição, essa noção parece estar a todo instante sendo posta à prova pelas leituras que ela desenvolve em suas análises. O que está reunido aqui não dá conta de um aparato metodológico completo, mas indica uma direção, um caminho para abordagem.

3 A INVENÇÃO DE SUAPE E OUTRAS COREOGRAFIAS DO PODER

O título do livro de Carlos Garcia e Josué Mussalém é emblemático – *Suape: muito mais que um porto, uma visão econômica* (2015). O trabalho narra em tom heroico os acontecimentos de bastidores para a implementação do complexo industrial portuário. Recorrentemente, os autores associam as críticas ao projeto a uma postura “negativista”. Para Garcia, os questionamentos estavam associados “à ideia de que o Nordeste nunca seria desenvolvido e deveria se contentar com a função de fornecedor de mão de obra barata para o Sudeste” (Garcia & Mussalém, 2015, P. 20).

Essa perspectiva de que a construção do porto não é apenas uma infraestrutura, mas a transformação de um horizonte político ecoa as palavras do relatório feito pela Fundação de Estudos do Mar do Rio de Janeiro, *Um Novo Porto para o Nordeste* (1972), encomendado pelo governo pernambucano e de autoria do oceanógrafo e almirante Paulo de Castro Moreira da Silva. Segundo diversos registros, este relatório foi fundamental para o andamento do projeto.

Seria mais uma ilusão construir esse porto. Ele é a consequência lógica da decisão política e do projeto econômico de que é instrumento (...). Para se reintegrar no desenvolvimento nacional, o Nordeste tem de receber uma missão de desenvolvimento. (...) O problema, dito cruamente, não é o de fazer ‘um porto para o Nordeste’, e sim o de fazer um Nordeste para um porto (Da Silva, 1972, apud Cavalcanti, 2008-2016, p. 34).

O problema, dito cruamente, não é o de fazer “um porto para o Nordeste”, e sim o de fazer um Nordeste para um porto. O relatório de onde extraio essa afirmação foi lido à época como documento técnico. A sua leitura a contrapelo demonstra outras camadas discursivas quando, por exemplo, o texto afirma a “heroica decisão do Governo brasileiro de ocupar a Amazônia, fundando a estratégia de ocupação numa estrada que, unindo o extremo navegável dos afluentes meridionais do Amazonas, vem ter ao extremo ocidental do sistema rodoviário do Nordeste” (Da Silva, 1972, apud Garcia e Mussalém, 2015, p. 243). A percepção de uma *governamentalidade* de integração nacional como gesto triunfal pode ser colocada em nota de estranhamento ao revisitarmos *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna no capítulo 5.

O mesmo tom “técnico” afirma que a “pequena cabotagem, que só existia no então chamado ‘Norte’ (pois o próprio ‘Nordeste’ é conceito recente), já existia, com os pequenos

veleiros baianos, pernambucanos e cearenses. A grande cabotagem, exerceram-na os veteranos, desocupados, da navegação africana” (Da Silva, 1972, apud Garcia e Mussalém, 2015, p. 219). Por “navegação africana”, o autor se refere ao tráfico escravista? A linguagem e as formas de nomear são reveladoras de uma perspectiva política.

Em sua análise, o almirante afirma que a partir de meados do século 20, houve “providencial imigração europeia, desde o princípio infinitamente superior em número e, sobretudo, em qualidade aos escravos” e adiciona que “não apenas o imigrante europeu nos trouxe alguma tecnologia aplicável à agricultura, mas o espírito de poupança, virtualmente inexistente na Colônia (que tudo desperdiçava em *conspicuous consumption*) e algum gênio mecânico” (Da Silva, 1972, apud Garcia e Mussalém, 2015, p. 205-206). O discurso sobre a “qualidade” do imigrante europeu carrega um imaginário sobre o que seria o Nordeste e que Nordeste deveria ser criado, tendo como referencial São Paulo com sua capacidade industrial e a agroindústria de matriz europeia. Antes de receber investimentos para a construção do porto esse território deveria receber uma “missão de desenvolvimento”.

Em *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz Albuquerque Júnior (2011), compreendemos que a percepção social do Nordeste é resultado de uma história que vai sendo produzida também dentro do ideário de uma identidade nacional, que requer o regional como parte de sua constituição. Está dentro do “interesse nacional” a formação desses “corpos territoriais”, apreensíveis de maneira redutora e clichê, vistos a partir do centro situado no Sul e Sudeste. Esse procedimento de diferenciação de um outro serve para a afirmação de si, este novo Brasil.

Mas o que é este Brasil que por vezes foi projetado a partir da justaposição entre o Nordeste e São Paulo? Albuquerque Júnior (2011) faz uma extensa leitura dos discursos midiáticos e da produção cultural, em suas diversas linguagens, indo da literatura e da pintura ao cinema, compreendendo que as subjetividades coletivas formam uma dimensão fundamental das relações de poder. Enquanto expressões de afetos e de desejos, os discursos artísticos, mesmo aqueles que advêm de autores nordestinos e críticos, por vezes, reafirmaram uma imagem da região como vítima e vencida.

A visão hegemônica instaurada sobre o Nordeste versa como um lugar do atraso, do rural e do passado que persiste, em contraposição ao Sudeste e o Sul como espaços do progresso, da razão e do futuro. Esse embate discursivo e político vai permear, de forma explícita ou inconsciente, o imaginário de construção do país em sua versão modernista que ganha impulso justamente nas primeiras décadas do século passado.

Nessa perspectiva, seguindo os apontamentos de Albuquerque Júnior para tentar superar os estereótipos imagéticos e discursivos acerca do Nordeste, necessitamos atravessar as relações de poder e de saber que produziram “as imagens e enunciados clichês, que inventaram este Nordeste e estes nordestinos” (2011, p. 31). Para o autor, o Nordeste não é recortado só como unidade econômica, política ou geográfica, mas como uma “pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica” (2011, p. 33). A sua proposição teórica une o geográfico, o linguístico e o histórico para analisar os discursos que num dado processo sócio-político construíram uma “uma distribuição espacial dos sentidos” (2011, p. 33). Seria essa distribuição espacial dos sentidos uma outra forma de pensarmos uma psicogeografia?

Para dar a ver essa operação “espacial dos sentidos” e as formas de expressão do poder através das linguagens artísticas, o autor coloca uma provocadora pergunta que permite deslocarmos a um só tempo a percepção sobre a divisão historicamente produzida dessa geografia dos afetos e uma reencenação do sujeito que surge com o gesto criativo das imagens cinematográficas, dispositivos operacionais desta pesquisa. “Até que ponto a melhor forma de provocar deslocamento nesse dispositivo e nesse saber é nos postarmos como o outro do poder, assumir a posição de sujeito vencido e discriminado? Não seria melhor se negar a ocupar este lugar?” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 32).

Walter Benjamin (1987) abordou a história e a política de formas que podem ser relacionadas a essa temática, como nas suas teses *Sobre o conceito de história* e na sua crítica ao ideal de progresso. Escritas em 1940, no contexto da Segunda Guerra Mundial, essas teses abordam a crítica de Benjamin à guerra, à perseguição étnica e às conjunturas que a possibilitaram. O autor criticava a concepção de que a história é um progresso contínuo da espécie humana, que está relacionado à ideia de uma sucessão ininterrupta através de um tempo homogêneo e vazio. A noção de “escovar a história a contrapelo” é uma forma de buscar o ponto de vista dos vencidos na história, para que eles possam reconstruir o seu passado e lutar por um horizonte de possibilidades. Essa premissa anima uma paradoxal proposta desta pesquisa em atividade dialógica com a “invenção de Suape”.

Ao negar posicionar-se no lugar de vítima, mesmo que haja outros vencedores, desvia-se de um dos principais pressupostos das narrativas da história oficial, ou seja, a história da razão positivista da relação entre documentos, aparência e realidade objetiva. Dessa forma, mantém-se viva a postura crítica benjaminiana, mas com uma produtiva dobra na maneira de processamento dos documentos e discursos na chave da invenção, proposta por Albuquerque Júnior.

Assim, podemos usar também as imagens produzidas pelo poder lendo-as a contrapelo e as imagens produzidas pelas comunidades de resistência e de re-existência na perspectiva diversal. O que isso quer dizer é que o discurso de um desejo e sua expressão de poder será por vezes a evidência de suas fraquezas e de suas contradições. Esse é o gesto analítico que colocará no mesmo plano as coreografias dos sujeitos ocupantes do poder institucional e aqueles subjugados pelas transformações modernas. Ao deslocar essa operação da superfície da imagem para a sua nuca, poderemos dar relevo a uma coreografia das infraestruturas como coreografia do poder em si⁷.

Os anos 1920 e a imagem de modernidade do porto do Recife em *Veneza americana*; o início da construção do porto de Suape nos anos 1970 do “Brasil potência” da ditadura militar com imagens em super 8 realizadas por Carlos Cordeiro; e o imaginário desenvolvimentista triunfante dos anos 2000 encenado de forma alegórica em *Brasil S/A* e *Em trânsito*. Essas imagens ocorrem durante três fases marcantes do cinema pernambucano e são momentos produtivos para investigar a imaginação política do poder institucional e potenciais contranarrativas.

No período conhecido como Ciclo do Recife, entre 1923 e 1931, foram produzidos treze longas-metragens no estado, além de diversas produções de curta e média-metragem. O Ciclo do Super 8 ocorreu entre 1973 e 1983, janela na qual cerca de duzentas produções foram realizadas de maneira autônoma com a apropriação de um formato técnico inicialmente direcionado ao uso amador e familiar. Já os anos 2000 até meados dos anos 2010 representam um ápice da produção pernambucana, resultado da convergência de um projeto de desenvolvimento nacional do cinema brasileiro e políticas públicas locais.

Ao juntar as imagens, colocando-as em contiguidade e sobrepondo-as umas sobre as outras como slides poderemos observar translações da própria figura dos governantes. Cada gesto imagético busca na construção de sua coreografia dos sujeitos uma expressão dos discursos em suas impressões afetivas, ou páticas, nas imagens do seu tempo. Haesbaert, inspirado em Michel Foucault, comenta sobre a centralidade dos “indivíduos-sujeitos” nos processos de reprodução e controle social, não só no que se refere à consciência, mas “também

⁷ A noção de coreografia das infraestruturas surge como insight ao ouvir a pesquisadora Thais Vidal durante a defesa da sua tese *Corpos em movimento e cidades congeladas: As identidades no cinema brasileiro contemporâneo sob um olhar da construção narrativa do espaço cinematográfico* no dia 19 de agosto de 2024, via transmissão online. O que a autora faz é o início de um desenho sobre o conceito de coreografia do território e território cinematográfico. Ambas noções não têm seus desenhos desenvolvidos de forma aprofundada, no entanto, serviram de produtivo debate às derivas aqui propostas com os conceitos de coreografia das infraestruturas e território de imagens.

enquanto corporeidades”.

Neste sentido, o controle dos corpos [ênfatizando o caráter disciplinar da sociedade] — ou das “massas” [mais no caso do biopoder] — passa a ter um novo papel ainda relativamente pouco valorizado nas novas estratégias territoriais. Numa interpretação bastante ousada, é como se o território, enquanto unidade espacial funcional e expressiva, numa sociedade cada vez mais individualista, estivesse sendo comprimido na “unidade espacial mínima” que é o corpo — em outras palavras, o corpo enquanto entidade relacional, mergulhada num universo dinâmico e complexo de relações sociais, ou até mesmo algo próximo de um indivíduo-território, como indica Maffesoli (2001).

Em seu artigo *Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais* (2020), Haesbaert faz uma genealogia conceitual da relação entre corpo e território, atravessando questões de gênero, raça, etnia, classe e cosmovisões. Esse debate servirá de costura para diversos trechos da presente caminhada. No entanto, por agora, desejo permanecer no desenho de um aspecto desse diálogo, o conceito de *coreopolítica*. Esta noção tem como ponto de partida a observação de Deleuze e Guattari de que uma das propriedades essenciais do território é a distância. Os autores destacam a presença dessa dimensão no campo da arte, especialmente na dança, referindo-se, em particular, à dança barroca, que descrevem como uma “dança territorial”. Nesse gênero, cada pose e movimento estabelece uma distância específica entre os corpos.

Partindo de uma análise que conecta arte e política, Lepecki (2011) desenvolve o conceito de *coreopolítica* explorando as interconexões entre movimento, corpo e lugar. Haesbaert chama atenção que embora Lepecki utilize mais frequentemente o termo “lugar” em vez de “território”, é evidente que sua reflexão também está relacionada à ideia de território, incluindo suas implicações políticas e sociais. “A dança entendida como teoria social *da* ação, e como teoria social *em* ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante” (Lepecki, 2011, p. 45). A autora vai utilizar a noção de política de Jacques Rancière para embasar sua conceituação a partir do dissenso entre *coreopolítica* e *coreopolícia*. Voltarei a esse debate conceitual uma vez que tenhamos entrado em contato com as cenas *coreopolíticas* dos filmes deste capítulo. Mas não antes de pensar o conceito de coreografia como introduzido por Hewitt em *Social Choreography*:

enquanto ato performativo, coreografia não deve ser simplesmente identificada com o ‘estético’ e colocada em oposição à categoria do ‘político’ da qual seria uma metáfora ou imagem predeterminada. [...] O que chamo de ‘coreografia’ não é simplesmente um modo de pensar a ordem social: é também uma via para se pensar a relação estético-política (Hewitt, 2005, p. ii).

3.1 O porto, a cidade, a modernidade

Durante a colonização do Brasil, o litoral pernambucano apontava dois locais com tendência portuária, Recife e Cabo de Santo Agostinho. A posição estratégica de Pernambuco em relação à Europa e o crescimento da agroindústria açucareira na capitania impulsionava a construção desses portos. Mas inicialmente foi o porto do Recife que recebeu investimentos e centralizou as atenções institucionais.

Por estar no centro da Região Nordeste, Pernambuco também se colocava como um pólo concentrador e distribuidor de cargas regionais. Essa posição ainda coadunava com uma rota histórica das navegações coloniais, a rota do cabo, como ficou conhecida em função do Cabo das Tormentas e depois o Cabo da Boa Esperança no sul do continente africano.

Uma das principais ações de transformação do Porto do Recife teve início em 1909 e foi concluída em 1918. Nesse período, a atividade portuária operacionalizava o transporte de bens e produtos vindos da Europa e dos Estados Unidos e a decrescente produção da agroindústria sucroalcooleira. No entanto, outras mudanças ocorriam na cidade a partir dos anos 1920 que faziam com que o porto do Recife funcionasse como um centro aglutinador das promessas da modernidade.

O Nordeste é filho da ruína da antiga geografia do país, segmentada entre “Norte” e “Sul”. No início dos anos vinte, a percepção do intelectual que desembarca no Recife, vindo dos Estados Unidos, é de que a própria paisagem, o próprio físico da região, altera-se profundamente. Seria outra, a sua crosta. Outro, a fisionomia. Seu olhar que entrara em contato com o mundo moderno é obrigado a admitir que a paisagem perdera o ar ingênuo dos flagrantistas de Koster e de Henderson para adquirir o das modernas fotografias de usinas e avenidas novas. O espaço “natural” do antigo Norte cedera lugar a um espaço artificial, a uma nova região, o Nordeste, já prenunciada nos engenhos mecânicos ciclôpicos usados nas obras contra as secas, no final da década anterior (Albuquerque Junior, 2011, p. 51).

As imagens de abertura de *Veneza americana* foram filmadas provavelmente entre 1922 e 1924. Apesar do filme ter sido lançado em 1925, há registros de que versões parciais da produção foram exibidas em diferentes momentos anteriores ao corte final ao qual hoje temos acesso. Como nos indica Rodrigo Almeida, em seu *O amargo obituário do cinema pernambucano* (2019), as imagens que permeiam o filme circularam principalmente em exclusivos espaços de poder e decisão.

O filme é dirigido pelos imigrantes italianos Ugo Falangola e J. Cambieri, sócios da produtora Pernambuco Films. Os registros indicam que Ugo Falangola chegou ao Recife em 1919, vindo do Rio de Janeiro, onde era um conhecido negociante, dono de um estabelecimento

gráfico responsável por publicar revistas de literatura e artes. À época, o italiano já era autor do livro *Álbum de serviços de navegação no Brasil*, com fotografias de várias cidades brasileiras, e um amante da aviação.

Rodrigo Almeida revela que Falangola não só fazia parte de uma expressiva colônia italiana, como presidia uma espécie de sociedade de imigrantes que existia na cidade, oferecendo luxuosos banquetes e sendo destaque permanente nas notas sociais dos principais jornais. Falangola foi responsável junto a J. Cambieri pelo cinejornal Atividades do Governo Sérgio Loreto, lançado em 1923. Tratava-se de um documentário realizado após a eleição de Sérgio Loreto como governador de Pernambuco em 1922, mostrando o que seriam as primeiras ações de sua administração.

Nesse período, a cidade do Recife estava em intenso estado de transformação com a construção, sob modelos europeus e americanos, de mercados, bancos, pontes e outras estruturas urbanas. Em *Veneza americana*, são vistas obras como a conclusão do Quartel e da Praça do Derby, a construção da Avenida Beira-Mar (atual Avenida Boa Viagem), a dragagem do Porto do Recife e ampliação de alguns cais e armazéns para permitir a entrada e acostamento de grandes navios, e ainda a construção da segunda linha adutora do Gurjaú, para ampliar o abastecimento de água da cidade.

Aproveitando-se da presença dos estrangeiros com uma câmera na capital pernambucana, o político financiou essas filmagens para obviamente beneficiá-lo e registrar seu nome na história, mas indiretamente terminou por estimular a formação de um ímpeto produtivo que logo escaparia do fazer documental para a ficção. Menos de um ano depois, Ugo Falangola e João Cambieri fundaram a primeira produtora local: a Pernambuco Films (Almeida, 2019, p. 83).

O autor vai buscar justamente os fragmentos, ou os vestígios, que estão no entorno das produções cinematográficas desse período, que regra geral é visto como de pioneirismo heroico em Pernambuco – o Ciclo do Recife, o período que vai de 1923 a 1931, no qual foram produzidos treze longas-metragens entre filmes ficcionais e naturais (ainda não eram chamados de documentários pelos registros dessa época). Esses filmes são reiteradamente lidos como inovadores nas suas técnicas de produção e realizados por pessoas apaixonadas pela nova linguagem, que se esforçaram para produzir cinema quando ainda não havia qualquer garantia de que esse veículo iria perdurar.

Não entrarei em maiores detalhes sobre os demais filmes do ciclo do Recife, uma vez que o nosso interesse recai justamente sobre *Veneza americana* por sua figuração do porto e de outras infraestruturas que transformaram a cidade, assim como as relações de poder entre seus

fazedores e o âmbito político institucional. Mas façamos um breve sobrevoo para contextualizar a produção cinematográfica do período. No seu texto de introdução para a mostra *Anos 20, Recife em tempo de cinema*, a pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo (2023) faz a seguinte síntese:

A produção cinematográfica em Pernambuco atravessou um período de grande atividade na segunda metade dos anos 1920, quando foram produzidos mais de quarenta títulos, todos exibidos comercialmente em salas de cinema, formando um conjunto diverso que inclui tanto curtas quanto longas-metragens, filmes de enredo (ficção) e naturais (não ficção). É uma produção significativa não só devido aos filmes realizados, mas também, e felizmente, pelo número de títulos que foram preservados, entre cópias completas, incompletas e fragmentos (...) (Araújo, 2023).

O filme mais antigo dessa fase é *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (1924), seguido por outros projetos importantes da produtora Pernambuco-Film e Aurora-Film. *Retribuição* (1925), um filme de aventura, foi um marco, estimulando a criação de outras produtoras e consolidando Recife como um dos principais pólos cinematográficos do Brasil na época. Até o final dos anos 1920, pelo menos doze produtoras surgiram em Recife, lançando curtas e longas-metragens, muitos dos quais retratavam a cidade e sua cultura. Gêneros populares incluíam o melodrama, aventura, comédia e filmes religiosos. Produções como *Aitaré da Praia*, *A filha do advogado* e *Revezes* destacaram-se por documentar aspectos da vida urbana e rural pernambucana. No entanto, o cinema local enfrentava dificuldades de financiamento e distribuição, contando muitas vezes com recursos privados e apoio limitado do governo. A chegada do cinema sonoro no início da década de 1930 tornou ainda mais difícil a continuidade das produções, encerrando a fase mais ativa do cinema silencioso pernambucano.

Nessa época, as cidades começaram a ser filmadas como expressões da modernidade. Um gênero cinematográfico que ganhou forma nesse período foram as sinfonias da cidade ou sinfonias urbanas, explorando a dinâmica urbana podendo se utilizar de estratégias de encenação ficcionais, experimentais, documentais ou institucionais. As sinfonias da cidade muitas vezes têm uma atitude ambivalente em relação à vida urbana. O tema principal é a cidade e o seu cotidiano, e a montagem fragmentada apresenta o espaço urbano como um caleidoscópio de sensações. A cidade é representada como um organismo orquestrado, funcional e em constante movimento produtivo. Alguns exemplos internacionais de maior influência são *Somente as horas* (1926), de Alberto Cavalcanti, *Berlim: a sinfonia da grande cidade* (1927), de Walter Ruttmann, e *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov. No Brasil, geralmente é citado como principal exemplar desse tipo de produção o filme *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), dirigido por Rudolf Rex e Adalberto Kemeny.

Em sua pesquisa de doutorado, *Cidades-gestos em melancolia: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos* (2020), Carol Almeida vai desenhar a maneira como uma nova sensibilidade espaço-temporal se instaura no imbricamento entre urbanidade e imagem usando como ícones desse período os trens (aceleração do deslocamento) e os relógios (controle do tempo).

Mas a cidade moderna tal como a conhecemos hoje nasce especificamente na Europa durante a segunda metade do século XIX, com os cruzamentos das linhas de trem. São essas linhas que se tornam o ponto de saída e de retorno das gigantes e pesadas máquinas moventes carregadas de pessoas e bens consumíveis. O primeiro grande fenômeno da Revolução Industrial não apenas foi responsável por deslocar uma grande quantidade de mercadorias entre locais distantes, mas sua velocidade de deslocamento fundamentalmente rompe com noções estabelecidas de experiência espaço-temporal. Depois do trem, os relógios: dispostos no topo de torres e prédios onde pudessem ser vistos por uma grande quantidade de pessoas ou colados ao bolso e, num momento seguinte, ao pulso dos habitantes, essa tecnologia passou a partir de então a regular os dias segundo as bifurcações dos ponteiros. O tempo, que antes se vivia, agora se consumia, se gastava, se ganhava e se perdia (Almeida, 2020, p. 55).

Os três conceitos mais comumente associados ao termo “modernidade” são herdeiros das alterações filosóficas e cotidianas provocadas não apenas por essas novas tecnologias, mas pelos fatores que fizeram essas máquinas surgirem. Eles dizem respeito a uma abordagem moral e política, a uma definição cognitiva e socioeconômica (Singer, 2010). A modernidade, sob uma perspectiva moral e política, é compreendida como o início de uma era em que o sagrado deixa de ser a única referência, e valores antes absolutos começam a ser contestados. No âmbito cognitivo, a humanidade é inserida em uma fase marcada pela racionalidade instrumental, onde tudo passa a ser concebido de maneira intelectual. Já no aspecto socioeconômico, a modernidade se caracteriza por um rápido avanço tecnológico e uma acelerada urbanização, revelando o surgimento de uma sociedade consumista e a consolidação da cultura de massa.

No entanto, segundo Carol Almeida (2020), haveria um quarto conceito essencial para se entender a modernidade: o neurológico. E quem viria a se debruçar sobre as alterações de percepção das pessoas diante do mundo moderno seriam, em essência, três autores: Georg Simmel, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer. “Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (Singer, 2010, p. 95).

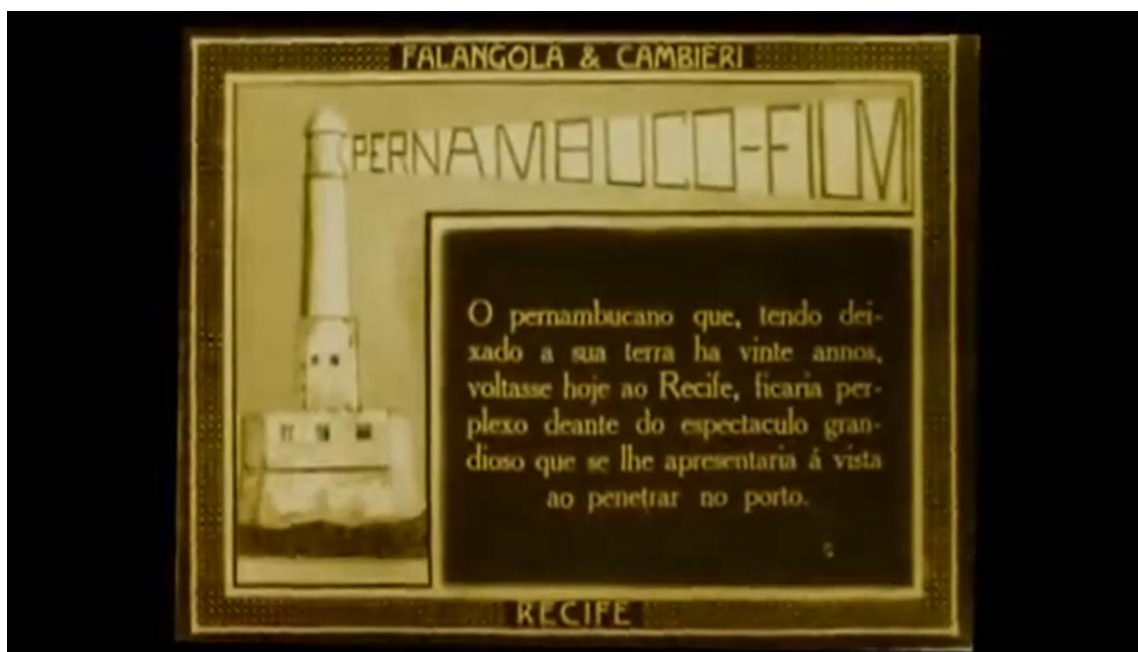
E se a modernidade entrou pela fresta da janela com a fumaça de um trem movido a vapor, o cinema aconteceu quando essa janela se abriu para o movimento desse mesmo trem vindo em nossa direção. Na mesma medida em que a ideia de cidade

moderna é inaugurada a partir dos deslocamentos espaço-temporais provocados pela figura do trem, o chamado “train effect” inaugurado pela projeção dos irmãos Lumière, em 1896, se torna o mito fundador do próprio cinema. Há, já em seu momento inaugural, uma sincronia quase orgânica entre a maneira como o cinema dá a ver o mundo em movimento e as condições de existência na cidade. O train effect catalisa a vertigem da imagem em movimento que avança em direção às pessoas. Uma imagem que, a despeito de ser projetada em uma plataforma bidimensional, passa a se tornar também parte da construção espacial que essas pessoas fazem do mundo. Uma construção óptica e háptica (Almeida, 2020, p. 59).

Se a analogia de Marx a respeito do trem como motor da história altera o tempo do mundo em sua possibilidade de deslocamento entre territórios, é bom lembrar que Benjamin retoma essa metáfora para dizer que se o trem é a locomotiva da história, não o é como Marx previa, veículo da revolução, necessário no processo histórico, mas que a verdadeira revolução só podia ser análoga ao freio de mão. Com isso, Benjamin quer dizer que o trem na verdade é o motor da história compreendida como progresso, e que a revolução é a quebra dessa ilusão. Supõe-se então o trem como um símbolo da modernidade capitalista, implicando mais ambiguidades em relação a vários elementos dessa modernidade: o tempo no sentido capitalista, o motor no sentido da necessária transformação, o trilho como caminho único. A revolução então é pensada por Benjamin (1987), e aprofundada por Agamben (2005), como uma interrupção, uma ruptura com noções naturalizadas pelo capitalismo. Para que a revolução tenha alguma chance de se efetivar, seria preciso não uma transformação das estruturas e instituições da sociedade, mas na própria concepção de tempo, não mais compreendido como linear. Como variação dos trânsitos territoriais, as embarcações vêm de outro continente, trazendo consigo mercadorias e novos modos de vida. Assim, os navios a vapor são igualmente influentes na produção desse imaginário de desenvolvimento.

Figura 7 – Cartelas de abertura de *Veneza americana*.





Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

As cartelas iniciais de *Veneza Americana* são bastante explícitas nas intenções do filme: mostrar um Pernambuco grandioso, moderno e que caminha de forma veloz nos “trilhos do progresso”. O estado estaria sob o “benéfico impulso de administradores criteriosos”. Independente de avaliarmos a gestão do então governador Sérgio Loreto, a demonstração de um julgamento positivo do filme demonstra o desejo de associar os feitos em infraestrutura à figura do poder institucional e assim personificá-lo em cena. A própria trajetória da produtora é atrelada a esse movimento do desenvolvimento de Pernambuco. Neste caso, não há qualquer separação entre a imagem de quem produz as imagens e a imagem de quem governa, discursivamente construindo uma unidade. Essa unidade irá surgir também em diversos espaços e cenas, assim como personagens do campo político e administrativo ao longo do filme. As primeiras cenas são justamente do porto do Recife, focando infraestruturas como trilhos e o muro de contenção sob o arrecife, mas também os grandiosos navios que estão ancorados. Em seguida, veremos a aglomeração de homens com seus paletós e chapéus, quase todos idênticos, expressão de um recorte de classe. Essa cena demonstra como o cais do porto era utilizado pela classe média em formação como espaço de convivência e copresença, sujeitos desejan-tes de aderir ao progresso representado pelo porto e pelo que vinha de fora, entenda-se por isso a imagem prestigiosa da Europa.

Figura 8 – Homens de paletó e gravata reunidos no porto do Recife.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Não à toa o filme cita inclusive o capitão de um dos navios que atracam no porto, filmando-o em destacado plano frontal, como o fará com diversas figuras de poder ao longo da narrativa. Nesse trecho, destaca-se a visita do governador à embarcação e como ele e sua comitiva são recebidos pelo capitão. Os homens são filmados em pose dentro do navio. A visita é vista em diversos planos, todos enquadrados de maneira a valorizar uma certa liturgia da presença desses personagens da política local em conexão com o que vem do norte global e sua aura de modernidade.

Figura 9 – Governador Sergio Loreto e sua comitiva com o capitão do navio que acabou de atracar.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Além de dar destaque aos personagens do poder, *Veneza americana* tem uma forma bastante apurada de filmar os objetos aos quais volta o seu olhar. Enquadramentos sóbrios e

grandiosos das infraestruturas em construção como os novos armazéns do porto e o movimento dos bondes pelos novos bairros do Recife. Ao vínculo dialético da justaposição entre representantes do poder institucional e as infraestruturas faz com que haja um efeito causal. São essas figuras que produzem esse espaço de uma modernidade tão almejada.

Figura 10 – Materiais que produzirão as novas infraestruturas da cidade do Recife.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Mas há uma contradição evidente na coreografia dos corpos e das infraestruturas. Oficiais e governantes são filmados de maneira posada, retratos que desenham o movimento programado desses homens nos espaços de poder. Mas ao abordar as obras desse poder institucional, escapa ao olhar do filme a presença dos trabalhadores, que são vistos de forma genérica como integrantes coadjuvantes das grandes obras.

É nesse movimento não intencional, onde os gestos escapam ao controle do rigoroso formato de encenação institucional que surgem pequenos chistes. Como uma multidão de homens de paletó e gravata que escutam o discurso do governador num calor extremo. Isso faz com que um dos homens limpe o rosto sucessivamente com um lenço, ou outro que segura um chapéu ao lado do rosto para evitar o sol.

E aqui o uso da palavra coreografia percebida numa imagem de arquivo de um documentário institucional pode ser a chave para o trabalho da figura do governante. O documentário institucional parece filmar poses – isto é, performances regradas resultantes de códigos sociais, e mesmo os trabalhadores performam de acordo com a “encenação” e a “coreografia” estipulada pelo tipo de trabalho. Não vamos perder de vista a produtividade do conceito de coreografia na exploração das imagens de arquivo, e como resultante de uma visada

figural sobre as imagens documentais. Ver poses coreografadas é uma desfiguração do senso comum que lê nessas imagens apenas registros de uma realidade.

Figura 11 – Pose do governador para a câmera e homens protegendo-se do sol durante o discurso.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Enquanto isso, fogem ao rigor das encenações os movimentos dos trabalhadores nos planos. Filmados como presenças indesejáveis, mas inevitáveis, estão num canto de quadro, ou quando desafiam a câmera e se aproximam da lente. A própria técnica é incapaz de lhes dar relevo. Sabe-se que historicamente a produção da tecnologia do cinema na impressão da pele teve como referência de sua emulsão a tonalidade branca. Filmados a distância e em momentos onde a luz indice de forma dura, apagam-se os detalhes das fisionomias.

Figura 12 – Trabalhadores filmados como subterfúgio das coreografias do poder.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Como vimos nas propagandas de governo mais recentes, há uma transformação discursiva e quem ganha destaque é também a figura do trabalhador, reproduzindo as antigas poses dos governantes. Essa figura do trabalhador em destaque é central para a justificativa do

projeto de desenvolvimento, pois os ganhos seriam sempre direcionados à classe trabalhadora. Lembremos dos fotogramas de *Suape avança* (2021) mostrados na introdução. Em *Veneza americana* os trabalhadores são coadjuvantes, figuras que estão lá para alinhar materiais de tubulação ou conduzir sacas de grãos em carroças puxadas a cavalo. As pessoas de interesse são os governantes e os homens de paletó que fazem a claque para os discursos e o movimento dos navios no porto.

Veneza Americana vai derivando do porto em direção a outros atrativos desta Recife moderna como o quartel da polícia ou a exposição de animais, vista como um evento que reúne novamente a sociedade da época. O movimento pela cidade é feito de bonde sobre trilhos, cortando extensas avenidas. Segundo Rodrigo Almeida (2019), há a registros de uma exibição para o governador da Bahia no Palácio da Aclamação de um filme chamado *Pernambuco de ontem e hoje*, com as mesmas características de *Veneza Americana*, onde o velho Pernambuco dá lugar ao “Pernambuco belo e moço de hoje”, como se lê num jornal da época (ALMEIDA, 2019, p. 84).

O que nos leva a crer que existiram diversas versões preliminares e reduzidas (uma delas chamada apenas de Recife), por vezes, para atender às demandas de um determinado evento político, outros filmes como Recife no centenário da Confederação do Equador e A exposição de 1924 em Pernambuco ampliaram o conjunto de imagens, que ao final foram reunidas e lapidadas, a fim de formarem o longa-metragem *Veneza Americana* (Almeida, 2019, p. 85).

Segundo a pesquisa de Rodrigo Almeida (2019), *Veneza Americana* foi o carro-chefe da produção publicitária do governo local, sendo exibido inclusive para o presidente da república no Rio de Janeiro. Ao longo dos anos de 1923 a 1925, Ugo Falangola e J. Cambieri realizaram inúmeros documentários, registrando fábricas de grandes industriais, colégios da elite local, plantações de algodão, sessões cívicas no Gabinete Português, além da agenda permanente do governador, como a referida visita a um transatlântico em passagem pelo Recife.

Na capital pernambucana, *A Exposição de 1924 em Pernambuco – Centenário da Confederação do Equador* foi exibido numa sessão para convidados, autoridades e imprensa, só depois sendo projetado ao público. Da exposição, são apresentados exemplares bovinos e equinos criados no estado, ressaltando-se os animais premiados com a Medalha de Ouro.

Estavam presentes à exposição o governador do estado, Sérgio Loreto⁸, e também o Arcebispo D. Miguel Valverde, entre diversas outras autoridades. O filme apresenta ainda a chegada ao porto do Vice-Presidente da República, Estácio Coimbra e sua comitiva.

A pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo (2013), responsável por vários trabalhos de cunho historiográfico e contato com fontes diretas, destaca a estratégia:

Já o segundo aniversário do governo Loreto em 1924 foi comemorado em grande estilo. Adotou-se a estratégia bem-sucedida de interligar os dois anos da gestão às comemorações do centenário de um dos principais marcos da história de Pernambuco, a Confederação do Equador. A comemoração orquestrada pelo governo Loreto estava inserida no discurso da modernidade conservadora, que ao mesmo tempo procurava enaltecer o glorioso passado pernambucano de lutas e afirmar os progressos contemporâneos, reagindo ao crescente enfraquecimento econômico e político do estado diante da desvalorização do açúcar, alicerce da economia local desde o período colonial. As comemorações tiveram início no dia 2 de julho, data da proclamação da Confederação do Equador, quando foram realizados um desfile da Força Pública do Estado, uma missa campal, a solenidade de colocação da pedra fundamental do Palácio da Justiça e uma recepção no Palácio do Campo das Princesas, residência oficial do governador. Com exceção do último, todos os eventos foram registrados pela produtora Pernambuco Filmes, dos sócios Ugo Falangola e J. Cambieri (Araújo, 2013).

Nesse filme, do qual sobreviveu apenas 12 minutos, que se acredita que seja uma das nove partes de *Veneza americana*, já aparece Ary Severo, nome central do ciclo do Recife, como o operador da câmera, contratado pelos imigrantes italianos que assinam a produção. Nos jornais locais, no entanto, ressalta-se que Ugo Falangola era uma espécie de mecenas, enquanto toda parte técnica era coordenada por J. Cambieri. Todas as sessões especiais para autoridades eram acompanhadas antes e depois da banda de música da força policial. E é nesse trânsito entre os salões do poder que uma informação quase perdida é levantada por Rodrigo Almeida.

O que geralmente se esquece de dizer dentro da trajetória desses imigrantes italianos no Recife, numa tradição acadêmica provinciana e ufanista, é que Ugo Falangola não só participou como presidiu uma reunião, em novembro de 1922, na Câmara Italiana do Comércio, antes de produzirem seus primeiros filmes, em que os membros da sociedade expressaram seu “apoio e regozijo” ao advento do fascismo na Itália após a famosa Marcha sobre Roma (...). O que pode parecer apenas um acaso, revela também a aproximação com o fascismo, via imigrantes acolhidos como representantes da publicidade local, do próprio governador Sérgio Loreto. Para não termos dúvida sobre esse apoio, quatro anos depois, Falangola publicou um longo artigo intitulado

⁸ Sérgio Teixeira Lins de Barros Loreto (Águas Belas, 1867-1937), magistrado e político brasileiro, formado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito do Recife. Em 1922, foi eleito presidente de Pernambuco, no contexto das epidemias da gripe espanhola e da febre amarela, tendo priorizado seu mandato no combate dessas doenças. Enfrentou a difusão do cangaço no sertão e à Coluna Prestes. Foi responsável pela abertura e construção de importantes avenidas, como a Herculano Bandeira, que dava acesso ao balneário de Boa Viagem, e a Avenida Beira Mar (hoje, Av. Boa Viagem). Essas e outras avenidas no interior da cidade abriram espaço para a modernização de Recife e foram determinantes para a disseminação da modernidade como modelo de progresso a ser seguido.

Quatro anos de Regime Fascista na Itália (Diário de Pernambuco, 29/10/1926, p. 4) onde não só reafirma sua posição em defesa ao golpe de estado de Mussolini, como remonta à realidade do país antes da ascensão fascista (Almeida, 2019, p. 87-88).

No artigo, Ugo lamenta as perdas coloniais por conta do advento da Primeira Guerra Mundial, alarma os perigos do discurso ideológico dos “fanáticos” comunistas que se alastrava no país europeu, “cujas ideias se difundiram rapidamente sem que os ministros fracos conseguissem conter a impetuosa onda subversiva que ameaçava arrastar a nação num precipício pavoroso, de onde nunca mais se levantaria” (Almeida, 2019, p. 88).

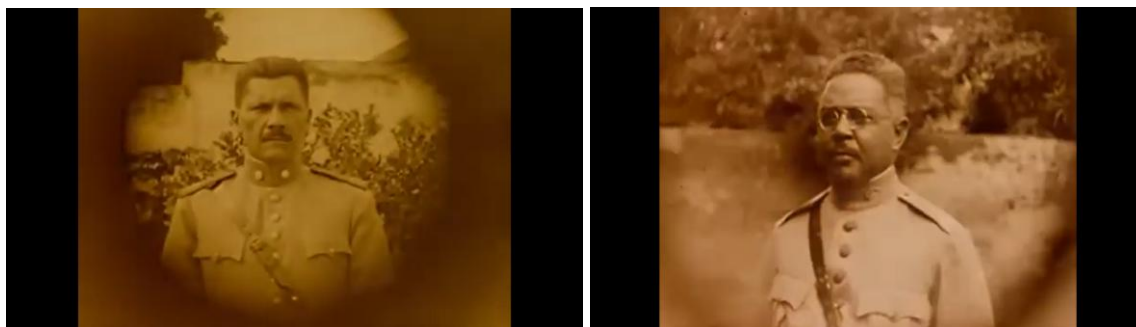
Não para por aí: ele se refere a Benito Mussolini como “o homem predestinado”, agradece pelo extermínio de rebeldes bolcheviques, “a hidra que foi perdendo uma a uma as mil cabeças”, e reforça, a cada linha, um anseio nacionalista, moralista e militarista, apontando para os que sofreram nas trincheiras, os camisas pretas liderados pelo Duce, a responsabilidade e o dever de tomar e controlar o poder no país (...). Portanto, não há como negar que Ugo Falangola, pioneiro do Ciclo do Recife, figura que é celebrada em inúmeros dos livros históricos locais, era também um fascista autodeclarado (Almeida, 2019, p. 88).

Assim como em filmes vistos por seu pioneirismo, seja estético ou de produção, por vezes deixa-se de abordar as motivações políticas de seus realizadores mesmo quando os discursos político-ideológicos estão em cena. Um caso célebre é *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith. O filme do diretor americano é recorrentemente citado como fundador do estilo clássico, forjando a estética que faria dos Estados Unidos uma superpotência audiovisual dominando o imaginário do mundo durante o século 20. Em diversas publicações se foca nas inovações formais e esquece-se de mencionar que a narrativa do filme glorifica integrantes da Klu Klux Klan, grupo supremacista branco responsável pela perseguição e assassinato de pessoas negras. No filme, só pessoas brancas faziam parte do elenco, que recorre ao *black face* para representar pessoas negras na narrativa. *O nascimento de uma nação* foi utilizado à época de seu lançamento como instrumento de propaganda e mobilização para a retomada e ampliação de ações racistas no país.

Ou seja, é produtivo recorrer a um diálogo antropológico do imaginário político de realizadores audiovisuais. Esse contexto político-ideológico serve para trazer mais opacidade para as imagens de *Veneza americana* e suas coreografias do poder. Coreografia é a arte de construir um roteiro de movimentos dos corpos para compor uma dança. Numa primeira vista, pode-se fazer uma leitura mais literal de que a coreografia do poder seria a maneira como os poderosos se movimentam diante da câmera. Na perspectiva dos produtores italianos, e quem sabe movidos pelo imaginário de líderes poderosos, simulam-se novas imagens em sujeitos

militarizados. Os retratos de homens ligados ao exército como expressão do imaginário de poder militarista.

Figura 13 – Militares em cena.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Mas isso limita a percepção da noção de que o poder está nas mãos de determinados sujeitos, quando seguindo a noção foucaultiana, não existe o poder em si, mas relações de poder. Para produzir essa coreografia na relação neurológica que Carol Almeida (2023) sugere de imbricamento do espaço-tempo da modernidade e dos centros urbanos, *Veneza americana* coreografa o nascimento da própria infraestrutura de modernidade. Um momento marcante do filme é quando a câmera começa a se mover com os bondes e trens pela cidade. A translação da câmera pelo espaço promove essa moção dos afetos pelo horizonte de promessas de futuro que a modernidade representa. A figuração dos governantes ganha vida cênica quando esse movimento elabora a cena de uma cidade porvir.

Figura 14 – Homem pegando carona no trem da cidade que vem.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Num salto temporal, encontro uma recorrência dessa imagem de um homem pegando carona num trem olhando para o território que fica nas margens dos trilhos. Percebo que esse plano se repete quase cem anos depois, no mesmo território onde a imagem havia sido feita. A forma contemporânea desse plano ressurge no filme *À margem dos trilhos* (2014), dirigido por Marcelo Pedroso e por mim, durante a ocupação do Cais José Estelita.

Figura 15 – Cena de *À margem dos trilhos*, num trecho do Cais José Estelita ao lado dos antigos armazéns de açúcar e com as torres gêmeas de fundo.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Intencionalmente, chegamos à metáfora dos trilhos do desenvolvimento e do progresso citada por Marx e revista por Benjamin. A partir de aspectos próprios a esta imagem, é possível intuir uma mudança na abordagem. Enquanto no plano de *Veneza americana* a câmera está voltada para frente, na mesma direção no qual o trem se movimenta, o plano extraído de *À margem dos trilhos* olha para trás – nessa perspectiva, vê-se as “torres gêmeas”, os dois prédios construídos pela Moura Dubeaux, já citados na introdução desta tese, e que foram objeto de intenso debate sobre a ocupação do centro histórico.

À margem dos trilhos atravessa a ocupação realizada por ativistas do direito à cidade no Cais José Estelita para barrar o início das obras do projeto Novo Recife. Quase um século depois de *Veneza americana*, esse território está em disputa mais uma vez. Agora, os antigos armazéns de estocagem da produção da monocultura da cana de açúcar, que gerou as riquezas das famílias latifundiárias desde o período das capitanias hereditárias, dariam lugar a um condomínio de

luxo construído em uma área pública, privatizada para favorecer a expansão de um modelo de cidade de consumo, uma cidade neoliberal. Um outro detalhe curioso é que na lateral, à margem, estão depositados um grande volume de blocos de trilhos. O material está enferrujado, o que demonstra que está depositado ali há muito tempo. Por trás dos amontoados, pode-se ver os antigos galpões de açúcar, mostrados em *Veneza americana* como infraestruturas de uma modernização da cidade. Ao sobrepormos um fotograma de *A chegada do trem na estação* (1896), dos Irmãos Lumière, ativam-se outras afecções na construção de uma urbanidade maquínica moldada pelo movimento das máquinas e dos relógios nos topos das torres das fábricas.

Figura 16 – *A chegada do trem na estação*, um dos primeiros filmes da história.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Enquanto a câmera está colocada na plataforma, a locomotiva avança na direção da lente, ou seja, na direção do público. Ecoa um trecho da tese de Carol Almeida: “E se a modernidade entrou pela fresta da janela com a fumaça de um trem movido a vapor, o cinema aconteceu quando essa janela se abriu para o movimento desse mesmo trem vindo em nossa direção” (2020, p. 59). Se esse primeiro momento pode ter gerado um certo frisson pela experiência de vertigem ao ver um objeto que poderia avançar sobre os corpos dentro da sala, de 1895 até 1925, quando é lançado *Veneza americana*, o olhar já é de quem está sendo movido pela locomotiva. O poder está caminhando junto na construção do “progresso”.

Em 2014, quando é realizado *À margem dos trilhos*, esse projeto de progresso capitalista colonial já demonstrou a sua falência na dimensão urbana. A forma de ocupação do espaço na

cidade de consumo produz recorrentemente desabrigados, sem teto, que na imagem abaixo ocupam as margens dos trilhos desativados por ser um fiapo de espaço público onde potencialmente podem viver. A experiência da luta por moradia demonstrou que ocupar terrenos privados, mesmo que abandonados e sem cumprir a sua função social, ativa uma reação brutal dos poderes de polícia e do judiciário. Isso não impede a ação dos movimentos sociais nessas áreas privadas disfuncionais, mas coloca em cena os profundos desafios da luta por um direito básico na cidade neoliberal.

Figura 17 – Ocupação por moradia da Vila Sul, ao lado do Cais José Estelita.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Segundo Albuquerque Júnior, a invenção do Nordeste se dá a partir da reelaboração “das imagens e enunciados que construíram o antigo Norte, feita por um novo discurso regionalista, e como resultado de uma série de práticas regionalistas” (2011, p. 52). Isso só foi possível com a crise do paradigma naturalista e dos padrões de sociabilidade que possibilitaram

a emergência de um novo olhar em relação ao espaço, uma nova sensibilidade social em relação à nação, trazendo a necessidade de se pensar em questões como a da identidade nacional, da raça nacional, do caráter nacional, trazendo, ainda, a necessidade de se pensar uma cultura nacional, capaz de incorporar os diferentes espaços do país (Albuquerque Junior, 2011, p. 52).

O historiador indica que as mudanças substanciais no campo econômico e técnico, com a industrialização, a urbanização, a imigração em massa, o fim da escravidão, o Centro-sul, notadamente São Paulo, vai se tornando uma área diferenciada do restante do país. Somado a

isso, vem novas formas de sensibilidade artística e cultural trazidas pelo modernismo, com novos códigos de sociabilidade e novas concepções acerca da sociedade, da modernização e da modernidade.

Nesse turbilhão de mudanças, um novo eixo de poder se consolida. A primeira guerra mundial havia feito uma redistribuição do poder com a ascensão dos Estados Unidos e a reorganização do mapa europeu. Com isso, Muniz afirma que “a história parecia ter definitivamente penetrado o espaço. Tempo e espaço, que eram vistos na *episteme* clássica como dimensões antagônicas, se encontram. Na *episteme* moderna, a história passa a ser o lugar de todas as coisas, inclusive das espacialidades” (Albuquerque Junior, 2011, p. 53, grifo do autor).

Henri Lefebvre dedicou sua pesquisa às bases do conceito de urbano após a Revolução Industrial e à maneira como a luta pelo direito à cidade se tornou central na resistência ao Capital. O autor destacava a natureza multifacetada das aglomerações urbanas, comparando-as a um bordado de linhas que se cruzam e se separam: “A vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos mútuos (inclusive nos conflitos ideológicos e políticos) dos modos de vida, dos ‘padrões’ que coexistem na cidade” (Lefebvre, 2016, p. 22).

Carol Almeida (2020) chama a atenção para o fato que nos territórios colonizados, o surgimento das grandes cidades ocorreu de forma distinta e em ritmos diferentes. A formação desses centros urbanos traz particularidades marcadas pela violência de genocídios e pela escravização de milhões de pessoas.

No caso do Brasil, é possível localizar algumas características em comum nesse processo. Tanto no período colonial, quanto ainda em boa parte na transição da monarquia pós-independência para a República, as cidades eram centros político-administrativos que mais serviam para controlar um comércio de exportação. É na virada do século XIX para o século XX, quando começa um processo de industrialização, que as alterações na relação espaço-tempo da cidade moderna começam a se manifestar mais efetivamente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (Almeida, 2020, p. 54).

Veneza americana se aproveita das inúmeras linhas que se forjam na construção de ruas, colocação de trilhos e até tubulações de esgoto. A sequência linear assume a perspectiva de que o destino final é o desenvolvimento com o progresso como forma maior. Assim, o principal gesto de *Veneza americana* é o de uma associação entre a imagem do cinema, do poder institucional e a imagem de modernidade que tem como base a força da produção de

infraestruturas que possam fazer nascer cidades como nos moldes europeus. O protagonista dessa transformação é o porto e outros trechos da cidade que se moderniza. O poder é coreografado na relação entre a imagem do governante e as obras em larga escala. E o cinema é capaz de dar a ver aos sentidos essa nova percepção neural do tempo no espaço.

Figura 18 – O horizonte do progresso.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Num primeiro movimento no vetor campo-cidade, há essa organização espacial que nega a rua. Num segundo movimento, esse ligado ao processo predatório do mercado imobiliário e do capital territorial, é preciso descentralizar, encontrar novos territórios, novos centros, para explorar. É também em vista dessa compreensão que se dá o movimento de mudança do porto para Suape.

Há um fetichismo infraestrutural no qual construir infraestruturas faz parte da modernidade. Desse modo, estradas e ferrovias não são somente objetos técnicos, mas também operam em um nível de fantasia e desejo. Eles codificam sonhos de indivíduos e sociedades, sendo então os veículos por meio dos quais essas fantasias são transmitidas e tornadas reais emocionalmente. De fato, para Benjamin (1987), mercadorias, edifícios e ruas continham em si o movimento da história: eles seriam a materialização de forças históricas objetivas, mas, ao mesmo tempo, entram no nosso inconsciente e dominam a imaginação. Nas palavras de Larkin (2020, p. 40),

Eles nos conformam como sujeitos não somente em um nível tecnopolítico, mas também por meio dessa mobilização de afeto e dos sentidos de desejo, orgulho e frustração, sentimentos que podem ser profundamente políticos. (...) Esse modo de operar engloba uma importante parte do direcionamento político da infraestrutura – a maneira na qual as tecnologias passam a representar a possibilidade de ser moderno e de ter um futuro ou, por outro lado, a exclusão dessa possibilidade, resultando em uma experiência de abjeção (...). E isso ocorre tanto em um nível individual quanto social.

3.2 Construindo um porto no “Brasil potência”: os ruídos do super 8

Já em meados do século 20, começa a surgir nos discursos políticos a demanda por uma estrutura portuária maior e mais moderna do que a do Recife. José Luiz Alves (2011) afirma que a ausência de reformas adequadas do porto da capital pernambucana era vista como um risco e que poderia levar à estagnação do desenvolvimento econômico regional. Segundo o autor, a implantação do Porto do Recife ocorreu sem a elaboração de um plano diretor que contemplasse essa intervenção no espaço urbano, resultando em impactos para a cidade especialmente em relação à operação portuária, dragagem e transporte.

Mas há também uma outra hipótese atrelada a essa necessidade de deslocamento da infraestrutura, que é justamente a ampliação de um eixo de desenvolvimento que permitisse uma reconfiguração imobiliária da cidade. Aqui podemos enxergar os estreitos vínculos entre a produção das infraestruturas e os interesses de uma classe dominante pelo domínio e maximização dos potenciais especulativos de uma área urbana.

Durante o período de ampliação do porto, o centro da cidade foi reconfigurado sob esse pretexto e essa reconfiguração também implicou em processos de “higienização social”, caracterizados por mudanças profundas no tecido urbano histórico e na remoção das classes populares do entorno portuário. A rápida expansão do Porto do Recife, desprovida de um planejamento urbano integrado e os projetos de alteração do tecido urbano central, impactaram diretamente a dinâmica econômica e social dos moradores do centro. Décadas depois, há uma crescente desvalorização imobiliária com o deslocamento dos eixos comerciais para a zona sul da cidade nas décadas de 70 e 80.

Olhando em retrospecto não é difícil perceber, como demonstra David Harvey (2014), que a dinâmica do capital especulativo é de constantemente buscar novos territórios para absorver e transformar. Em sua análise, Harvey argumenta que o capital especulativo, impulsionado pela busca incessante de lucros e pela necessidade de novos mercados, tende a se

deslocar para áreas com potencial de valorização, muitas vezes à custa das regiões já estabelecidas. Esse movimento do capital não se limita apenas à aquisição e desenvolvimento de imóveis, mas também inclui a transformação dos usos do solo e a reconfiguração das paisagens urbanas. Harvey destaca que essa dinâmica frequentemente leva à gentrificação e à exclusão socioeconômica, à medida que áreas anteriormente negligenciadas são “revitalizadas” para atender às demandas do capital especulativo, ao mesmo tempo em que os residentes das classes populares são deslocados e marginalizados. A busca por novos territórios para o capital imobiliário reflete uma estratégia global de valorização contínua, que resulta em profundas mudanças urbanas e sociais. A mudança do eixo do porto do Recife para o Cabo de Santo Agostinho obedece a essa mesma lógica.

Vai ganhando força a noção de que o novo sistema portuário do Estado deveria estar próximo de um complexo industrial que não interferisse no sistema urbano. O município do Cabo de Santo Agostinho despontava com tendência industrial, e para construir o porto eram necessários também requisitos geográficos naturais. Cabo de Santo Agostinho é um município situado a 40 quilômetros ao sul da cidade do Recife. De acordo com registros históricos, três meses antes de Pedro Álvares Cabral desembarcar no Brasil em 1500, o espanhol Vicente Yanez Pinzón foi o primeiro europeu a pisar o local e denominou-o Santa Maria de la Consolación, em homenagem à santa protetora das embarcações. Em 1530, Portugal implantou o sistema de capitanias hereditárias na terra encontrada e, em 1532, chegaram os primeiros donatários. A colonização nesse período na região tem a produção de açúcar como a principal fonte econômica. Pernambuco havia se tornado a mais próspera de todas as capitanias devido em parte à sua localização mais próxima a Portugal e suas condições geográficas propícias à plantação de cana-de-açúcar, assim como às dinâmicas escravistas. O estuário de Suape é utilizado como base de infraestrutura portuária desde o período colonial por sua conexão com a rota do cabo, rota comercial criada pelos portugueses após a descoberta do caminho marítimo para as Índias Orientais por Vasco da Gama, em 1498. Era através dessa rota que os portugueses transportavam para a Europa as especiarias orientais.

A vila do Cabo de Santo Agostinho foi criada em 1811, mas só a partir de 1877, no entanto, a cidade tomou o nome de Cabo de Santo Agostinho. De acordo com Alves (2011), desde essa época o nome Suape já era conhecido na região. Em tupi, suape significa caminho incerto ou tortuoso. Era assim que os povos indígenas chamavam o rio Massangana que demonstrava uma trajetória incerta e também um ancoradouro separado do mar por um cordão de arrecifes onde desembocavam três rios importantes: o Massangana, o Tatuoca e o Ipojuca.

No documento *Estudo sobre o Desenvolvimento e a Implantação de Indústrias, interessando a Pernambuco e ao Nordeste*, de 1954, o padre francês Louis Joseph Lebret defendia a implantação de uma refinaria de petróleo em Pernambuco. Ele destacou vários aspectos para o potencial de desenvolvimento do Estado, levando em consideração o papel do Recife e a necessidade de relocar o porto ao sul do Estado. Lebret propôs a criação de um porto no Litoral Sul do estado, acompanhado de uma refinaria de petróleo e um estaleiro naval. Ele observou: “há um terreno extremamente favorável para um estaleiro naval e para receber provisoriamente tanques de combustível, aguardando a construção de uma refinaria, cuja localização deveria ser talvez ao sul da baía do Pina, onde o porto deve expandir” (Lebret, 1954, *apud* Jatobá & Araújo, 2016). Essas palavras escritas por Lebret ainda na década de 50 parecem proféticas, haja visto que nas primeiras décadas do século 21 de fato tanto um estaleiro quanto uma refinaria vieram a ser instalados no complexo industrial de Suape. Mas isso não ocorre sem suas contradições como veremos ao longo desse trajeto histórico.

É importante situar que é no final da década de 1950, em 1959 mais precisamente, que se cria a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), marco de uma política de desenvolvimento econômico para o Nordeste, liderada pelo economista Celso Furtado. Esta política visava a modernização da indústria tradicional da região e com o governo de João Goulart, que assumiu a presidência em 1961, especulava-se a possibilidade de enfrentamento das desigualdades regionais. Nesse mesmo período, movimentos sociais começaram a surgir e se fortalecer no país entre trabalhadores, camponeses, estudantes e sindicalistas. As camadas populares reivindicavam que a legislação trabalhista e os direitos sociais fossem aprofundados e reformas estruturais acontecessem, incluindo a reforma agrária. Em 1963, surgiram as ligas camponesas no engenho Galileia, em Vitória de Santo Antão. As ligas defendiam a reforma agrária como resposta ao modelo de exploração dos grandes latifúndios.

Havia portanto uma efervescência política no país que impulsionava a imaginação de outros horizontes dentro do espectro desenvolvimentista. O próprio Celso Furtado era um dos ideólogos de uma perspectiva econômica crítica ao desenvolvimento concentrador de renda de bases capitalistas e do norte global. Em seu livro *O mito do desenvolvimento econômico* (1974), o economista prenuncia inclusive temas ambientais em sua crítica aos modelos extrativistas que favoreciam grandes corporações estrangeiras no país. Ou seja, havia nessa formulação inicial de Lebret e no projeto político da Sudene uma visão de modernização da economia nordestina na busca por redução das desigualdades sociais.

Esse lampejo de possibilidade de transformação social através da democratização dos investimentos industriais e da reforma agrária rapidamente evaporaram com o golpe militar de 1964. O país foi mergulhado em intensa instabilidade política que culminou com a instauração de uma ditadura militar apoiada pelos interesses norte americanos. Mas o projeto de construção do complexo industrial-portuário não desaparece da agenda política, apenas ganha novos contornos de apropriação pelas classes dirigentes. É nesse contexto, que jovens das classes políticas, empresariais e intelectuais dominantes se reuniram no terraço da Usina Santo Inácio, no Cabo de Santo Agostinho, em 1968.

Observando a paisagem da região com manguezais intocados e arrecifes protegidos, esse grupo idealizou a construção de um porto-indústria semelhante aos modelos europeus. As memórias desse encontro foram descritas no já citado livro *Suape: muito mais que um porto, uma visão econômica* de Carlos Garcia e Josué Mussalém (2015). Uma leitura crítica dos acontecimentos narrados no livro revela que o projeto, inicialmente visto como uma solução para a economia estadual dominada pela produção sucroalcooleira desde o período colonial, já apresentava contradições desde sua concepção. Havia sim desejo de gerar crescimento econômico e desenvolver o estado, no entanto, sem alterar estruturalmente as bases de concentração de renda e desigualdade social. Esse encontro resultou na formação de uma força-tarefa destinada a mobilizar governos e a opinião pública em torno do novo projeto econômico para o estado.

Nos anos 70, a implementação de Suape continua a caminhar, mas agora sob um viés do projeto de integração nacional da ditadura militar. O período de 1968 a 1973 é frequentemente denominado de “milagre brasileiro”, e corresponde à fase de industrialização por substituição de importações, com aumento da produção interna, especialmente de bens de consumo duráveis. Esse modelo gerou uma demanda crescente por infraestrutura básica e insumos energéticos. Tais medidas visavam atender à crescente demanda da indústria automobilística, de eletrodomésticos e da construção civil. Apesar de ser amplamente disseminado como um período de crescimento econômico, o “milagre brasileiro” também foi um tempo de intensificação das desigualdades sociais, beneficiando uma minoria no topo da pirâmide social. Nesse período também intensifica-se a repressão política com o Ato Institucional 5, de 1968, que fecha o congresso, caça direitos políticos e expande o maquinário de perseguição e tortura do estado brasileiro.

Os anos setenta foram marcados por um esforço do Estado autoritário para sustentar altos níveis de investimento, em uma marcha forçada da economia, financiada com capital

externo e investimento estatal. Adota-se o território brasileiro de uma funcionalidade e operacionalidade a fim de garantir a reprodução amplificada do capital. Paralelamente, a concepção internacional dos portos foi mudando. Houve uma transição significativa de uma abordagem meramente urbana de “cidades portuárias” para um entendimento mais amplo de “espaços portuários” (Alves, 2011). Este novo paradigma destaca a relevância dos portos como ambientes integradores de infraestrutura, que potencializam as conexões entre regiões e mercados.

A globalização, ou mundialização do comércio e da produção, criou um espaço de fluxos e, conseqüentemente, provocou uma maritimização desses fluxos. Esse fenômeno passou a exigir uma reestruturação dos sistemas portuários em todo mundo. O uso do *contêiner* fez praticamente sumir dos portos do mundo a figura do navio cargueiro, hoje usado para o atendimento em rotas de países com baixíssimo nível de desenvolvimento econômico. Em seu lugar, surgiram os modernos navios porta-*contêineres*, atualmente de uso praticamente universal.

Segundo Alves (2011), uma das estratégias adotadas pelas empresas e corporações com vistas a aumentar a produção e minimizar os custos, em especial dos produtos com forte dependência de matérias-primas como petróleo e outras *commodities* como minérios e grãos, foi um movimento em direção ao litoral pelas empresas. Essa litoralização da indústria, com destaque para a Europa e Japão, busca terras mais baratas para suas plantas industriais, aproximando-se dos portos, por onde essas cargas são distribuídas. Dessa maneira, criou-se uma nova concepção de porto: o porto-indústria ou complexo portuário-industrial. Os portos passaram a atuar não apenas como terminais de carga, mas também como plataformas logísticas que moldam as economias local e nacional. E como veremos também passaram a moldar o imaginário de desenvolvimento.

Pernambuco era então tido como um Estado sem grandes dotações de recursos naturais e insumos estratégicos, e assim a classe política vê em Suape a possibilidade de retomar seu crescimento incluindo o porto-indústria na perspectiva vigente de redesenhar a matriz industrial brasileira. O Complexo Portuário Industrial de Suape assim ganha o *status* de projeto maior e redentor da economia pernambucana, especialmente, frente ao novo quadro de competição regional. A pedra fundamental do Porto de Suape foi lançada em 30 de abril de 1974 pelo então governador de Pernambuco, Eraldo Gueiros Leite.

Abaixo o texto da placa do lançamento da obra:

Suape não será apenas um porto. Suape vem de ontem, quando Dom João VI abriu suas portas às nações amigas. Suape é hoje nossa opção pelos caminhos do mar e será o nosso amanhã. Daí porque não interessa a Pernambuco quem o veja só pelo instante presente ou pelo instante a chegar. O tempo a que todos devem interessar é o tempo social e histórico. Aqui se desenrolarão novas lutas, com outros objetivos, totalmente apoiados nos ambientes das futuras fábricas, com pranchetas e máquinas nos navios que atracarão trazendo desenvolvimento. É Pernambuco que afirma sua vocação histórica, da dimensão do futuro às conquistas do passado. Suape é isto (Cunha & Lucena, 2006, p. 29).

Não é difícil notar quais são as principais chaves de elaboração do imaginário do projeto. Estão aí a noção de futuro promissor e a relação com o passado como “vocação histórica”. Mas que vocação seria essa? A capitania hereditária que deu mais lucro? Esse lucro baseava-se no escravismo e na lógica do latifúndio. Garcia e Mussalém (2015) narram as articulações políticas para a implementação do projeto, com diversas idas e vindas, mas o tom da narrativa, como já foi mencionado aqui, é de gesto heroico. Mas em 1975, foi publicado num jornal local um texto que ganhou o nome de *Manifesto contra o complexo de Suape*, com a colaboração de diversos pesquisadores e intelectuais. O manifesto contestava o projeto de construção de Suape, defendendo uma perspectiva de proteção da paisagem e do meio ambiente. Em artigo de 2016, Clovis Cavalcanti, que à época do manifesto era economista do Instituto de Pesquisas Sociais Joaquim Nabuco, faz um retrospecto da forma como o texto crítico foi recebido. Basicamente, todas as instituições e políticos, mesmo os da oposição, apoiaram a efetivação do complexo de Suape sem críticas e reagiram de forma uníssona contra o manifesto.

O manifesto de 1975 apontava a falta de consulta pública e de análise adequada dos custos e benefícios a longo prazo. Embora a discussão sobre impactos ambientais fosse limitada na época, o documento alertava sobre a destruição da paisagem natural e os potenciais danos ao meio ambiente e ao turismo local. A crítica destacava a necessidade de reflexão sobre decisões de desenvolvimento econômico e seus efeitos irreversíveis. O lançamento do manifesto contra o Projeto Suape, assinado por professores universitários, provocou reações intensas. Inicialmente, o governo estadual de Pernambuco respondeu com uma nota oficial minimizando as críticas, classificando-as como emocionais e alegando desconhecimento técnico por parte dos críticos. O governo defendia que o projeto traria emprego e progresso ao estado, além de alegar que medidas ambientais preventivas estavam incluídas no plano, embora documentos posteriores tenham sugerido que tais medidas foram adotadas apenas após a contestação.

A resposta governamental enfatizava que o desenvolvimento proposto beneficiaria toda a população, e o projeto tinha o apoio de entidades como a Assembleia Legislativa e o Conselho Estadual de Cultura, presidido por Gilberto Freyre. Os críticos a implementação do complexo

de Suape, por outro lado, publicaram uma segunda nota reforçando a importância da preservação ambiental e defendendo uma visão ecologista. No entanto, a maioria dos defensores de Suape, incluindo a imprensa e políticos, via o projeto como vital para o desenvolvimento econômico de Pernambuco. A crítica dos pesquisadores foi rotulada de mesquinha e retratada como contrária ao progresso, e seus autores sendo acusados de querer manter o estado em atraso. As reações hostis ao manifesto refletiam a crença dominante no crescimento econômico a qualquer custo, desconsiderando os possíveis impactos ambientais e raramente se falava em melhorias nas condições de vida da população para além da criação de empregos. O debate revelou uma polarização entre a defesa do desenvolvimento econômico e a preservação ambiental.

É revelador perceber como ocorrem de forma muito similar as reações às críticas feitas às torres gêmeas, quando da apresentação do projeto à sociedade. No artigo *Vestindo a pele do cordeiro: requalificação versus gentrificação no Recife* (2013), Claudia Loureiro e Luiz Amorim se utilizam de uma estratégia próxima à de Cavalcanti, ao usarem a disputa discursiva midiaticizada para demonstrar a formação dos consensos de favorecimento a uma perspectiva do poder econômico. O texto aborda o debate gerado em Recife sobre o empreendimento imobiliário no Cais de Santa Rita. A discussão foi amplificada por três artigos defendendo o projeto, porém sem abordar os reais impactos para a cidade. Esses artigos se concentraram em desqualificar quem criticava o empreendimento, em vez de apresentar argumentos consistentes para uma melhoria no desenvolvimento urbano da cidade. Um dos artigos citados defendia com vigor o empreendimento das torres no Cais de Santa Rita, recorrendo à autoridade histórica de figuras eminentes na cidade e acusando aqueles que eram contra de valer-se de um “processo de infantilismo intelectual”. Um dos artigos de defesa das torres gêmeas afirmava que reeditava-se “o discurso contra Duarte Coelho, Maurício de Nassau, Conde da Boa Vista e Sérgio Loreto”.

É animador o fato de que um empreendimento imobiliário tenha instigado uma discussão sobre a cidade como pouco se viu na história recente do Recife. Discutir a cidade é sempre saudável e todos ganham com o debate. Em poucas semanas, de forma reativa à ação do MPF, ao menos três artigos foram publicados em jornal de grande circulação, todos ávidos na defesa do que entendem por ousadia e pioneirismo de empreendedores que, com altruísmo, pensam em deixar sua contribuição positiva para a cidade. Desanimador é o fato de que estes artigos se utilizem, na defesa do empreendimento, da tática de desqualificar profissionalmente aqueles que questionam o seu valor e consequências para a vida urbana. Não chegam, portanto, a defender uma tese. Com esta estratégia, os autores dos três artigos, pretensamente falando ex cathedra, não logram discutir aspectos importantes para a cidade. Em todos o recurso a uma ‘autoridade’ externa, atual ou do passado, é recorrente para apoiar o que se defende.

A própria noção de revitalização (grifo nosso) já é polêmica – o termo, carregado de preconceito, pode ser traduzido por ‘outra vida, já que a existente não serve...’. O termo quer dizer ‘voltar à vida’, supondo-se que algo está morto. O Bairro de São José não morreu – pouca gente lá habita, é certo, mas o bairro tem um dinamismo próprio, com um intenso comércio popular. Via de regra, processos caracterizados por gentrificação, como é o caso do empreendimento em tela, resultam em exclusão social. Claro está que a ninguém interessa a perpetuação da degradação da área, o que significaria sua morte certa, mas, como afirma Holanda, processos de gentrificação, por outro lado, não são garantia de preservação (Holanda, 2005 – mensagem eletrônica). A equação é complexa, mas tem solução.

Cruz vê provincianismo na voz daqueles que ousaram contestar a “opinião de renomados especialistas” (sic) – como se, entre estas vozes, também não se encontrem renomados especialistas! Focando o debate em questões menos pessoais, o autor vê na polêmica um horizonte sombrio de restrições a um dos projetos, segundo ele, mais esperados pela cidade, que seria o da operação urbana consorciada no setor do Bairro de São José, entre a Rua Imperial e o Cais José Estelita (Amorim & Loureiro, 2013)

Como se evidencia ao final do texto, já se prenuncia uma movimentação do mercado imobiliário no sentido de viabilizar o Novo Recife no Cais José Estelita. Fiz esse salto temporal para dar a ver recorrências discursivas do embate sobre o desenvolvimento urbano, mas também para desenhar especificidades dos discursos de progresso e modernidade locais. Pode-se observar que as argumentações são as mesmas: se há críticas, trata-se de desqualificar quem contesta a visão única de desenvolvimento. Ao mesmo tempo, coloca-se o mercado imobiliário como protagonista benevolente do desenvolvimento social.

Voltemos para meados dos anos 1970 a fim de esboçar como se constituem, em tal contexto histórico, a ordem discursiva e a organização do poder institucional em torno do projeto de Suape. O acervo filmado em super 8 por Carlos Cordeiro entre 1977 e 1982, os primeiros anos da construção de Suape, torna possível revisitar uma coreografia do poder⁹. O material filmado por Cordeiro é um abrangente mapeamento das ações de articulação da

⁹ As imagens realizadas por Carlos Cordeiro foram resgatadas e digitalizadas pelo Projeto Museu Suape, iniciativa voltada à preservação do patrimônio audiovisual de Pernambuco, com foco na digitalização e divulgação do acervo cinematográfico sobre a construção do Porto de Suape. Iniciado em junho de 2021, o projeto envolve a higienização e digitalização do material filmado em Super 8 por Carlos Cordeiro, entre 1977 e 1982. As filmagens, que são coloridas e mudas, foram digitalizadas e atualmente estão armazenadas na Casa da Cultura, sede temporária do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (Mispe).

O objetivo do projeto foi tornar públicas as gravações que documentam a construção do complexo portuário e seus impactos, compartilhando registros da fase anterior à construção do porto e promovendo oportunidades para futuras pesquisas. O projeto busca também devolver esse acervo à sociedade, especialmente às comunidades afetadas pelos impactos do desenvolvimento predatório e pela recente poluição causada pelo derramamento de óleo em 2019, como forma de restituição dessas imagens a um trânsito social e de memória.

O acervo inclui 75 rolos de Super 8, com duração média de três minutos cada, totalizando aproximadamente 220 minutos de filmagens, além de um documentário editado de 12 minutos. As imagens cobrem diversas fases da construção do Porto de Suape, eventos culturais, cerimônias e visitas de autoridades. O projeto explora como o formato Super 8 capturou os primeiros momentos da construção do porto e recontextualiza essas imagens como testemunhas históricas.

construção do complexo de Suape. São imagens de sobrevoos na região do Cabo, diversos encontros com autoridades que iam visitar os terrenos e posteriormente as obras, visitas de figuras ilustres como o presidente militar João Figueiredo, e a presença recorrente de políticos locais que mantiveram sua presença no cenário do poder mesmo após a ditadura como Marco Maciel, Roberto Margalhões, Gustavo Krause e o político paulista Paulo Maluf.

De maneira quase etnográfica, a câmera passeia livremente por esses eventos. O registro sai da órbita da propaganda de governo pelas limitações da bitola super 8, que não é capaz de gerar imagens com a força triunfal desejada. As cores são esmaecidas, o grão é ruidoso na imagem e o movimento da câmera na mão remete a um outro tipo de presença autônoma do narrador na cena. Há um olhar ativo e sutilmente dissidente incorporado pelo realizador. Os planos das autoridades servem como uma duplicação rasurada dos gestos propagandísticos institucionais de seus agentes do poder. Há ainda diversas imagens de caminhões, canteiros de obra e projetos de mitigação, como uma sementeira e encontros populares no centro do Cabo de Santo Agostinho.

Figura 19 – A retirada das pedras (à esquerda) que irão compor o molhe do porto (à direita).



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Acima, o realizador filma a retirada das pedras que foram compor o molhe do porto¹⁰. Anos depois, essa intervenção faz parte das mudanças no ecossistema que impulsionou uma explosão de ataques de tubarão nas praias do Recife. Uma montagem imaginada com a justaposição das sequências produz relação entre as ferramentas de construção dessa infraestrutura do porto, como retroescavadeiras, tratores e guindastes, e as ferramentas que produzem o álcool no engenho.

¹⁰ Um molhe é uma obra marítima de engenharia hidráulica que consiste numa estrutura costeira semelhante a um pontão, ou estrutura alongada que é introduzida nos mares ou oceanos, apoiada no leito submarino pelo peso próprio das pedras ou dos blocos de concretos especiais, emergindo da superfície aquática

Figura 20 – A moenda e o guindaste: máquinas do tempo?



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

As pedras retiradas com explosões de dinamite e a posterior descarga no molhe que atravessa o mar, funcionam como ligação de uma transformação territorial. Novamente repete-se a dinâmica sobre a presença dos agentes institucionais como operadores da construção de uma outra territorialidade. Mas a diferença está justamente na maneira do enquadramento e na textura das imagens. O Super 8 é uma bitola inicialmente criada para uso caseiro no registro de uma memória familiar. O formato foi apropriado por realizadores pernambucanos como maneira de subverter as limitações tecnológicas e financeiras que impediam a produção nos formatos profissionais como o 35mm e mesmo o 16mm que tinha uso corrente no telejornalismo e na documentarismo.

Os planos produzidos por Carlos Cordeiro operam como flagrantes e questionam de maneira discreta os acontecimentos. Há a permanência de uma mesma lógica dos ritos dos governantes em suas presenças diante de infraestruturas em construção. Produção de um outro espaço associado ao ideal de integração nacional da ditadura militar. Mas o ato cinematográfico de montar comporta-se como forma de leitura histórica dialética ou à contrapelo. Se é sempre possível que se escape algo nas imagens feitas no passado, porque afinal nunca se sabe o que se filma¹¹, é atraído por essas fugas que os infracinemas vêm ao encalço das ações dos governantes.

¹¹ A máxima de Chris Marker não envelhece: “Nunca se sabe o que se filma”. A frase é dita em dado momento do filme *O fundo do ar é vermelho* (1977/1998), quando o narrador comenta as imagens feitas por Leni Riefenstahl durante as Olimpíadas de 1936, em Berlim. O vencedor de uma das maratonas fazia parte da equipe japonesa. Em 1952, nas Olimpíadas de Helsinque, o maratonista é reencontrado na equipe da Coreia do Sul, dessa vez na condição de cozinheiro. O narrador comenta: “Em Helsinque, havia uma equipe da Coreia do Sul, e o cozinheiro era o homem que ganhou a maratona em 1936 diante das câmeras de Leni Riefenstahl. Só que na época, ele era japonês.” É então que enuncia: “Nunca se sabe o que se filma. Leni Riefenstahl pensara ter filmado um

Há diversas sequências emblemáticas no material filmado por Cordeiro. Uma é a visita de Figueiredo e toda a claqué organizada para saudá-lo. A câmera acompanha a meia distância os movimentos das autoridades locais que se organizam ao redor do presidente. Essa distância mediada permite ver a produção de uma cena aparentemente concêntrica, onde o centro ecoa para os círculos externos sua força de presença e sentido. Mas as imagens vistas em sequência operam uma outra figura. A de uma encenação do espaço cindido do poder. De um lado, no palco, os poderosos, e na plateia a população supostamente orgânica e apoiadora. Mas tudo está posto de maneira meticulosamente afirmativa, como por exemplo um cartaz com os dizeres: “Bem-vindo, presidente do povo”. Num outro cartaz se lê: “o homem do campo acredita no presidente Figueiredo”.

O movimento dos carros pretos de calda longa nas estradas ainda de barro, a comitiva caminhando sobre os canteiros de obras e essa aglomeração final no pátio do que parece ser um antigo engenho, oferecem pistas de uma encenação que não é tão intimamente coreografada como em *Veneza americana*. Há um ruído na textura da imagem, mas esse ruído é também instado pelo movimento testemunhal à meia distância do corpo do realizador e seu olhar que desliza pela cena.

Figura 21 – O palco montado para a chegada do ditador militar.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

A outra cena marcante é um desfile que parece ser de comemoração ao 7 de setembro. Nesse evento, realizado no centro do Recife, a orquestração da multidão é elaborada na forma clássica das apresentações cívicas. O formato do desfile carrega o imaginário de reverência ao

japonês, mas filmara um coreano. Eu, seguindo o campeão de salto chileno no hipismo, pensava ter filmado um cavaleiro, mas filmara um putschista, que se tornaria o general Mendoza da junta de Pinochet. Nunca se sabe o que se filma.”As imagens ganham contornos com o tempo, e os acontecimentos são transformados pela distância temporal e seus desdobramentos.

poder institucional, mas a população que também vem aplaudir e presenciar sua “própria” expressão organizada em setores e compartimentações sociais. São estudantes de escolas proeminentes, esportistas e mais uma variedade de representantes da imagem ordenada da sociedade desejada pelas instituições. Há novamente uma divisão entre os camarotes das autoridades e a população espalhada nas calçadas da extensa avenida de concreto. Após a passagem das faixas onde se lê “Pernambuco. Desafio do futuro”, “A vida do sertanejo será melhor no Pernambuco do futuro” e “Com Suape, o Brasil exportará para o mundo”, surge uma estranha alegoria. Três jovens negros, vestidos apenas com calças de pano meio esfarrapadas, e nus da cintura pra cima, performam assim a presença de homens escravizados. Eles carregam uma estrutura de madeira que simula a fachada de uma casa-grande.

Figura 22 – Desfile das projeções do tempo.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Há em outro grupo a presença de um jovem branco com um bigode postiço, representando o abolicionista Joaquim Nabuco. Num outro grupo, surgem os trabalhadores, agora em um novo tipo de encenação. Eles estão dentro de um automóvel em formato de trem que tem sobre o capô a identificação: Recife Suape. São muitas as possibilidades de leitura dessa cena. Por um lado, demonstra o desejo de expressão das principais figuras de síntese dos movimentos históricos. O escravismo como emblema do passado colonial, mas também como indício de um salto ao futuro. O presente não figura de maneira tão expressiva, a não ser na

cena dos trabalhadores sentados no falso trem. Os capacetes como símbolo do benefício do projeto para a população.

Há uma outra operação que vibra nessa imagem: a transição dos trilhos para o asfalto. A referência simbólica dos trilhos que iam desde os trens de carga aos bondinhos que circulavam pela Recife moderna, são sobrepostos por automóveis e estradas. A figura do automóvel será retomada em *Brasil S/A* e *Em trânsito*, ambos engajados em trabalhar a contradição dos projetos de salvação da indústria nacional com ênfase na produção automobilística, modal de estrangulamento da mobilidade urbana e objeto de desejo da atomização neoliberal.

Figura 23 – O trem no asfalto.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Não houve à época uma montagem desse material ou uso público. As imagens foram simplesmente trancadas em algum arquivo, para depois chegarem no acervo do Mispe.

Por mais de 40 anos essas imagens repousaram esquecidas, porém guardadas e preservadas – em termos técnicos, talvez seja questionável. Por acaso ou destino, foram (...) “resgatadas” e publicizadas em um momento em que há um forte debate público sobre os impactos do Porto de Suape tanto nas comunidades vizinhas quanto na região que compreende o município do Cabo de Santo Agostinho. Um momento no qual se articula uma mobilização contra a implantação de um terminal de minério de ferro em Cocaia, uma ilha da baía de Suape criada artificialmente para permitir o trânsito de navios. Tais acontecimentos põem a questão do papel de um acervo que é extrovertido para além da memória (Morim & Vailati, 2023, p. 176)

Morim e Vailati relatam conversas que tiveram com o cineasta que gravou esses materiais. “[F]icou evidente como esses filmes são resultado de improvisação com a câmera, por iniciativa de Carlos Cordeiro, e, na prática, desvinculados do trabalho de assessoria de imprensa que prestava no Porto” (Morim & Vailati, 2023, p. 176). Carlos Cordeiro era

funcionário público, trabalhava no Departamento de Estradas e Rodagens (DER-PE) como jornalista, quando conheceu Jomard Muniz de Britto, um dos mais relevantes cineastas e intelectuais recifenses da época, em um curso de cinema promovido pela Empresa Pernambucana de Turismo (Empetur). Cordeiro se dedicava ao cinema nas horas vagas e, já nos anos 1970, possuía uma câmera Super 8 e outra 16mm à sua disposição. Logo passou a desenvolver projetos com Jomard.

Como as gravações de 35mm e 16mm não eram acessíveis, o Super 8 era o material disponível, sendo possível realizar o trabalho de filmagem e edição. O processo de revelação era realizado no Rio de Janeiro. O mesmo Carlos testemunha que as filmagens com Jomard eram improvisadas, sem roteiros, partindo da linha de pensamento vinda de Gláuber Rocha, bastando uma câmera na mão e uma ideia na cabeça (Morim & Vailati, 2023, p. 177).

Em um momento histórico conturbado como a década de 1970, anos regidos pela ditadura militar brasileira, Cordeiro e Muniz de Britto utilizaram as câmeras como um espaço de criação e liberdade, driblando a censura e as dificuldades impostas pela época¹². Também atuavam como cineclubistas, exibindo e discutindo filmes naquela época juntos com outros realizadores. A partir de meados da década de 1970, Carlos foi “emprestado”, como funcionário, à empresa que realizou a primeira fase da construção do Porto de Suape. Foi nesse contexto, no período entre 1977 e 1982, que gravou o acervo hoje disponibilizado pelo projeto Museu Suape.

Ele, todavia, sublinha que foi uma iniciativa pessoal sua, com vistas a documentar o importante trabalho que a infraestrutura do porto estava proporcionando, repleto,

¹² Segundo Alexandre Figueroa em *O Cinema Super 8 Em Pernambuco: Do Lazer Doméstico A Resistência Cultural* (1994), o Ciclo do Super 8 em Pernambuco se destaca não apenas pelo volume de produção, cerca de 200 filmes foram realizados no período, mas pela pluralidade temática e pela busca incessante de uma identidade cinematográfica própria, desvinculada das normas do cinema comercial brasileiro. Muitos cineastas desse movimento, como Fernando Spencer e Geneton Moraes Neto, além do já citado Jomard Muniz, optaram por experimentar com narrativas não-lineares, estéticas viscerais e abordagens críticas à realidade sociopolítica do Brasil durante o regime militar.

Figueroa sublinha ainda que o movimento Super 8 pernambucano deve ser entendido dentro de uma busca maior por uma voz autoral e regional no cinema brasileiro. A produção Super 8, com seu caráter espontâneo e livre de restrições formais, foi um terreno fértil para a experimentação estética e política. Em Pernambuco, cineastas frequentemente abordavam temas ligados à identidade regional, à resistência política e à crítica social, ao mesmo tempo em que utilizavam o formato para subverter as convenções do cinema narrativo tradicional.

A pesquisa de Alexandre Figueroa revela que, embora o Super 8 fosse frequentemente considerado uma “brincadeira de amadores”, desempenhou um papel crucial na formação de muitos realizadores e na criação de uma cultura cinematográfica local, influenciando gerações de cineastas pernambucanos e contribuindo para o desenvolvimento de um cinema brasileiro plural e diverso. Ao olhar para a produção em super 8 dos primeiros momentos da construção de Suape, não se deve esquecer esse contexto. A efervescência da produção superoitista tinha um viés extremamente político por parte de alguns de seus expoentes, notadamente Geneton Moraes Neto, Amin Stepple e Jomard Muniz de Brito.

como é comum, de promessas voltadas à preservação do meio ambiente e da cultura local, que, no entanto, não viriam a se concretizar. Quando ficou mais claro que as promessas iriam ficar apenas no papel, Carlos se distanciou do projeto. No imaginário dele, essa ideia de porto como infraestrutura sustentável, foi desvanecendo-se (Morim & Vailati, 2023, p. 177).

Morim e Vailati afirmam que é “a natureza necropolítica das imagens que o acervo permitiu preservar. As vívidas imagens trazem para a atualidade as dinâmicas políticas e sociais que foram mobilizadas para a construção do Porto” (2023, p. 177). Os relatos de Carlos Cordeiro, compartilhados no artigo de Morim e Vailati, indicam que se tornou evidente como as imagens constituíram uma parte da materialidade do Porto, “em modo muito mais incisivo que o concreto que permitiu aos navios atracarem no litoral brasileiro” (Morim & Vailati, 2023, p. 178). Segundo os autores, as imagens do acervo são parte da infraestrutura portuária e foram produzidas para documentar as transformações, mas, sobretudo, para ser um suporte a elas, influenciando os imaginários que estavam sendo construídos sobre o Porto.

A busca pela revitalização dessas imagens de acervo, produzidas e engavetadas por diferentes motivações, passa, nesse trabalho, pelo estudo das agências que eles proporcionaram e ainda proporcionam. Esta revitalização articula-se, em primeiro lugar, por meio de processos restitutivos que permitem produzir curadorias compartilhadas entre pesquisadores e moradores da região. Em segundo lugar, foi fundamental investigar as dinâmicas produtivas destes acervos, que, como veremos, são resultados de processos de grande porte. Os autores, respectivamente um cinegrafista e um fotógrafo, atuaram para responder às demandas institucionais, a partir de sensibilidades específicas (...). O cruzamento destas duas trilhas permite entender como essas imagens se tornaram objetos fundamentais para repensar uma história de contínua exploração e para visualizar outras perspectivas do passado e de futuros possíveis (Morim & Vailati, 2023, p. 215).

Como parte do processo de dar função contemporânea às imagens, o projeto Museu Suape realizou sessões em Suape com as populações locais. Um caso emblemático capturado pelas imagens refere-se ao afundamento de uma draga. As imagens demonstram uma grande excitação entre os representantes do Porto, que estão tentando salvar a embarcação, já encalhada na entrada da barra, e a população que observa atentamente os acontecimentos.

Nesse caso, mais uma vez, temos diferentes interpretações. Para os jornalistas presentes na ocasião, o afundamento da draga se enquadra numa narrativa embasada em disputas comerciais, ou seja, numa tentativa de ganhar processos licitatórios por meio de atos ilegais, afundando propositalmente a embarcação. Em suma, uma guerra comercial, que contempla atos violentos, embasaria a destruição do equipamento da draga e, em termos mais gerais, as práticas que fundamentam a construção do Porto. Por outro lado, a população presente conta uma história diferente, e essas histórias também são fundamentais para entender as práticas que dão base à construção dessas mega infraestruturas portuárias. Na época, as pessoas em geral não percebiam o que estava acontecendo, sabiam apenas que algo seria construído ali, mas não imaginavam seus impactos futuros. A draga é uma das ferramentas historicamente mais utilizadas

para a ampliação e para o alicerce dos canais, e, conseqüentemente, é considerada hoje como o elemento que mais causa destruição dos ambientes marinhos costeiros. Esse fato é especialmente relevante em um contexto em que muitas vezes o sustento das comunidades ao redor do Porto provém de uma economia baseada na pesca artesanal e no turismo de pequena escala. Foi emocionante observar a reação das pessoas diante do afundamento da draga, relatando que, naquela época, todos torciam por sua salvação e, com ela, a do projeto do porto (Morim & Vailati, 2023, p. 191-192).

Do ponto de vista das coreografias do poder, as imagens dão a ver, por sua opacidade e seu deslizamento nas cenas em que estão presentes representantes do poder institucional, uma face ruidosa das promessas de futuro. As inúmeras idas e vindas de governantes como Marco Maciel e o ditador militar João Figueiredo ao espaço das obras, os capacetes e as máquinas de grande porte. Essa instabilidade da cena com a intervenção da câmera na mão, permitem um distanciamento entre o discurso da imagem e a encenação do poder.

3.3 Em trânsito no Brasil S/A

No início dos anos 90, o porto de Suape passou por um processo de estadualização, deixando de ser administrado pela Companhia de Docas do Rio Grande do Norte, um órgão federal, passando para a administração do governo estadual. Segundo Alves (2011), nessa época, questionava-se porque dez anos após sua inauguração o porto não havia se tornado um concentrador de carga ou um *hub port* tendo em vista sua capacidade para receber navios de grande calado. Em 1996, no terceiro ano da gestão de Miguel Arraes, o governo federal colocou o Porto de Suape como prioridade ao incluí-lo entre os 42 empreendimentos do Programa “Brasil em Ação”, culminando no recebimento de recursos para criar uma infraestrutura voltada para a atração de investimentos privados. Ainda no governo Arraes, foi dada continuidade à construção de 965 metros de cais (primeira etapa do Porto Interno), com profundidade de até 15,5 metro.

A finalização dessa primeira etapa do Porto Interno abriu caminho para a aproximação dos grandes navios graneleiros e *mega carriers* e para a atração de investimentos privados, com a instalação de indústrias e empresas portuárias ao longo das margens do canal interno. A partir de então, o Porto de Suape credenciou-se para ser um dos *hub ports* brasileiros e passou a ser visto de forma estratégica na Costa Atlântica da América do Sul pelos armadores internacionais. No fim dos anos 90, iniciou-se a construção da segunda etapa do Porto Interno, com a dragagem

de mais de 1,3 milhões de metros cúbicos que estendeu o canal de navegação em mais 450 metros.

No ano de 2000, o governo de Pernambuco abriu uma concorrência internacional para operacionalização de um terminal de contêineres, o Tecon. A proposta vencedora foi da *International Container Terminal Service* – ICTSI, grupo multinacional sediado nas Filipinas, que pagou R\$348,8 milhões por um período de exploração de 30 anos. No âmbito das políticas neoliberais dos anos 90 e início dos 2000, Suape surge como projeto prioritário do governo federal com um aumento das ações de investimentos e consequente ampliação da oferta de infraestrutura e serviços portuários.

No entanto, é a partir de 2005, já no primeiro governo Lula, que Suape vai receber um aporte de recursos volumoso, que, junto à decisão da Petrobras de implantar uma refinaria no seu polígono industrial, cria as condições para sua consolidação. Essa intervenção altera intensamente a dinâmica do lugar, criando uma nova paisagem (Alves, 2011, p. 161-162). A Petrobras iniciou um estudo de viabilidade para a instalação de uma nova refinaria, optando por Suape devido à infraestrutura já existente na região. O documento produzido pela empresa destacou que o suprimento de óleo cru para a refinaria seria realizado por via marítima com navios de grande calado. Essa característica excluiu três dos seis portos nordestinos inicialmente considerados.

Além disso, Suape foi selecionada, segundo este documento da Petrobras, por seu ambiente econômico regional favorável à industrialização, a efetiva ocupação do Distrito Industrial, a capacidade de arrecadação própria e a organização financeira compatível. O prognóstico de aumento significativo da renda per capita do município, que poderia contribuir para a redução dos indicadores de pobreza, também foi um fator relevante. Outros aspectos destacados incluíram a boa infraestrutura educacional de níveis superior e técnico, as melhores condições para controle da expansão urbana desordenada, a autonomia administrativa do distrito industrial, o plano diretor e áreas de preservação associadas, além de um zoneamento definido para uso industrial.

“Maior pólo de investimentos privados do país”, “*tsunami* econômico”, “eldorado brasileiro”, “milagre pernambucano”, “locomotiva do nordeste” são algumas das expressões com que a mídia usou para falar sobre Suape nos anos 2000 (Alves, 2011). Suape recebeu três grandes empreendimentos na esteira dessa nova política nacional, onde a Petrobras e suas subsidiárias se destacam: a refinaria Abreu e Lima, o polo petroquímico, comandado por uma subsidiária da holding do petróleo, a Petroquisa, e o polo naval com o estaleiro Atlântico Sul.

Em 2005, ocorre o lançamento da pedra fundamental da Refinaria Abreu e Lima com a participação do então presidente Lula e do ex-presidente da Venezuela, Hugo Chávez. A obra, marcada por esquemas de corrupção, consumiu mais de US\$20 bilhões. Em 2006, Eduardo Campos foi eleito governador de Pernambuco. Em 2007, há o lançamento do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) por meio do qual vários investimentos em Suape foram viabilizados. A Petrobras descobriu as reservas petrolíferas do Pré-Sal. Em 2008, com pacote de encomendas da Transpetro, subsidiária da Petrobras, o Estaleiro Atlântico Sul é inaugurado como o primeiro empreendimento do Polo Naval de Suape.

Nesse período, os governos Lula, no plano federal, e Eduardo Campos, no âmbito estadual, implementam uma intensa agenda de fomento à produção audiovisual. O investimento na produção cinematográfica faz com que novos formatos e temas permeiem as telas, e paradoxalmente essa abertura permite um uso tanto por parte do poder institucional como marketing de suas ações na cultura quanto a intensificação de um olhar crítico às gestões desenvolvimentistas. Um exemplo dessa correlação foi a forma com a qual, por exemplo, o governador Eduardo Campos usou o reconhecimento do cinema pernambucano para propagar o seu projeto político.

Descrevo brevemente um acontecimento que exemplifica essa relação. O cenário é o Cinema São Luiz, espaço histórico no centro do Recife que teve sua origem como sala comercial pertencente ao grupo Severiano Ribeiro e que nos anos 2000 foi adquirido pelo Governo de Pernambuco. A sala pública tornou-se um dos ícones da nova fase do cinema pernambucano, em franca expansão graças ao investimento público via Fundo de Incentivo à Cultura estadual, o Funcultura, mas também com o impulso do Fundo Setorial do Audiovisual, no plano federal, entre outras políticas públicas de fomento.

Durante a cerimônia de comemoração de 60 anos do São Luiz, quando seria exibido o filme *O canto do mar* de Alberto Cavalcanti, um mestre cerimônias começa a chamar ao palco em frente à tela os realizadores audiovisuais presentes na sala. Pouco a pouco, vai se formando uma expressiva fila de produtores e diretores ao que parecia ser apenas um gesto de reconhecimento público. Parecia uma homenagem aos que fazem cinema em Pernambuco em seu “templo”. Uma vez que cerca de trinta realizadores estão enfileirados, um assistente de palco coloca um suporte para microfone na frente do grupo e o governador Eduardo Campos é convidado a discursar. A imagem criada é a de que toda a classe audiovisual o apoia.

Figura 24 – Realizadores audiovisuais junto com o então governador Eduardo Campos.



Fonte: Diário Oficial do Estado de Pernambuco, edição de 11/09/2012.

Apareço no canto direito da foto com expressão não muito cotente. Mesmo que houvesse de fato um relevante investimento no fomento à produção audiovisual por parte de gestão de Campos, esse tipo de uso da imagem de apoio de classe me soa como uma captura marketeira. Ao mesmo tempo, o anúncio de que o governador estaria disposto a enviar um projeto de lei transformando a política de fomento em projeto de Estado era estratégica. Eu e um grupo de realizadores nos engajamos nessa articulação junto com entidades organizadas da sociedade civil, como a Associação Pernambucana de Cineastas (ABD-Apecí) da qual eu era presidente na época, a Federação Pernambucana de Cineclubes (Fepec), o Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica (Stic-PE), a Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA-PE), entre outras.

A invenção de um sujeito, *motor da história*, pujante, forte, glorioso e heroico, uma identidade centralizadora e única que servirá de justificativa para uma ação territorial. Essa forma da encenação do poder carrega em si um modelo econômico que se desdobra em modelos psicológicos, e depois políticos. É nesse contexto de “pernambuco potência” e “Brasil acelerando” que surgem dois filmes que produzem narrativas críticas ao projeto desenvolvimentista dos governos de centro-esquerda do Partido Socialista Brasileiro (PSB) e Partido dos Trabalhadores (PT). São eles, *Em trânsito* e *Brasil S/A*.

Em trânsito (2013), de Marcelo Pedroso, começa com um plano do reflexo distorcido de uma superfície metálica. Aos poucos, vemos um caminhão cegonha se aproximar carregando automóveis. No desdobramento da cena, vemos o caminhão descarregar esses veículos num

pátio, onde há dezenas ou talvez centenas de automóveis novos. Esse mar de carros é visto do alto, onde vai se descortinando uma cidade ao fundo, uma cidade vertical.

Na cena seguinte, o personagem principal, Elias, um homem negro, acorda num barraco de madeira e compensado ao som do seu telefone tocando. Ele atende e escuta uma mensagem do então governador de Pernambuco, Eduardo Campos. “Alô, aqui quem fala é o governador Eduardo Campos. Meu telefonema é pra conversar com você sobre o futuro do Recife. Sei que você é testemunha do crescimento de Pernambuco. O Recife também pode avançar nesse mesmo ritmo. Por isso, estou apoiando Geraldo Júlio para prefeito”. Elias para de ouvir a mensagem pelo meio, lava o rosto rapidamente, e deixa o barraco. A saída da sua moradia improvisada e precária é vista num plano aberto, e atrás do barraco pode-se ver outras moradias precárias. Um reggae divertido preenche a trilha de som, entram os créditos com as marcas das empresas produtoras e incentivo do Funcultura e do Governo do Estado. O filme volta para o mesmo plano do barraco e uma retroescavadeira destrói a moradia.

A narrativa do filme irá articular uma crítica ao desenvolvimentismo dos governos Campos e Dilma, no plano nacional, apontando as contradições de uma gestão que incentiva a produção automobilística sem articular uma saída urbanística. O personagem de Elias realiza uma performance na qual corta a garganta de um boneco de tamanho real de Eduardo Campos. A imagem constrói uma expressão das assimetrias de poder entre o personagem que vive o impacto do desenvolvimentismo na cidade e a representação do governante que pede votos por uma gravação automática.

Figura 25 – Elias diante da construção de uma ponte e ao lado de um boneco de papelão de Eduardo Campos.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Numa inversão da coreografia iniciada em *Veneza americana*, e num gesto de intervenção sobre a imagem do governante, *Em trânsito* dá ao personagem de Elias a possibilidade de encenar à sua maneira a figura de Eduardo Campos. Elias corta a cabeça do

boneco de papelão e veste-a como uma máscara. Com isso, o personagem mascarado de Eduardo termina por conduzir uma estranha dança de retroescavadeiras. Uma coreografia das máquinas que removem casas da população em precariedade habitacional. Há em outra cena do filme um ballet com os automóveis.

Também é bastante expressivo o plano no qual Elias observa a construção de dois viadutos. Não é mais a figura do governante que posa junto com a infraestrutura, mas o corpo do sujeito sem teto. Esse deslocamento dos corpos em justaposição às estruturas de concreto propõe uma operação direta de captura do discurso institucional sobre os avanços do progresso através das grandes obras, mas também agencia uma outra dinâmica ao incorporar o aspecto coreográfico para os produtos e as máquinas do desenvolvimentismo.

Figura 26 – Elias mascarado como condutor das coreografias das máquinas.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

No início de *Brasil S/A*, um imponente cargueiro, visto de cima com a proa metálica dominando a cena, chega a um porto brasileiro. Do navio, desembarcam tratores,

acompanhados solenemente pela polícia em uma rodovia, ao som de uma música grandiosa, uma espécie de marcha triunfalista. As cenas seguintes mostram diferentes aspectos de um território fabular baseado no real: desde o cultivo de cana-de-açúcar até a descoberta do pré-sal em solo vermelho, como se fosse de uma terra desconhecida.

Uma cena recorrente no filme é a bandeira do Brasil hasteada sobre a cidade sem o círculo azul central onde estaria a expressão “ordem e progresso”. Essa intervenção na bandeira chama atenção para a dimensão nacionalista do desenvolvimento e o processo de pacto social e discursivo contido nessa insígnia. Nesse sentido, um dos principais aspectos figurais do filme é a distorção da linguagem do discurso até um limite, uma espécie de síntese propagandística dos ideais do capitalismo nacional. *Brasil S/A* transita entre o espetáculo cinematográfico e o documentário nacionalista, às vezes lembrando um vídeo institucional onde a construção do discurso é tão evidente que a realidade por trás do otimismo se impõe. O filme começa por estabelecer a noção de território no título. O país nação é a forma de governança capitalista moderna. E para delimitar esse território é necessário imaginar um povo culturalmente unificado.

Elementos como a bandeira recortada, a paisagem urbana refletida no carro e as cenas do culto evangélico dentro da igreja transformada em foguete, expressam essa síntese complexa de conteúdo e ambiguidade, refletindo sobre as contradições e o estado de coisas do Brasil contemporâneo. As personagens também estão em um estado de abismo, sem diálogos ou palavras, expressão frontal do gesto. Trabalhadores rurais encaram as modernas colheitadeiras como uma ameaça, enquanto as máquinas são antropomorfizadas, exibindo uma relação desigual de poder. O filme se desenvolve entre a sobreposição de signos, transformando ideias em ícones que se misturam e se fortalecem, recurso que procura dar a ver as contradições da sociedade brasileira em seu desejo de adesão a um modelo desenvolvimentista. Em seu livro sobre estética e política a partir dos movimentos musicais, *Em um com um impulso* (2022), Safatle argumenta que certos compositores eruditos foram apropriados como formas expressivas de nacionalidades. No caso do Brasil, os representantes maiores seriam Villa Lobos e Guarnieri. A música original orquestral criada para o filme por Mateus Alves segue essa trilha de referências.

Figura 27 – Trabalhadores observam a colheitadeira.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Brasil S/A produz uma série de esquetes onde a ironia se intensifica através de uma pretensa catarse coletiva, desvelando uma artificialidade das construções urbanas e sociais e a fragilidade de um horizonte grandiloquente. As cenas vão formando um todo que reflete ícones da realidade brasileira integrados por uma mesma lógica econômica. O filme adota uma forma de mural, com uma visão panorâmica baseada em fragmentos que só se cristalizam quando observados de uma certa distância. Os elementos do filme aguardam a história, esperando formar o todo representado: o Brasil empresa. Aqui o uso da alegoria para lidar com a situação do país se conecta a um histórico do cinema brasileiro. Há uma cena de estranhamento onde um pescador que desliza lentamente por um rio é coberto por uma sombra. A montagem associa essa sombra à bandeira hasteada no topo de um arranha-céu. A perspectiva do pescador também é utilizada para olhar de perto o casco gigantesco de um navio. É esse personagem que presencia também a destruição do mangue com motosserras. A sombra que o cobre vem a ser revelada mais adiante. É uma ponte de concreto armado sobre sua cabeça.

No âmbito urbano, uma jovem mulher vestida de forma extravagante tenta sair da garagem do seu prédio em um moderno carro amarelo. A rua está totalmente tomada por veículos, parados em um engarrafamento. A personagem então abre um aplicativo e chama um serviço de “cegonha”. Um caminhão cegonha se coloca próximo ao local, a personagem sobe com seu carro, e poderá movimentar-se livremente pela cidade sem sequer se preocupar em dirigir. Ela abre o teto solar e fuma um cigarro de maconha aproveitando a experiência. A perspectiva interna de dentro de um carro também servirá para a montagem que associa esse olhar a fabricação da blindagem desse automóvel. Ao parar num sinal de trânsito, homens negros em situação de rua oferecem os serviços de limpeza do parabrisa. Ressurge o

personagem de Elias que olha de forma curiosa para dentro do veículo através do vidro blindado. O carro acelera pela avenida, mas um dos sujeitos que se ofereciam limpar o parabrisas, pega uma carona pendurado na traseira. Um homem branco, com óculos de competidor de tiro, ergue uma arma, mira com precisão e atira.

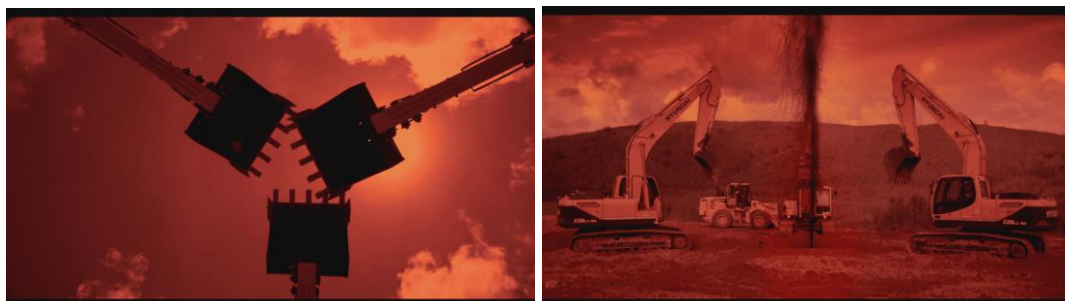
Figura 28 – O carro blindado como símbolo da atomização da classe dominante, a pulsão armamentista e a presença de Elias.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

O final de *Brasil S/A* constroi uma imagem de horror chromakey, com personagens de classe média, brancos, que vivem em espaços virtuais criados em fundos de imagens 3D. Pode-se argumentar que o horror ou o fantástico dá vazão de forma expressiva aos fantasmas sociais de um determinado tempo. Como uma investigação do inconsciente político-institucional, *Brasil S/A* parece apontar, ou dar forma fílmica, aos pesadelos sociais que nos assombram como ícones positivos.

Figura 29 – A descoberta do pré-sal, coreografia das máquinas, futuro na bandeira.





Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Brasil S/A usa as máquinas, o território e a população para chegar num imaginário coreográfico de ícones do pensamento desenvolvimentista em sua versão 2.0. Numa analogia entre o termo retomada utilizado pelos povos indígenas para a reapropriação de terras e a forma do cinema brasileiro, que usa esse termo justamente numa guinada de impulso da produção, *Brasil S/A* coreografa, portanto, o pensamento desenvolvimentista. Há uma retomada do cinema brasileiro mas não do território.

3.4 O inconsciente do desenvolvimentismo e uma coreopolítica

Esse trajeto de “invenção” de um lugar chamado Suape articula um consenso do imaginário desenvolvimentista mesmo em momentos tão distintos no espectro ideológico em suas operações no poder institucional. O que busquei apresentar aqui foi justamente a produção de uma cena em mutação na relação entre os discursos de modernidade-progresso e as imagens dos representantes do poder institucional. Ao acionar o conceito de coreografia dos governantes como expressão do poder, é possível perceber um movimento interno às imagens, uma espécie de mutação. Enquanto em *Veneza americana* as imagens caminham juntas com os poderosos e as infraestruturas, nos registros em super 8 de Carlos Cordeiro se coloca uma distância crítica. Já na dinâmica instaurada no curta *Em trânsito*, o gesto é de captura da imagem do governantes e, por fim, a expressão de uma governamentalidade no corpo dos trabalhadores e uma atropoformização das máquinas em *Brasil S/A*.

Esse paralelismo entre o desenvolvimento de Suape rima com a construção de uma infraestrutura de produção audiovisual no estado. Mesmo que se olhe para história como ciclos,

ou surtos de produção, é possível perceber de forma sobrevivente o caminho das imagens e o que elas transpõem para o imaginário de modernidade que atravessa o tempo. Ficamos, portanto, com uma figura central dessa disputa de narrativas e de projetos políticos – uma coreografia dos governantes com as infraestruturas.

O aparecimento do sujeito político: efeito e causa de um novo entendimento de coreografia. Ou seja, coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalcados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejar do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado (Lepecki, 2011, p. 56).

4 O DESPEJO DOS CORPOS-TERRITÓRIO

Em junho de 2020, o Ponto de Contato Nacional (PCN), órgão internacional responsável por acompanhar a adesão às diretrizes da Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE, 2020), publicou o resultado de uma análise das violações praticadas pela multinacional Van Oord contra comunidades tradicionais na área de Suape. A entidade constatou graves impactos ambientais e violações de direitos humanos e recomendou que a empresa tomasse medidas de reparação. Entre as recomendações estava a instalação de recifes artificiais para mitigar danos classificados como irreversíveis ao ecossistema local, além da criação de um programa de saúde voltado aos moradores da região.

Com mais de cem empresas, entre elas gigantes multinacionais como Unilever, Coca-Cola, Pepsico, Toyota e Fedex, e um capital social de mais de R\$ 1,5 bilhão, Suape foi apontado como o “motor do nordeste” pelo ex-governador Eduardo Campos (PSB), que ocupou o executivo estadual de 2007 a 2014. Nessa afirmação do ex-governador, ressurgem a associação da noção de progresso e desenvolvimento como algo maquínico. O que é narrador no documento sobre a Van Oord é mais um capítulo em um longo histórico de violações que continuam a impactar as famílias atingidas pelo complexo industrial portuário.

Enquanto a geração de renda e de empregos permeia as propagandas dos governos estaduais, o porto foi responsável pela remoção de cerca de vinte mil pessoas que viviam na região antes do empreendimento, de acordo com dados do Fórum Suape. Os registros apontam que atualmente são menos de cinco mil pessoas no território. As populações removidas são impedidas de entrarem em seus antigos territórios e os remanescentes são tratados como invasores e alvo frequente de ameaças e represálias.

A implementação e a ampliação do complexo industrial portuário levou ao despejo em massa de comunidades que originalmente ocupavam a região onde hoje está compreendido o perímetro industrial. Entre 2009 e 2013, o complexo passou por um novo processo de expansão, que resultou na construção de um píer petroleiro e a ampliação da área do estaleiro Promar S/A. Esses empreendimentos aprofundaram o canal e assorearam a Ilha de Tatuoca, localizada próxima do porto. Além de diversas obras de dragagem, foi construída uma barreira entre o porto e o manguezal, a propósito do acesso ao estaleiro, e isso impediu o livre fluxo das águas, abalando a saúde do mangue e consequentemente cerceando a atividade pesqueira.

Em seu estatuto consolidado, Suape tem como finalidade “promover a aquisição, por via amigável ou judicial, das áreas já ou que vierem a ser declaradas de necessidade e utilidade

pública, incluídas no Complexo; (...) promover a alienação ou arrendamento de lotes de terreno para fins industriais, portuários ou correlatos” (Suape, 1979, p. 02). Conforme aponta o relatório *Complexos industriais e violações de direitos – O caso Suape – Complexo Industrial Portuário Governador Eraldo Gueiros*, produzido pela Plataforma Dhesca (2018), os processos de desapropriação realizados para a instalação do porto e do complexo industrial são permeados por falhas graves do ponto de vista dos direitos dos moradores, e os acordos são frequentemente desfavoráveis à população.

Entre as principais queixas apresentadas pelas famílias estão os baixos valores oferecidos por suas casas e indenizações irrisórias e, em muitos casos, as compensações nem sequer são pagas. Os métodos de cálculos não consideram devidamente as perdas sociais, materiais, econômicas, culturais e afetivas. Soma-se a isso a falta de informações e de transparência, e a violência psicológica contra as famílias. De acordo com resposta de Suape a pedidos de acesso à informação realizados pelo Fórum Suape, em 2018, constavam 302 ações petitórias e de reintegração de posse ajuizadas pela empresa contra pessoas que habitavam a área onde hoje está instalado o complexo. Ao todo, a empresa afirma terem sido realizados 1.541 acordos entre 2007 e 2017.

Suape nega que parte de seus acordos tenham sido feitos sem mediação da Justiça. Porém, essa versão dos acontecimentos é contestada por muitos relatos de antigos moradores (Conectas, 2020). Além de ter privado centenas de famílias de suas moradias e de seus meios de subsistência, o complexo de Suape é acusado de contratar milícia privada para ameaçar e expulsar pessoas que resistiam à desapropriação e que estivessem insatisfeitas com ofertas de compensações consideradas insuficientes. De acordo com o relatório da Plataforma Dhesca (2018), a milícia teria sido operada pela Diretoria de Gestão Fundiária e Patrimonial de Suape. Muitos dos moradores que resistiram às remoções relatam terem sido ameaçados com armas de fogo. A “milícia de Suape” já foi alvo de denúncias no Ministério Público por, ao menos, três comunidades da região.

A Repórter Brasil, em investigação de Thais Lazzeri (2017), teve acesso a vinte e dois boletins de ocorrência registrados contra Suape. Entre as acusações estão danos ao patrimônio e ameaças. Os testemunhos indicam que seguranças agiram ao lado de funcionários da prefeitura de Cabo de Santo Agostinho e até de policiais militares armados do Grupo de Ações Táticas do Interior (Gati), tropa especializada que atua em missões de alto risco. Apesar das denúncias, os moradores afirmam que o número é subnotificado porque alguns policiais se negam a fazer o registro.

A ONG Conectas confirma os diversos relatos de pessoas que passaram a apresentar sintomas de depressão e que até mesmo cometeram suicídio após o traumático processo de remoção realizado pelo Porto de Suape. E o estudo da plataforma DHESCA demonstra como as remoções funcionam como rupturas não apenas ligadas à moradia, mas também às dinâmicas profissionais e de sobrevivência dos antigos moradores.

Dentre as famílias indenizadas, muitas foram levadas a morar nas periferias de cidades vizinhas, como é o caso de antigos moradores da Ilha de Tatuoca. Distantes do território onde nasceram e foram criadas, essas pessoas foram transferidas para espaços urbanos onde não podem exercer suas habilidades profissionais, seu trabalho no território passou a ser crime (Dhesca, 2018, p. 42).

Atualmente, dezenas de famílias lutam por uma reparação justa e algumas ainda têm esperança em retornar a seus antigos territórios e recuperarem seu antigo modo de vida.

Essa é uma introdução para o contexto de um problema central na experiência das populações que ocupam historicamente o território onde se situa Suape – a luta por permanecer na terra. A conexão com esses lugares de memória é também a afirmação de modos de vida alternativos aos “motores do Nordeste”. Esse vínculo existencial com o lugar traz para a análise um importante operador conceitual, a noção de corpo-território.

A sucessão de despejos ao longo dos últimos anos impulsionou a produção de filmes que buscam dar a ver essas violações colocando-se em proximidade e solidariedade a esses sujeitos. Nesses gestos, essa produção audiovisual produz outros efeitos de sentido e de mapeamento afetivo. Por um lado, é possível atravessar com os filmes diferentes instâncias das disputas, produzindo uma cronologia de como essa ação geral ocorre no sentido da desterritorialização. Mas é justamente nessa desterritorialização que é possível enxergar um outro aspecto da ação do estado e do poder econômico associado a Suape – uma cosmofofia (Bispo dos Santos, 2013).

Ao interromper o projeto globalizador neoliberal de construir Um Mundo (capitalista, liberal e secular), muitas comunidades indígenas, afrodescendentes e camponesas podem ser vistas como protagonistas de lutas ontológicas, ou seja, envolvidas na defesa de outros modelos de vida. Essas lutas podem ser interpretadas como contribuições importantes para as transições ecológicas e culturais rumo a um mundo onde caibam muitos mundos (o pluriverso) (Escobar, 2015, tradução nossa).

Esse vínculo com modos de vida diversos faz surgir em Pernambuco um cinema que se envolve com as questões territoriais, agindo na proximidade das populações removidas ou em processo de remoção, e com isso encenam um embate com o poder econômico e institucional.

De forma adjacente, instaura-se também uma dimensão ambientalista da produção audiovisual no estado. Neste capítulo, mobilizo filmes do regime documental diretamente ligados ao tema da disputa territorial em Suape e seu entorno. Se num eixo a sequência de produções analisadas dá a ver uma cronologia das ações de despejo, desde a iminência da perda de suas moradias até os impactos da reterritorialização urbana, numa dimensão contígua figuram-se os vínculos sensíveis e imateriais com os territórios existenciais, corpos-território (da terra) (Haesbaert, 2020).

4.1 O cerco da cana

Acercadacana aborda a situação de Maria Francisca de Lima, trabalhadora rural, que vive na casa que foi de seus pais e que está situada dentro das plantações de cana de açúcar que pertencem à empresa de produção de etanol Petribú S/A, no Engenho Tiúma, em São Lourenço da Mata. Esse município não está diretamente associado ao território estratégico com área de influência de Suape, mas o filme representa um relevante retrato do conflito de antigos moradores em áreas de plantio da cana-de-açúcar. Além disso, *Acercadacana* é um dos filmes fundadores de um gesto político no cinema feito em Pernambuco — filmar o poder de maneira interventiva, participando de uma disputa, posicionando-se de forma ativista. Abaixo mensagem de descrição do filme numa plataforma digital:

Quarta-feira 19 de dezembro de 2012. Acabo de receber o comunicado de que o processo de usucapião da agricultora Maria Francisca de Lima contra a empresa de etanol PETRIBU S/A foi julgado ontem 18/12/2012 pelos desembargadores do Tribunal de Justiça de Pernambuco, SEM QUE OS ADVOGADOS DE DONA MARIA FRANCISCA DE LIMA FOSSEM NOTIFICADOS DA DATA DO JULGAMENTO.

Trata-se de um claro exemplo de cerceamento ao direito de defesa dessa agricultora, que luta por meio hectare de terra, em que mora há mais de 40 anos, contra uma empresa que possui mais de 28 mil hectares de terra.

O filme que segue junto a esse texto é o documentário ACERCADACANA, gravado entre 2008 e 2010, e que circulou por mais de 50 festivais de cinema, em mais de 15 países, e que conquistou entre outros, o prêmio de melhor curta-metragem brasileiro no Festival de Brasília de 2010 e melhor curta latino-americano no Festival de Valdivia (Chile) em 2011.

Hoje, 2 horas depois de receber o comunicado dessa injustiça absurda cometida contra uma agricultora e sua família pelo próprio Poder Judiciário de Pernambuco, resolvi lançar o filme na internet, sob o mais triste sentimento de indignação e revolta.

Para conhecer o tamanho da violência pela qual passou e passa essa senhora admirável, basta assistir ao filme. Para reagir contra isso, seguem o endereço da ouvidoria do Tribunal de Justiça de Pernambuco e o email do desembargador Eurico de Barros Correia Filho, relator do processo que julgou por unanimidade, às vésperas do recesso do judiciário e das férias de janeiro, o provimento do recurso da USINA PETRIBU S/A contra o legítimo direito ao usucapião de dona MARIA FRANCISCA DE LIMA.

A mensagem escrita pelo realizador é reveladora não só da injustiça cometida sobre a personagem central, mas também do desejo de que estas imagens possam intervir diretamente na disputa. Daí a decisão de publicar o filme na internet em resposta a uma decisão proferida no âmbito da luta jurídica. O gesto de disponibilizar o filme na internet faz parte de um circuito de produção audiovisual militante que ganha fôlego nos anos 2010 no Recife.

É sabido que o circuito de festivais de cinema obedece a uma outra temporalidade, baseada nos valores de exclusividade e hierarquias dessas janelas que influenciam as carreiras dos realizadores. Um filme pode ficar até dois anos sendo exibido em mostras e festivais, antes de chegar ao público mais geral. Boa parte da produção cinematográfica brasileira obedece a essa lógica do sistema das artes e que é regrada também por dimensões econômicas. A decisão de disponibilização de *Acercadacana* na internet ocorre dentro desse contexto dos fluxos de conteúdos e desejo de intervenção social. Assim, o gesto ganha outros contornos e motiva novas relações entre o fazer audiovisual e as disputas no imperativo da urgência.

O filme aborda uma dimensão central do território expandido de Suape: a monocultura da cana de açúcar como sedimento dos novos impulsos desenvolvimentistas. Esse aspecto é afirmado de forma direta inclusive em peças publicitárias produzidas por Suape como o *Vídeo institucional 2020* no qual um narrador afirma que “no final dos anos setenta, um projeto transformador começou a sair do papel em Pernambuco. O estado onde predominava a cultura canavieira, deu início a instalação de um porto industrial entre os municípios de Ipojuca e Cabo de Santo Agostinho”. Ou seja, o vínculo entre o embate vivido por Francisca e a produção do polo industrial estão bem estabelecidos historicamente, e se atualizam nas dinâmicas econômicas do presente – a sobreposição de um parque industrial sobre uma monocultura agrícola, sem qualquer mudança relevante nas dimensões latifundiárias.

Logo no início do filme, um jovem advogado da OAB que representa Francisca no processo jurídico, explica que, assim como ela, milhares de habitantes de áreas de usina na zona da mata vem sendo expulsos de suas moradas. Ele está no volante de seu carro parado no

acostamento de uma pista onde no lado oposto se vê apenas vegetação, sem referência de onde se passa aquela cena. Segundo o advogado da OAB entrevistado pelo filme, os “sitiantes” em geral herdaram as moradias dos pais, que haviam sido convidados a ocupar essas terras para reduzir custos no corte da cana. Com a valorização da cana, ficou desinteressante para a usina esse tipo de arranjo, porque essas terras poderiam agora servir ao plantio da cana, e estavam sendo ocupada por pessoas já sem vínculos com as empresas. Ele informa que mais de quinze mil sítios foram destruídos nos últimos anos e mais de 150 mil postos de trabalho desapareceram, dados de 2010, época de realização do filme.

Nas propagandas e documentos oficiais do complexo de Suape, não se faz essa conexão com a desmobilização da força de trabalho na indústria da cana, escolhendo apenas afirmar o número de empregos criados pelo empreendimento. A propagação seletiva de dados, de forma fragmentada e não integrada, permite a construção de uma imagem positiva do projeto. Mesmo que não espere-se atitude crítica de um governo sobre seus projetos de desenvolvimento, o que essa gestão das informações faz em consonância com a mídia é sugerir que o empreendimento resolve um problema histórico.

Ainda de acordo com o advogado, o *modus operandi* do grupo Petribú era enviar vigilantes violentos para pressionar os moradores a deixarem os sítios, oferecer um valor irrisório de indenização e um lote de terra da prefeitura numa periferia. Ou aceitavam isso ou perdiam tudo. Segundo o advogado, o pai de Francisca sofreu recorrentes violências físicas nesse processo de expulsão, e ela decidiu denunciar o caso num programa na TV. Nesse ponto do filme, a entrevista do advogado é interrompida pela chegada de um carro com a logomarca da TV Globo. O advogado combina que a equipe de reportagem o siga até a propriedade de Francisca. Entra a cartela de título e, numa elipse de tempo, a cena seguinte mostra a chegada dos realizadores na casa de Francisca. É ela mesma que comenta sobre a não exibição da matéria feita pela TV Globo.

Figura 30 – Advogado da OAB faz contato com equipe de reportagem da TV Globo.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

O corte temporal estabelece as bases para um dos aspectos que está em jogo na narrativa: uma disputa também através das imagens. E essa demanda vem da própria Francisca que busca com isso dar visibilidade ao seu caso. Não é sem intencionalidade que o plano dessa conversa com Francisca inclui também o realizador Felipe Peres em quadro. Está em cena uma relação que busca através da própria imagem desfazer assimetrias de poder em operação nesse território. Ao mesmo tempo, essa forma de enquadrar procura estabelecer um espaço ético na proximidade da experiência da personagem, operacionalidade do conceito de *nearby* de Trinh Mihn-ha, e não a ilusória dinâmica do “dar voz” ao outro.

Figura 31 – O realizador Felipe Peres conversa com Dona Francisca.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Esse dispositivo da encenação documentária permite uma visibilidade das rimas de força entre os sujeitos em cena. Abre-se na própria imagem suas relações desiguais e instáveis de poder. O advogado com o carro da TV Globo. O diretor com Francisca. Essa experiência de enquadramento, no qual a equipe também está em cena, remete ao documentarismo que busca quebrar parte das convenções normativas de uma narrativa objetiva, uma maneira performativa de produzir reflexividade a partir da cena e do real. O filme então situa o território. Primeiro com um plano fechado da cana a partir de uma perspectiva em movimento. A duração longa desse plano funciona para expressar a extensão do plantio. Em seguida, num plano geral, um caminhão com a caçamba repleta de cana atravessa o terreno onde a colheita já foi realizada. Só então o filme mostra a casa de Francisca – a construção fica numa baixa entre algumas colinas, quase que escondida na paisagem e totalmente rodeada pelas plantações.

Mais a frente na narrativa, um vigilante da usina aparece e Francisca vai ao seu encontro junto com a equipe de filmagem. A reação do trabalhador ao ver a câmera é surpreendente. Ele dá meia volta e começa a se distanciar, mesmo que Francisca reafirme que ele não é um dos que a violentaram. A câmera ameaça esse trabalhador em sua vulnerabilidade diante da imagem, e ele então foge correndo. É comum fazer a analogia de uma câmera com uma arma. No entanto, as relações de poder dentro do quadro social e numa determinada situação é que empoderam ou não o sujeito que ergue esse dispositivo técnico. Nesse caso, mesmo que Francisca esteja submetida ao domínio territorial de um latifúndio, o vigilante é também um trabalhador submetido a esse mesmo poder e o que o tensiona não é apenas a câmera, mas possivelmente um grupo de homens brancos que estão ao redor do aparelho. Ele rapidamente compreende que o seu poder de ação naquela situação é reduzido, e que o melhor é não se entregar à imagem.

Pouco depois, um representante da usina Petribú, alguém um pouco mais graduado na hierarquia, confronta de maneira “cordial” Francisca e a equipe de realização do filme. Esse gerente afirma que a equipe está em propriedade privada, o que requeria uma autorização prévia para filmagens. É Francisca quem defende a produção das imagens ao argumentar que estavam filmando em cima do trilho do trem, deixando implícito que ali seria uma área pública. Há uma sobreposição da interdição da imagem e do território que irá se desdobrar permanentemente ao longo do filme.

Figura 32 – O segurança foge da câmera e um funcionário mais graduado chega para contestar as filmagens.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

É a presença da câmera (com a equipe) que produz a cena e o embate que se instaura, de forma “cordial”, só ocorre dessa maneira por conta dessa presença. A relação entre os corpos, a imagem cinematográfica e a produção de sentido no cinema documental desempenha um papel fundamental não apenas técnico, mas também ético e político. Comolli (2015) discute a câmera como um aparato que não apenas capta a realidade, mas também a constrói, selecionando o que será visto e como será visto. Ele argumenta que a câmera participa ativamente na produção da *cena*, indo além de um papel meramente descritivo ou neutro. A partir dessa perspectiva, a filmagem envolve um processo de construção que incorpora escolhas éticas e ideológicas — o que é filmado, o que fica fora do quadro, como os corpos são retratados, entre outros aspectos.

A ética da câmera, nesse caso, está diretamente ligada à maneira como ela interage com o corpo filmado. A forma como o corpo é colocado em cena atravessa a técnica e invade o campo do discurso, da interpretação e até da manipulação. Assim, a produção da cena é sempre política. A disposição dos elementos no quadro, a forma como os corpos ocupam o espaço

cinematográfico, e as escolhas de enquadramento, movimento e montagem, tudo isso colabora para a construção de significados que têm impacto afetivo e nas sensibilidades.

Comolli traz à tona a ideia de que o cinema é sempre uma forma de intervenção no mundo. A câmera institui esse deslizar entre territórios (o do real e o da imagem), sem deixar de fazer parte da própria constituição da cena. Não é apenas a câmera que constitui a encenação, mas é parte ativa desse pôr em cena que o real, tomado como arena de disputas políticas e sociais, institui permanente tensionamento com a imagem. O cinema intervém como *inframundo*, sua imagem é algo que vibra no real, partindo do próprio real em suas dinâmicas ativas nas relações de poder em cena.

É na intensificação desse conflito entre produção de imagens, construção da narrativa na perspectiva de Francisca que os realizadores empreendem um outro gesto que consuma na imagem a atmosfera de disputa territorial – a produção do filme deixa com Francisca e sua família uma câmera. Se a câmera funcionou como ferramenta de defesa no embate com o segurança e o representante da usina, agora esse dispositivo incorporifica-se como produtor de evidências ao ser manipulado pela própria Francisca. A estratégia de partilhar a produção de imagens com os personagens tem pelo menos duas dimensões operacionais da narrativa. A primeira é que ao acoplar o dispositivo-câmera ao cotidiano da personagem, permite-se o seu uso como revelador do espaço mais íntimo de vivências sem a influência contagiante da equipe de cinema. Esse gesto tem sido recorrente na filmografia brasileira contemporânea que busca associar-se às lutas de populações e pessoas em situação de vulnerabilidade social e/ou em ambientes de conflito territorial direto com o poder, seja econômico ou governamental.

Mas há um segundo aspecto, talvez mais imbricado dos propósitos da realização fílmica enquanto forma. Ao partilhar a câmera, consequentemente as imagens passam a ser impregnadas do olhar incorporado, esse corpo-território. A experiência do corpo no território associa-se à imagem de tal maneira que transforma os vetores significantes da imagem, gerando uma dobra formal. O que vemos quando a filha de Francisca filma as labaredas de fogo na plantação que avançam na direção de sua moradia, não é apenas um dado situacional ou uma evidência dos mecanismos de expulsão em operação pelo controle territorial, mas uma cena de dissenso na qual a imagem é a um só tempo expressão da autonomia e da vulnerabilidade das personagens.

Figura 33 – As chamas avançam ao redor da casa de Dona Francisca e ela dá seu depoimento para a câmera erguida por sua filha.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Francisca fala para a câmera com as labaredas em segundo plano e somos incitados a imaginar o fora de campo dessa imagem. É como se essa imagem irradiasse uma percepção muito mais extensa do território, enseja pensar o início da queimada, o planejamento desse ato, o movimento do fogo em direção à casa e essas duas personagens sozinhas no meio do latifúndio à noite. O plano final do filme é um longo travelling sobre os trilhos de trem que cortam uma longínqua plantação de cana. Pode-se imaginar que esses trilhos levam diretamente ao porto do Recife visto em *Veneza Americana*.

Figura 34 – Plano final de *Acercada cana*.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Se o primeiro desafio do filme é dar a ver os tentáculos do poder que operam nesse território, *Acercadacana* faz com que o falar junto com Francisca opere também uma outra relação de forças internas na imagem. Forças que organizam os corpos que agora erguem a câmera, mas que historicamente eram apenas objetos filmados. Essa partilha é desestabilizada momentaneamente no próprio filme.

4.2 Topografia de afetos

Se em *Acercadacana* o despejo é iminente, em *Exíli*a a expulsão está sendo consumada. Só restam os últimos moradores da Ilha de Tatuoca, que está situada logo ao lado do porto de Suape. A expansão do porto planeja literalmente fazer desaparecer esse pedaço de terra, como anuncia o guia turístico ao microfone que conduz um passeio de catamarã pelo rio. É importante olhar para essa imagem do catamarã que faz uma passeio turístico sendo visto da perspectiva da ilha e de seus moradores remanescentes, pois essa cena aparecerá em um outro filme, *Galinhas no Porto*, vista por outro ângulo, tanto imagético quanto histórico.

Figura 35 – Guia turístico anuncia num passeio de catamarã o fim da Ilha de Tatuoca.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Em *Acercadacana*, a disputa ocorre com toda a urgência de uma litigação, já em *Exíli*a o olhar do filme opera para reter algo que está em evanescência, um *território decretado morto*. *Exíli*a forma uma complexa relação com o processo de remoção presente em *Acercadacana*. O esforço do olhar parece ser o de captar uma dimensão invisível da relação dessas pessoas com esse lugar, uma relação histórica mas igualmente afetiva. As imagens buscam dar a ver a aura

da memória afetiva, uma vida dos sentimentos e das sensações do próprio ato de caminhar por aquele lugar. Diante do desenvolvimento que devora a terra, como nos fala Ailton Krenak (2022), uma forma de envolvimento é produzida pelos moradores e moradoras, e é também com esse gesto que o filme busca a sua encenação, uma construção de uma topografia dos afetos. Seja ao mostrar crianças no mangue catando caranguejo, ou Dona Leriana catando cajus para depois torrar e produzir castanhas.

Figura 36 – Dona Leriana catando caju.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Um dos recursos para imprimir essa aura afetiva é deslocar as imagens reais das personagens no território para o corpo dessas pessoas em um cenário onde o espaço se torna uma animação. No mundo simbólico da animação, o espaço e os objetos são feitos de utensílios comuns ao cotidiano dos moradores como redes de pesca e outros trançados. Nos depoimentos dos personagens que ainda vivem na ilha ficamos sabendo que as obras de ampliação do porto impactaram o fornecimento de água potável às mais de oitenta famílias residentes, salinizando suas cacimbas. Além disso, boa parte do material dragado foi despejado em regiões sensíveis, contaminando áreas de pescada e mariscagem e afetando drasticamente a alimentação da população local. Há uma informação que não está nos relatos contidos no filme, mas que adiciona ainda mais tensão ao que vemos na tela. Como resultado dessas intervenções, houve um gradual adoecimento coletivo, especialmente entre as mulheres, que apresentaram infecções na pele, no aparelho reprodutivo e alergias graves.

Outro dado importante é que os despejos ocorreram e vêm ocorrendo há anos, no entanto, a planejada ampliação do porto sequer foi efetivada. O tempo capturado em sua evanescência está sendo controlado pelo desenvolvimento do porto. Não interessa se a ampliação de fato se consuma ou quando, mas as remoções são urgentes. As ações de expansão do porto causaram a destruição de grande parte da ilha. A maioria das pessoas que a habitavam

foi transferida para um conjunto habitacional. O aglomerado de casas de 40 metros quadrados chamado “Vila Nova Tatuoca” foi construído em região afastada do mar e de terras produtivas. Pescadores, quilombolas e marisqueiras foram, assim, privados de seus meios de subsistência: a pesca e o plantio.

A relação entre a imagem de Dona Leriana, uma das últimas residentes da ilha, a caminhar pela areia colide com os dutos de metal empilhados num descampado como um prenúncio do que está no horizonte: uma geografia devassada por máquinas e motores. Depois de acompanharmos Leriana buscando água na ilha de forma artesanal, ela comenta que o gestor de Suape irá deixar de enviar água, mesmo ela não conseguindo mais acessar água doce na ilha. Os mecanismos de coerção são diretos e têm como alvo não só a dimensão simbólica mas a fisicalidade da vida. Se em *Acercadacana* o fogo na plantação funciona como coerção, em *Exília* evidencia-se uma estratégia pelo cerceamento do acesso à água potável, uma biopolítica de gestão da vida através dos recursos naturais. O que se rompe com isso não são apenas os meios de sobrevivência de uma pessoa com este território, mas esse vínculo invisível, esse envolvimento com o ambiente. E é para dar visibilidade a esse vínculo que o filme opera o seu gesto de fabulação com cenas em animação como o vai e vem das ondas na areia. Se o despejo é fato consumado, há ainda uma dimensão possível, a de simbolizar aspectos relacionais entre os moradores e este território.

Figura 37 – Os escombros físicos e afetivos.





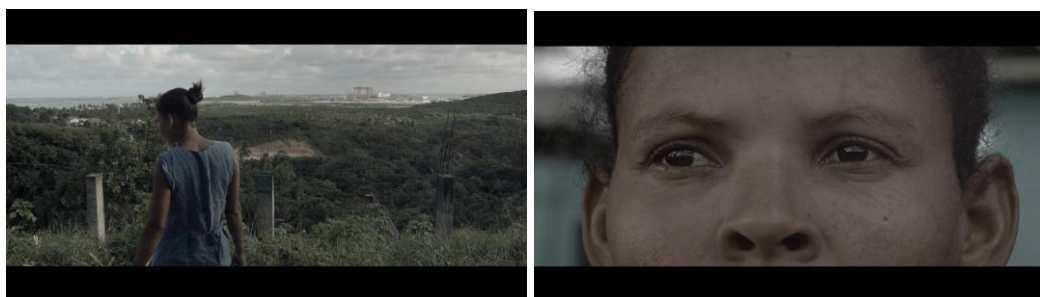
Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

A urgência desse gesto, diferentemente do fluxo de disputa presente com a câmera em *Acercadacana*, transmuta-se para um porvir. Como guardar esse vínculo com o território a partir das imagens? O filme está interessado não na morte desse espaço natural, mas na morte de um lugar de memória, no corte do envolvimento, no despejo de um corpo-território. Lugar construído historicamente pelas moradoras da ilha. A imagem de Dona Liriana caminhando sobre a ruína de sua casa certamente irá ressoar em seu corpo por muito tempo, mas também ressoa no corpo da terra. O que está sendo impedido é um modo de vida diversal (Bispo dos Santos, 2023).

4.3 Reencenar para enfrentar o trauma

Nanã busca simbolizar o trauma de um despejo que já ocorreu. Nessa narrativa, o despejo está num passado, que o filme procura encarnar como forma de proceder a um re-acesso à memória como dispositivo de luta. O envolvimento agora perdeu a sua fisicalidade e é um sentimento, uma impressão no corpo, uma expressão do olhar. As primeiras cenas mostram o mangue, uma mulher que avista o porto de Suape, e o plano de dentro da cabine de uma retroescavadeira. O que está no centro do quadro é o capacete do operador da máquina. Essa escolha não é ingênua, uma vez que as relações que o filme busca operar estão associadas a uma iconografia desenvolvimentista.

Figura 38 – Em *Nanã*, o extremo close up ganha sentido com o território.

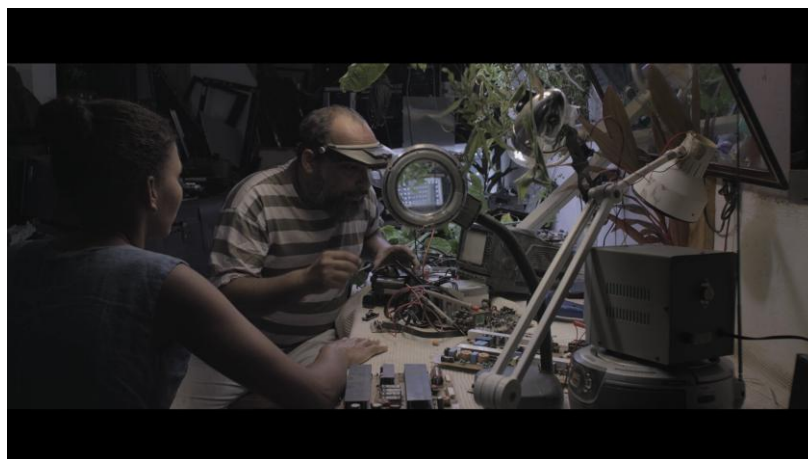


Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Há um impactante recurso de uso do olhar, em um close up extremamente fechado no rosto da personagem, e o contraplano que a enquadra com o porto de Suape a distância. Ao analisar com atenção o plano dos olhos dessa personagem é possível ver o reflexo da paisagem impressa sobre a córnea. A intensidade de sua expressão remete a uma impressão no corpo, uma marca nas sensibilidades, o olhar como janela da alma.

O filme vai desdobrando de forma não linear a sua teia de afetos. E um dos fios que liga as experiências dessas personagens também é o da desterritorialização. Essa maneira de ser retirado do lugar histórico de vida, faz com que as imagens do passado ganhem nova força. Essas imagens transformam-se em evidências, não de uma documentação que sirva aos processos burocráticos de luta pelo território, mas evidências das experiências compartilhadas naquele lugar. É por isso que essa personagem vai em busca de um técnico que possa extrair de uma velha câmera de vídeo as imagens feitas na praia de onde ela foi retirada.

Figura 39 – O técnico examina a câmera na tentativa de extrair essas imagens do passado.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Isso nos leva a cena de uma família forçada a sair de sua casa. O acontecimento é visto pelas lentes de alguém que registra a ação com um celular, filmando na vertical. Os atores sociais estão sinteticamente estabelecidos: os agentes públicos das forças de segurança que vêm para expulsar os moradores; uma advogada popular que tenta mediar a situação; e a família a ser removida, incluindo pelo menos duas gerações. O choro de uma criança serve de base sonora permanente e dá uma atmosfera de dor para a encenação, assim como os discursos repetidos de cada um desses sujeitos – os gritos de autoridade, os gritos de impotência e os gritos de indignação. Mas o que vemos não são as imagens captadas durante a remoção real, mas sim uma reconstituição com atores e as pessoas que sofreram o despejo. Encenar por vezes é uma forma de abordar um acontecimento interdito. Nesse caso, o interdito vem do campo da relação afectiva com as imagens. É o campo de circulação das imagens e afetos em conjunto, e não somente dos discursos.

As pessoas que passaram por tal violência não desejam revivê-la diante do real captado pela imagem e a imagem-arquivo em si traz elementos que põem em risco os sujeitos filmados. Encenar portanto age como instrumento para acessar essa memória dolorosa, onde os sujeitos tomam o poder da encenação ao invés de serem violentados pelas imagens de arquivo, mesmo que essas imagens tenham força documental e possam ser utilizadas como evidência em processos de disputa judicial. O espaço é recriado a partir do arquivo, da própria imagem, no sentido de um lugar interior, como *infralugar*. As imagens desenham o território de um mundo *infra-sensível*. Para toda paisagem exterior, há uma paisagem interior. Na relação corpo-território, as imagens interiores funcionam como ferramentas de re-existência.

Reencenar o evento traumático como processo de produção de novos sentidos. Colocar as vítimas da violência como protagonistas da ação nesse processo de reencenação, mesmo que de uma reencenação do evento que fez delas vítimas. Há sempre um risco, que é o de reativar a dor e o sofrimento do trauma do acontecimento. Mas pode haver produção de sentido numa chave de deslocamento dessa marca no corpo para uma marca na tela. Assim, há uma espécie de transubstancialização do trauma do passado.

Figura 40 – Encenação do acontecimento do despejo.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

No filme, as imagens da mídia corporativa também ganham o mesmo status de um arquivo de violação. Como a cena na qual uma repórter ensaia com um empresário a entrevista antes dela acontecer. Se a encenação é cafona e esdrúxula, é porque essa imagem é negada em favor de uma imagem da “verdade institucional” produzida diariamente pelos padrões do jornalismo corporativo. A encenação vira uma forma de fabular sobre esses espaços interditados para as populações despejadas. Como quando dois empreiteiros discutem as transformações territoriais em um encontro que ocorre dentro de um contêiner.

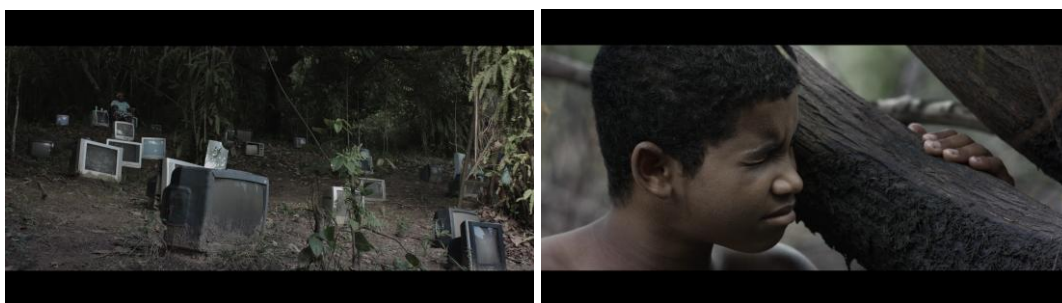
Figura 41 – Encenações da mídia corporativa e dos processos de decisão nos espaços de poder.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

A encenação como dispositivo de acesso a um lugar interdito é parte do fluxo do infra-sensível do filme. Com esse dispositivo, o mangue surge como um lugar sagrado onde pode-se ouvir as vozes dos antepassados. O vínculo interior com o território, essa paisagem afetiva da memória, constitui uma experiência no presente vivo da ancestralidade. Já que se trata de um imbricamento de territórios ou espaços de natureza diferentes, pode-se falar que essa fabulação torna coextensivos os mundos dos vivos e dos mortos.

Figura 42 – O mangue como lugar da ancestralidade.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

É desse dispositivo de fabulação que vem a imagem de navios em chamas afundando no horizonte. São as mesmas chamas dos protestos que queimam pneus para denunciar as violações, mas que infelizmente não impedem a continuação do ciclo de desterritorialização.

Figura 43 – Navios afundando em *Nanã*.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

4.4 Das águas e do óleo

Fragmentos de Gondwana volta à Suape poucos anos depois da costa pernambucana ter sido coberta por um vazamento de óleo. O desastre ambiental que à época do acontecimento mobilizou a mídia tradicional e gerou mutirões de limpeza nas praias, hoje guarda pouquíssima ressonância midiático. O caso que tomou as principais manchetes e que com razão foi lido de forma alarmante por pesquisadores pelo potencial de contaminação do ecossistema e de espécies marítimas, hoje está fora do radar do poder público e da mídia corporativa. O sistemático dismantelamento da estrutura de governança ambiental por parte do governo federal foi apontado como fator central para o agravamento dos efeitos do desastre ambiental que acometeu as praias brasileiras em agosto de 2019, com o surgimento de manchas de óleo no litoral do Nordeste. A constatação está no relatório final da Comissão Temporária Externa

do Senado Federal, que acompanhou as ações de enfrentamento ao crime ambiental, considerado sem precedentes na história do país. Em dezembro de 2021, a investigação da Polícia Federal apontou um navio petroleiro de origem grega como sendo o responsável pelo vazamento do óleo no mar.

O gesto do filme é de reativar essa memória a partir do impacto ainda vivo nos corpos dos pescadores que extraem o seu sustento da pesca artesanal. Assim, o mangue é o ícone central da narrativa, lugar que é narrado de uma perspectiva imersiva na relação com os pescadores. Em contraposição, inserções de um manequim de plástico funcionam como pontuações simbólicas da contaminação pelo uso de derivados de petróleo, como o plástico. Para além da constatação dos impactos ambientais, *Fragments de Gondwana* investe nessa dimensão simbólica. O manequim de plástico que permeia o filme aponta para os corpos contaminados de forma invisível pelos detritos e substâncias “inevitáveis” do progresso. Esse objeto de plástico terminará em chamas. A presença de óleo nas praias e no mangue também funciona como uma forma de despejo. Ecossistemas contaminados deixam de propiciar a economia de subsistência ou impactam o comércio de pescados dos pequenos produtores.

Figura 44 – Pescador e manequim.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Nesse estranho díptico, o corpo do pescador é justaposto ao corpo do manequim. Em outro momento, o antebraço de um pescador ergue um caranguejo diante dos gigantescos cargueiros atracados no porto de Suape. As fusões entre corpo humano, corpo natural (mangue, rio) e a presença de outros seres, como o caranguejo, vão deslocando as hierarquias no campo da imagem, e confrontando as formas metálicas e de concreto do porto. Essas cenas vão produzindo a dimensão de um corpo-território (da terra).

Figura 45 – Um gesto do pescador diante do porto.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Fogo e fumaça fazem parte da experiência do território. Um dos recursos imagéticos do filme é realizar engenhosas composições que articulam o primeiro e o segundo plano.

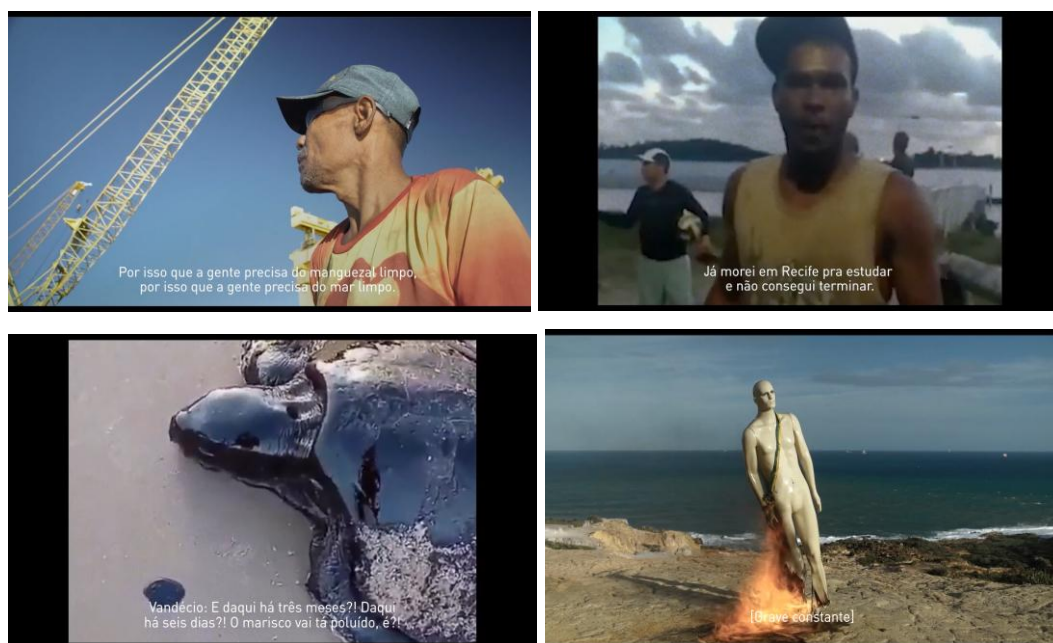
Figura 46 – Planos do território, fogo e fumaça.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

A composição da plantação de cana-de-açúcar com o porto ao fundo, e de outro ângulo a refinaria e a petroquímica. Os relatos dos pescadores de diferentes gerações. A relação com a infraestrutura e com as demandas que não acolhem nem a juventude. A imagem de uma tartaruga totalmente coberta de óleo. O manequim em chamas. Uma plastificação das águas.

Figura 47 – Cenas de *Fragmentos de Gondwana*.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Numa conversa informal com Adalberto, ele fez um comentário que me chamou atenção. Ele disse que só faz filmes onde ele mora. É possível confirmar isso com a sua filmografia. *Dique*, *Setembros* e *Frequências* todos em Olinda. *Metrerequiém* e *Das águas* no Recife. *Fragmentos de Gondwana* foi realizado justamente no período que ele morou no Cabo de Santo Agostinho durante a pandemia de covid-19. O realizador demonstra um profundo interesse pelo território onde pisa e com isso também vem construindo um cinema ambiental inventivo visualmente e narrativamente. Em *Setembros*, por exemplo, a produção do território cinematográfico se dá por filmar uma praia de Olinda, em Bairro Novo, durante quatro anos consecutivos durante o feriado de sete de setembro. Ao deslocar o tempo e manter o foco no mesmo lugar, o filme gera uma perturbadora experiência de como a polícia violenta os espaços públicos usados pelos moradores de periferia. Já em *Das águas*, codirigido com Tiago Martins, e que uso para dar título a essa seção do texto, muda a perspectiva urbana, ao navegar a cidade pelos rios junto do olhar das comunidades pesqueiras.

4.5 Do corpo-território ao território-corpo (da terra)

Utilizando-me da expressiva antologia de conceitos realizada por Rogério Haesbaert em seu artigo *Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais* (2020), faço uma síntese de alguns dos teóricos e ideias em operação para sustentar as leituras figurais das cenas, e ao mesmo tempo abrir outros sentidos para o continuum dessa caminhada.

Uma das características centrais do pensamento decolonial, como destaca Quijano (1992, 2010), é a “colonialidade do poder”, expressão de uma profunda herança escravocrata e patriarcal que perpetua, até os dias de hoje, violências estruturais relacionadas a classe, raça e gênero. Paralelamente, essa episteme valoriza o reconhecimento dos saberes subalternos, das vozes historicamente marginalizadas. Nesse sentido, o território é concebido como espaço de resistência, ou, nas palavras de Carlos Walter Porto-Gonçalves, “territórios de r-existência” (2013).

Especialmente sob uma perspectiva de gênero, o território é frequentemente associado à escala fundamental do corpo, resultando na noção de “corpo-território”. Esse conceito, amplamente defendido por pesquisadoras feministas, ecofeministas e pelos movimentos indígenas, evidencia o corpo como locus tanto do exercício de poder quanto da resistência encarnada. Essa abordagem amplia a concepção de território, aproximando-a de um “espaço de vida”, como apontado por autores como Arturo Escobar, que estudam comunidades afrodescendentes.

Henri Lefebvre, cuja influência na geografia brasileira se intensificou a partir dos anos 1970, também contribui para essa discussão ao destacar a relação intrínseca entre corpo e espaço. Lefebvre argumenta que “Antes de produzir efeitos no âmbito material [...] cada corpo vivo é um espaço e tem seu espaço: ele se produz no espaço e produz o espaço” (1986 [1974], p. 199).

Paralelamente, Michel Foucault introduz distinções entre o “corpo-máquina” das sociedades disciplinares e o “corpo-espécie” das sociedades biopolíticas, enfatizando o papel do corpo na consolidação de relações de poder e biopoder com seu uso do termo populações (1994). Deleuze e Guattari (1997 [1980]) também exploram o conceito de território-corpo, que se torna central nas leituras decoloniais latino-americanas.

É sintomático, contudo, que sejam os indígenas e as mulheres (muitas delas também indígenas) os principais protagonistas a tratar o território como corpo, ou melhor, a problematizar a concepção de “corpo-território” na América Latina e utilizá-lo como

ferramenta de luta. É importante ressaltar que na cultura nativa, indígena, em sentido mais amplo, o corpo tem um papel decisivo (Haesbaert, 2020, p. 78).

Como enfatiza Haesbaert (2020, p. 78), na cultura indígena, o corpo ocupa um papel decisivo como espaço de luta e resistência. Quijano (2010) reforça que, na colonialidade do poder, o corpo é central:

Na exploração, é o “corpo” que é usado e consumido no trabalho e, na maior parte do mundo, na pobreza, na fome, na má nutrição, na doença. É o “corpo” o implicado no castigo, na repressão, nas torturas e nos massacres durante as lutas contra os exploradores. Pinochet é um nome do que ocorre aos explorados no seu “corpo” quando são derrotados nessas lutas. Nas relações de gênero, trata-se do “corpo”. Na “raça”, a referência é ao “corpo”, a “cor” presume o “corpo”. (2010:126)

Além disso, a economia extrativista, historicamente enraizada no continente, contribui para a masculinização dos territórios e reforça desigualdades de gênero. Cruz Hernández (2017) observa que a instalação de empresas extrativistas promove a “patriarcalização dos territórios”, impulsionando as mulheres a resistirem a essas formas de opressão.

A noção de “corpo-território” encontra também ressonância nas concepções indígenas de territorialidade. Echeverri (2004) propõe que o primeiro território é o ventre materno, seguido pelo corpo da mãe, estabelecendo uma analogia entre corporeidade e territorialidade como pulsão vital. Essa visão é compartilhada por comunidades como os miranha e wayuu, que integram os elementos naturais em sua concepção de território.

De forma semelhante, Cabnal (2010) destaca a defesa do território como uma extensão do corpo, uma relação que assume uma dimensão existencial e libertadora. Essa perspectiva é ampliada em debates ecofeministas, como o de Zaragocin (2018), que propõe o conceito de “água-corpo-território”, conectando ontologicamente o corpo humano às águas.

Essa visão integrada do território, do corpo e da terra culmina em uma leitura relacional e decolonial que reconhece a Terra como organismo vivo, como na hipótese de Gaia. Ailton Krenak, ao utilizar o termo “lugar” em vez de “território”, reforça a ideia de pertencimento como extensão da paisagem e do mundo vivido.

Pertencer a um lugar é fazer parte dele, é ser a extensão da paisagem, do rio, da montanha. É ter seus elementos de cultura, história e tradição nesse lugar. Ou seja, em vez de você imprimir um sentido ao lugar, o lugar imprime um sentido à sua existência (Krenak apud Haesbaert, 2020, p. 84).

Em síntese, as concepções de território que abrangem do corpo individual à escala planetária demonstram força prática e teórica, especialmente para movimentos feministas e

povos originários. Conforme argumenta Haesbaert (2020, p. 87), essas categorias transcendem sua amplitude analítica, tornando-se ferramentas indispensáveis de luta e resistência.

Nesse raciocínio, os conflitos territoriais seriam, em última análise, pelo menos no caso dos povos originários, uma questão também de disputa entre distintas ontologias. Tal como na relação entre espaço (e território) no sentido absoluto (separável, “independente” um espaço do outro) e no sentido relativo/relacional (onde se privilegiam as conexões entre os espaços e, mais ainda, aquelas neles incorporadas), a “ontologia dualista” da modernidade hegemônica, que separa a cultura da natureza, o sujeito do objeto, faria frente a ontologias políticas, de caráter relacional. A partir do recurso a uma episteme ecológica ou ambiental, também defendida por Enrique Leff, Escobar propõe que essa luta em defesa dos territórios “repolitiza la ontologia, es decir, reanuda [retoma] la búsqueda de otras formas de ser-en-el-mundo”. (ESCOBAR, 2018, p. 91)

Se num primeiro movimento de análise desvelou-se um território da modernidade em uma coreografia das infraestruturas e do poder institucional, nessa nova montagem há um deslocamento da perspectiva do infracinema. Olha-se a partir das populações tradicionais e suas ações de envolvimento com o meio ambiente. Assim, esse infracinema mobiliza, no interior do mundo existente, a infraestrutura de uma ficção do Estado e do capitalismo, que perpetra sérias violências contra a população. Os filmes vistos até aqui neste capítulo tentam restituir aos violados a possibilidade e a potência da memória como ferramentas políticas de resistência e re-existência.

4.6 Suape pelo avesso

Em 2012, conflitos trabalhistas se acirram em Suape. Vias de acesso do porto viram palco de manifestações duramente reprimidas pela polícia. Em 2014, a operação Lava Jato foi deflagrada pela Polícia Federal e como resultado da desmobilização das obras e investimentos, ocorreram demissões em massa em Suape. Em 2016, o então ministro do Trabalho, Ronaldo Nogueira, foi surpreendido por milhares de currículos em sua visita à Ipojuca. Em 2017, diante da crise do emprego, o discurso midiático de Suape muda de foco e as operações portuárias de movimentação de cargas passam a ser o grande destaque.

Em 2019, a Refinaria Abreu e Lima vaza óleo e contamina a área de mangue em Suape. A Petrobras alega falha técnica, mas o sindicato dos trabalhadores da refinaria diz que o incidente tem relação com a falta de manutenção do empreendimento, por conta do plano de desinvestimento da empresa estatal após os impactos da Operação Lava Jato. O

empreendimento é multado em R\$705 mil pela Agência Estadual de Meio Ambiente (CPRH) em razão dos danos ambientais. Sem previsão de novas encomendas, em 2019, o Estaleiro Atlântico Sul fecha as portas. Aproximadamente 200 empregados são dispensados. No auge de sua operacionalidade, o estaleiro chegou a ter mais de dez mil funcionários.

Esses são alguns dos acontecimentos narrados na linha do tempo da derrocada do período áureo de investimentos em Suape, sintetizados em reportagem da Marco Zero Conteúdo (2019), publicação de jornalismo independente. O levantamento jornalístico sobre o legado de Suape até aquele momento aponta as contradições do modelo de desenvolvimento empreendido, principalmente em sua fase mais intensa e gloriosa até então. O título da série é *Suape pelo avesso* (2019). É digno de nota o trecho introdutório de uma das reportagens da publicação, que traz de forma impactante e sintética a orquestra de acontecimentos em seu passivo social para a região.

O modelo de porto-indústria foi proposto pelo padre Lebrez, ainda na década de 50, como uma imagem futurista. Mas a realidade terminou repetindo modelos antigos de escravidão e do sistema de plantation, exemplo da modernização conservadora que marca a história do desenvolvimento econômico brasileiro. Assim, saíram de cena os senhores de engenho, entraram as grandes corporações. Eliminou-se a figura do escravo, mas permaneceu a exploração do trabalho da mão de obra barata e descartável.

O estudo de viabilidade de Suape foi construído na década de 70, com as benções da ditadura militar e do general Ernesto Geisel. Seu território de cerca de 13,5 mil hectares entre o Cabo de Santo Agostinho e Ipojuca foi demarcado entre desapropriações ilegais, que empurraram os habitantes tradicionais para as periferias das duas cidades. A essas populações empobrecidas, mais tarde, as oportunidades de emprego no polo foram oferecidas como um caminho de salvação.

Embora seja um projeto de mais de cinco décadas, o porto-indústria entrou no foco da economia do estado apenas nos anos 2000, quando os investimentos federais chegaram pelo Programa de Aceleração do Crescimento (PAC).

A política desenvolvimentista foi reforçada por programas de incentivos fiscais e acordos políticos que garantiram, regionalmente, a instalação dos polos petroquímico com a Refinaria Abreu e Lima (Rnest) – aguardada pelos pernambucanos desde a época de Lebrez –, além da Petroquímica Suape e da Companhia Têxtil (Citepe), e o polo naval com primeiro estaleiro, o Atlântico Sul, um dos maiores da América Latina.

Foram esses empreendimentos, chamados de estruturadores, que atraíram outras empresas para o complexo, atualmente com mais de 100 indústrias.

Em poucos anos, o Produto Interno Bruto (PIB) da região cresceu vertiginosamente, chegando a representar 10% do PIB total do estado em 2014. À reboque, a economia pernambucana mantinha desempenho superior ao Nordeste e ao Brasil. Suape tornou-se a Eldorado brasileira, atraindo trabalhadores de todo o país para vagas com carteira assinada. Somente a Refinaria Abreu e Lima chegou a ter, no pico, 45 mil postos de trabalho formal e o Estaleiro Atlântico Sul outros 11 mil.

Na euforia econômica, moradores do entorno que tradicionalmente se ocupavam do corte da cana-de-açúcar, da pesca artesanal e dos trabalhos rurais foram recrutados

para as grandes obras. A multidão de capacetes formada por soldadores, montadores, mecânicos que emergiu das camadas mais pobres da sociedade, ilustrou guias eleitorais, propagandas de governo e narrativas emocionantes na mídia.

O progresso, entretanto, não chegou para todos, nem ficou para sempre. Quando o ciclo de prosperidade se encerrou o que restou para a maioria desses trabalhadores foi apenas o retorno amargo ao desemprego ou aos trabalhos precários. Sempre às margens dos jogos econômicos, os moradores dos municípios da Mata Sul de Pernambuco vizinhos à Suape ainda listam os sonhos frustrados, enquanto o futuro da região continua sendo decidido do alto, por aqueles que trocaram o terraço da usina pela sala de reuniões em um edifício empresarial de fachada envidraçada (Marco Zero, 2019).

A reportagem traz diversas outras informações um tanto superlativas sobre o passivo deixado após o pico de investimentos do empreendimento. Em 2013, o Ministério Público do Trabalho de Pernambuco (MPT-PE) previu um possível desastre em Suape devido à demissão de 60 mil trabalhadores após o término de grandes obras, como a Refinaria Abreu e Lima. Para mitigar os impactos, foi criado o Fórum Remos para ajudar na recolocação dos trabalhadores, com medidas como criação de centrais de emprego e mapeamento vocacional. No entanto, muitas dessas ações não foram implementadas.

A crise se concretizou, e Suape viu uma enorme perda de empregos, com o município de Ipojuca se tornando um dos campeões de desemprego. Entre 2014 e 2015, a refinaria demitiu mais de 40 mil pessoas, e a crise na Petrobras, agravada pela Operação Lava Jato, contribuiu para a falência de empresas e aumento das dívidas trabalhistas.

Os trabalhadores enfrentaram dificuldades extremas, incluindo fome e falta de abrigo, e muitos processos judiciais foram abertos para reivindicar direitos trabalhistas. O passivo trabalhista da Alumini, uma das empreiteiras envolvidas, chegou a cerca de R\$150 milhões, com milhares de trabalhadores aguardando o pagamento de dívidas e multas processuais.

A reportagem da Marco Zero também aborda outros aspectos de impacto do empreendimento como o racismo ambiental em Mercês, uma comunidade quilombola próxima ao complexo industrial de Suape. Segundo a matéria, a administração de Suape força a retirada de famílias tradicionais e negras, afetando suas histórias e modos de vida. O racismo, historicamente enraizado na região desde o período escravocrata, persiste na forma como as populações tradicionais são marginalizadas em favor dos interesses econômicos das grandes empresas.

A chegada do complexo industrial, incluindo a Usina Termelétrica Suape II, causou graves danos ambientais e sociais. O rio e o mangue da região estão morrendo devido à poluição industrial, e a violência e a degradação têm aumentado. Os moradores enfrentam problemas de

saúde e dificuldades financeiras, exacerbados pela falta de indenização adequada para os deslocados.

As mudanças forçadas pelo desenvolvimento industrial transformaram radicalmente a vida das mulheres e das comunidades, deteriorando suas condições de vida e bem-estar. A industrialização trouxe violência, deslocamento e desigualdade. O Cabo de Santo Agostinho figura há anos entre um dos locais mais arriscados de se viver no Brasil para um jovem negro. O Mapa de Justiça Ambiental do Projeto Ejabatlas documenta essas violações, incluindo despejos forçados e contaminação ambiental, mostrando Suape como um caso significativo de injustiça ambiental e social.

Território Suape é uma versão audiovisual dessa reportagem da Marco Zero Conteúdo, que assina como co-produtora do filme, e tem entre os realizadores um dos fundadores da agência, Laércio Portella. Ele dirige o filme junto com Marcelo Pedroso e Cecília da Fonte. O documentário articula a sua narrativa a partir de uma dialética na justaposição dos dois lados da moeda do desenvolvimento.

De um lado os grandes empreendimentos industriais-portuários, imobiliários, e integração entre os governos do Estado e dos municípios, entre outras instituições públicas. E de outro a experiência das organizações urbanas existentes, das pessoas que vivem nos bairros populares, nos conjuntos habitacionais, pessoas que foram despejadas por Suape e ainda algumas famílias que vivem em sítios fragilmente mantendo vínculos com a terra. A imagem que o filme constroi é justamente a dessa disparidade entre o que se planeja do ponto de vista do projeto de progresso e o que se vive na prática.

Território Suape abre com um plano de drone, do alto, olhando para baixo em ângulo zenital. A câmera se movimenta lentamente pelo espaço mostrando uma terra árida. Em seguida, vemos de maneira distante a refinaria Abreu e Lima. A baía da praia de Suape é vista como de um mirante e o complexo industrial-portuário ao fundo. As estruturas do estaleiro e da petroquímica despontam na paisagem. O som das chaminés toma a banda sonora. É uma apresentação imagética com ícones desse lugar, que servem para situar o público, convidá-lo a reconhecer essa geografia a partir dessa iconografia industrial.

Logo após essa sequência, o filme chega a Nova Vila Claudete, um conjunto habitacional com centenas de casas, habitações idênticas, perfiladas sequencialmente por ruas sequenciais. A primeira entrevistada é Edilene, dona de casa, uma mulher negra, que narra sua vida anterior num sítio e descreve como Suape expulsou a ela e a toda a sua família de lá, lugar onde havia passado toda a vida. Ela afirma: “Aqui tudo é comprado a dinheiro” em

contraposição à vida no sítio onde havia plantações de bananeiras, coco, milho, uma casa de farinha. A relação do compartilhamento é uma forma estranha de economia à realidade urbana e industrial. Daí então que ao recuperar o compartilhamento remete-o à uma economia conjugada como um modo de ser de toda a comunidade.

O relato dessa personagem segue como uma descrição sintética das agruras de uma família que é despejada e posteriormente direcionada a uma habitação social. Suape teria afirmado que ela e a família receberiam uma casa, mas “essa casa não pertence à pessoa, só depois de dez anos”. Edilene conta como se dá a negociação da indenização que começa com valores irrisórios de 4 mil reais, podendo chegar a 15 mil. “Aqui é sufocante. (...) Eu gostava muito do sítio, lá é que é lugar de viver”. A família removida não teve sequer o direito de escolher as casas onde ficariam alojadas. No caso dela, havia o desejo de que os integrantes da família ficassem vivendo próximos uns dos outros.

Figura 48 – Conjunto habitacional.



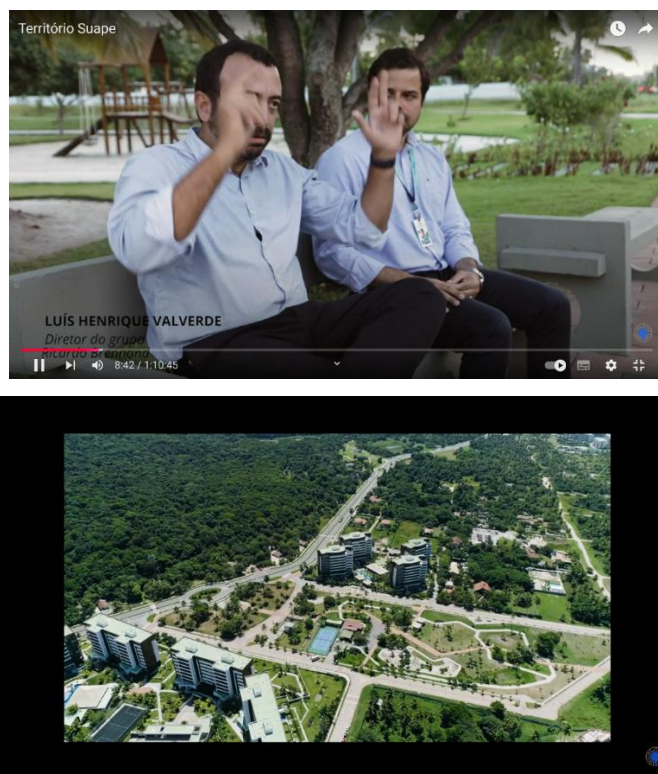
Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

A montagem justapõe a Reserva do Paiva, um condomínio com diversos empreendimentos de alto padrão econômico. Casas de luxo à beira-mar, prédios de

apartamentos para a classe média e a classe dominante, empresariais, escolas, hotéis e áreas de lazer. Essas terras em lugar privilegiado no litoral sul na fronteira com o município de Jaboatão dos Guararapes, região metropolitana do Recife, pertenciam aos grupos Cornélio e Ricardo Brennand. Eram terras de um engenho. Luis Henrique Valverde, diretor do grupo Ricardo Brennand, um dos responsáveis pelo empreendimento explica: “Durante muito tempo a propriedade foi guardada”.

Há um gesto curioso do administrador: ele diz que a terra foi guardada, fazendo aspas com as mãos na palavra “guardada”. Um eufemismo para os processos de especulação imobiliária. As terras estavam sendo “guardadas” para o melhor momento de monetizá-las. Nesse caso, como um ato falho, esse personagem dá a ver como o grande capital territorial pode fazer um planejamento a longo prazo, esperando o crescimento e expansão dos limites urbanos da cidade. Uma publicidade mostrando um “bairro planejado em pleno crescimento”. Nas palavras do diretor do Cone S/A, o “Cabo tem tendência de ser núcleo de exploração”.

Figura 49 – As aspas e a visão projetiva do empreendimento imobiliário.

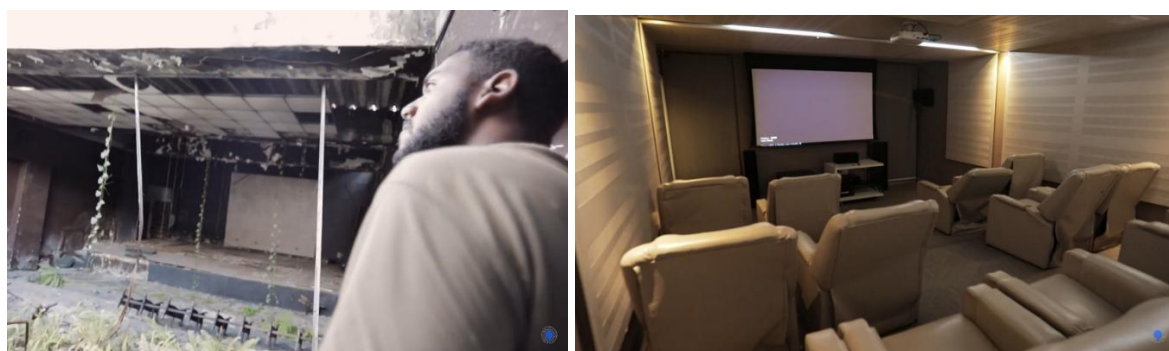


Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

O filme então entrevista o poeta Eduardo Vinícius, conhecido como Ogro B13. Ele está sentado no topo de uma colina de onde se pode ver a distância a parte urbana e periférica do Cabo de Santo Agostinho. Eduardo fala do ódio que ele tinha de si mesmo de forma inconsciente. Um ódio ao seu cabelo, à sua cor como homem negro. Ele então menciona a reserva do Paiva. Ele cita ícones culturais da classe social que vive lá como bossa nova e música erudita: “Vê a quantidade de burguês que se junta”. Ele compartilha sua leitura de que os integrantes desse grupo social tem gostos parecidos. Segundo ele, essa dimensão simbólica também interliga esses sujeitos de classe. De forma pragmática, esse personagem expressa como a cultura funciona como amálgama territorial. Eduardo cita isso para falar das batalhas de rap e poesia que ele organizava. Esses encontros conseguiam reunir a juventude do bairro e serviam também para organização das pautas de luta. Mas os encontros foram desmobilizados pela polícia.

Como uma sucessão do tema da cultura, o filme mostra um teatro em ruínas. Zé Henrique, residente do Cabo e mestrando em engenharia, cita que há mais de dez anos o teatro está fechado e que a cidade figura há anos como um dos piores lugares do Brasil para um jovem negro morar. “O não investimento na arte é planejado”, afirma Zé Henrique. Montagem dialética das ruínas com uma sala de cinema gourmet na Reserva do Paiva. O gestor da reserva do Paiva diz que há uma “falsa sensação de um condomínio privado”. O filme mostra praia e parques vazios.

Figura 50 – Das ruínas do teatro do Cabo para o cinema gourmet na Reserva do Paiva.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Entra uma publicidade de um empreendimento nomeado Convida. O limite do empreendimento vai até o limiar de um bairro popular. Só que na imagem não se vê a cidade existente. Inverte-se a realidade na imagem. Onde hoje há apenas resquícios do latifúndio da

cana de açúcar se vê uma cidade tecnológica e nos limites dessa cidade onde hoje existem os bairros populares, não há nada a não ser campos verdes pixelados.

José Henrique foi convidado pela Marco Zero a escrever um texto falando da sua participação no filme. Reproduzo abaixo um trecho do seu relato intitulado *O Cabo que não se conta* (2019).

Como era de se esperar, um “boom” populacional como esse escancararia todas as mazelas da cidade: a violência, que já era uma marca histórica da região, cresceu exponencialmente; estudos apontam o aumento de incidência de doenças transmissíveis; houve um crescimento urbano desordenado, piorando ainda mais os índices de saneamento; o trânsito passou a ser caótico nos horários de pico; e teve uma escalada assustadora das desigualdades sociais, visto que, ao passo que a população crescia, os serviços públicos não acompanhavam o mesmo ritmo por puro desinteresse dos poderes públicos.

Nesse jogo de desequilíbrio, munido pela industrialização “carnívora”, comunidades tradicionais e rurais foram escoraçadas de seus territórios, vítimas de um aparelhamento nocivo entre o Estado e os interesses do capital. Famílias dedicadas às atividades agrárias – até mesmo centenárias – passaram a ver suas “terrinhas” se transformando em empresas e foram empurradas de modo desumano aos contextos urbanos caóticos, que em nada os representam.

Paralelo a isso, a cidade que já era consolidada e precária definhava de modo simultâneo aos inúmeros investimentos privados que eram anunciados, dentre os quais podemos destacar dois grandes projetos de cidades planejadas (ou talvez paralelas), que não conversam em absolutamente nada com os demais bairros, estão contidos entre grades e pedágios e precarizam ainda mais todo o resto da cidade. Exemplificando: a Reserva do Paiva conta com monitoramento e policiamento exclusivos e segurança privada para todo o bairro, enquanto o Cabo de verdade segue sustentando seu mais alto lugar no pódio como a cidade mais letal do país para a juventude, e principalmente a juventude negra, segundo a Unesco e a Secretaria Nacional de Juventude.

No Cabo de verdade, nada é fácil para a população comum. Apesar dessa frase ser uma máxima no país, no Cabo parece ser potencializada. O único teatro da cidade foi incendiado por duas vezes pelo abandono dos aparelhos públicos de cultura; os maracatus e caboclinhos da cidade se findaram por falta de apoio; as batalhas de rap, que tanto aglutinavam a juventude em torno de uma atividade saudável, acabaram por falta de iluminação pública e segurança; os esportistas jogam contra sua própria sorte; os profissionais das artes precisam sair da cidade por falta de espaço, caso contrário estão fadados ao marasmo; e os estudantes necessitam enfrentar muitas horas em transporte público para usufruir do direito de estudar.

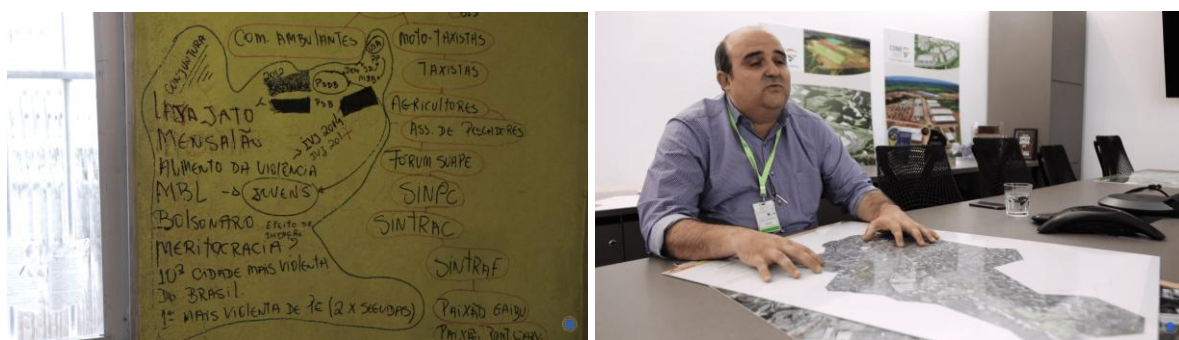
Por falar em estudos, a cidade conseguiu atrair instituições públicas de ensino superior e técnico, mas ainda com uma apropriação tímida por parte da juventude cabense. Por décadas, a juventude daqui buscava apenas alcançar o ensino técnico, para possivelmente ser aproveitada nas empresas do Complexo de Suape. Um engano. Boa parte das funções sequer eram ocupadas pelo povo da própria cidade, o que fez com que a informalidade também tivesse um incremento e as pessoas não vissem tanta vantagem em trilhar os caminhos dos estudos.

Enfim, crescemos sendo tratorados numa cidade marcada pelo genocídio da própria população, mas que externamente passa a imagem da “Meca” do trabalho e dos sonhos. Uma pena que para a população real, o sonho é pesadelo. Os únicos acessos fáceis que temos na cidade são o vício e a repressão, porque todo o resto ou nos é

negado ou colocam barreiras que nos desestimulam. Literalmente, sobreviver no Cabo é uma lição de resistência.

Esse relato de José Henrique dialoga de maneira próxima com o depoimento de Gleydson, um ativista dos direitos humanos que foi candidato a prefeito do Cabo pelo Psol. De uma varanda numa casa da periferia da cidade, ele nos mostra o bairro de São Francisco, justamente o território apagado na simulação em 3D do empreendimento imobiliário citado anteriormente. “Aqui vai estar a faxineira, o aviãozinho de droga”. No 3D da cidade planejada, não há a cidade real ao redor, mas imagens de drone do bairro mostram a extensão de seu território densamente populado. Justapõe-se essa imagem a uma aérea da reserva do Paiva. Numa das cenas mais emotivas do filme, Gleydson fala da juventude que foi morta nos últimos anos e o que resta são seus nomes escritos numa parede: “Um lugar que vai devorando a molecada”. Desenha-se um mapa na parede. Esse é um mapa contracolonialista. A sua produção é feita com os corpos e as vidas despedaçadas. Há também uma cartografia de luta com uma lista de acontecimentos políticos e organizações. Já o capital imobiliário tem um mapa do território em suas mãos.

Figura 51 – Diferentes mapas e cartografias da cidade.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Território Suape encena o “Cabo de verdade” a partir da justaposição dos dois lados do muro que divide socialmente a região. É atravessando o muro territorial e simbólico de um lado para o outro que se demonstra factualmente o abismo nesse recorte. Há um dispositivo bem desenhado em *Território Suape* que remete a outros filmes da cinematografia recente na luta pelo direito à cidade em Pernambuco: o de filmar o poder econômico e seus representantes

como forma de embate discursivo entre as imagens dos projetos que representam e o real urbano.

Um dos filmes que faz uso desse dispositivo é *Recife MD* (2011). Nele, os realizadores, Marcelo Pedroso e Gabriela Alcântara, se passam por estudantes que desejam gravar uma entrevista com um dos diretores da construtora Moura Dubeux, uma das maiores empresas do mercado imobiliário local. O foco da entrevista é o bairro de Brasília Teimosa, área protegida por lei como Zona Especial de Interesse Social (Zeis), mecanismo que limita a atividade do mercado imobiliário como forma de proteger uma população economicamente desfavorecida. O filme é basicamente composto pela entrevista com esse diretor da empresa, o mesmo que aparece em Território Suape no fotograma onde ele explica o mapa do novo empreendimento na região, e imagens tanto de um prédio à beira mar quanto de uma vista de cima do bairro de Brasília Teimosa que fica na fronteira com a beira-mar de Boa Viagem e do Pina, locais de concentração das maiores rendas da cidade.

A postura dos realizadores é de colocar questões sobre o uso do bairro de Brasília Teimosa e não contestar as respostas. Dessa maneira, o diretor da Moura Dubeux se sente à vontade para expressar a visão de negócios que vê o bairro popular como um desperdício, podendo ser aproveitado, caso haja uma mudança na legislação vigente, para o mercado imobiliário. Há um desconforto e por vezes uma possível ambiguidade – o filme é uma crítica a tal discurso ou uma ferramenta de propagação de tal discurso? Diante de uma constelação de filmes engajados na luta pelo direito à cidade, *Recife MD* oferece uma ferramenta para desvelar as táticas interiores do mercado imobiliário e ao mesmo tempo coloca um dos desafios centrais de tal abordagem do poder econômico: como filmar os antagonismos políticos?

Em *Comunidade de contrários* (2024), Marcelo Pedroso de Jesus parte da experiência de filmar o Batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco, o Choque, em seu documentário *Por trás da linha de escudos* (2023)¹³ para elaborar uma tese sobre dois modos de narrar conflitos políticos na abordagem documental. O *modo securitário* que prevê a aniquilação discursiva do oponente, visto como inimigo, e o *modo agonístico*, que busca maneiras de colocar em cena sujeitos antagônicos sem romper as possibilidades dialógicas da alteridade.

¹³ O filme tem duas versões. A primeira lançada em 2017 recebeu fortes reações negativas de diversos grupos, tanto na crítica cinematográfica quanto no campor da militância de esquerda. O realizador então decidiu retirar o filme de circulação e empreendeu uma remontagem do material, que configurou uma nova versão lançada em 2023 e que traz pra dentro da narrativa o acontecimento do rechaço ocorrido durante o circuito de festivais em 2017. Nos baseamos na versão de 2023.

O estudo do agonismo, que, no quadro desta pesquisa, aparece aplicado ao fazer documental, se institui como ferramenta voltada para atravessar as armaduras de adversários, tensioná-los e tocá-los em pontos de vulnerabilidade. Mas ela se mostra também capaz de observar as armaduras existentes em si mesmo, nomeá-las, trazê-las à tona para que sejam repensadas, arranhadas, quebradas. A perspectiva agonística, nos termos em que foi aqui investigada, talvez seja capaz de cultivar a compreensão de que tal exercício não representa uma ameaça à existência de sujeitos formatados pela armadura, mas a promoção de uma vulnerabilidade necessária à emergência de relações sociais equânimes, isonômicas, solidárias, embora não livres de tensão ou conflitos (Jesus, 2023, p. 323-324).

Território Suape se engaja nesse dispositivo dialético, apostando nas imagens e repercussões que ocorrem justamente ao trazer para a narrativa esses dois sujeitos coletivos – classe dominante e classe trabalhadora – e territoriais – representados pelos espaços de poder econômico e da urbanidade precarizada. A proposta agonística, nesse caso, é uma forma de pensar a violência que as comunidades sofrem impactadas por grandes projetos de desenvolvimento a partir da copresença em tela desses espaços urbanos profundamente desiguais.

Mas há aqui uma outra possibilidade que começa a ganhar forma a partir de uma leitura figural dos filmes. O que está em disputa não é apenas a luta pelo direito à cidade, mas uma forma de envolvimento com o espaço que advém de uma outra cosmologia. Nas publicidades de governo, a cidade quase não aparece. Apenas o complexo industrial como afirmação. A cidade é negada, ao mesmo tempo que o meio ambiente é encenado como verde da vegetação sem a presença das comunidades tradicionais nesse arranjo. Isso implica uma complexa relação histórica no viés campo e cidade.

Vejamos como isso se dá em duas cenas que colocam as questões a partir de uma percepção háptica do mundo e da imagem. A primeira é uma longa sequência na qual a equipe filma Ogro B13, o poeta, descendo uma rua de skate. O atrito das rodas do skate, que giram no asfalto, produzem fricção, mas ele desliza em sua descida. A ação evoca uma certa liberdade do personagem em sua expressão de juventude, de uma cultura urbana, que une a poesia, o skate, e o hip hop, como vimos com seu depoimento. Mas após essa descida com a sua aura de liberdade e movimento do corpo negro pela cidade, o destino é a entrada numa das empresas situadas no complexo de Suape. A câmera só vai até aí, a guarita, e dali em diante só Ogro pode entrar, como trabalhador. Há dispositivos de segurança e de bloqueio sobre os espaços que Suape impõe, mas mesmo assim ainda há uma área pública na qual pode-se filmar. Nessa cena, a interdição é total a partir do espaço da empresa. Uma outra cena funciona como pólo opositor,

ou *contracolonialista*. É quando vemos três gerações de mulheres banhando-se num córrego. É o começo, o meio e o começo, do qual fala Nêgo Bispo.

O que é cidade? É o contrário de mata. O contrário de natureza. A cidade é um território artificializado, *humanizado*. A cidade é um território arquitetado exclusivamente para humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída. Se existe, é graças à força do orgânico, não porque os humanos queiram (Bispo dos Santos, 2023, p. 11)

4.7 Modo de produção

Se a cidade neoliberal privatiza o espaço, também inscreve nos corpos esses contornos de um território segregado e cindido. O corpo-território também está em disputa como uma apropriação do poder (econômico ou de Estado) e sofre abalos quando esses fantasmas ganham forma nas oposições das cidades muradas e das cidades apagadas virtualmente. O corpo-território assume sua potência de ferramenta política quando investe na desapropriação do poder e na restituição do lugar do comum, aquilo que não pertence a ninguém, mas atravessa toda uma população: a memória do envolvimento com o território. Trata-se de verificar como a memória também funciona como uma infraestrutura da subjetividade, o mecanismo intra-histórico e infrapolítico que atua nos processos de subjetivação daqueles que resistem, em alguma medida, à privatização e à demagogia do discurso e do mito desenvolvimentista.

Uma das especificidades da leitura que podemos denominar latino-americana sobre o território está ligada ao fato de que ela parte da esfera do vivido, das práticas ou, como enfatizava Milton Santos, do “uso” do território – mas um uso que se estende bem além do simples valor de uso, compreendendo também um expressivo valor simbólico. Ao contrário de muitas geografias de matriz eurocêntrica, especialmente a anglo-saxônica, que prioriza as propriedades jurídico-políticas do território a partir da ação dos grupos hegemônicos (o território como “tecnologia de poder” [Elden, 2013]), na América Latina o território é lido frequentemente no diálogo com os movimentos sociais, suas identidades e seu uso como instrumento de luta e de transformação social (Haesbaert, 2020, p. 76).

O primeiro gesto de *Modo de produção* é fazer uma associação entre Suape e a monocultura da cana-de-açúcar. O território expandido do complexo industrial portuário está situado em uma região que historicamente serviu, e ainda serve, como base de manutenção de latifúndios que remontam ao período colonial. A cartela inicial do filme faz também o vínculo entre a cana como matéria prima para a produção do açúcar, principal bem de produção da

época colonial, e o álcool, produto que hoje serve como matriz de combustível para a frota de automóveis do país.

Após a cartela que afirma que é um porto instalado no “coração da economia açucareira” e que durante alguns anos foi “apresentado como promessa de desenvolvimento econômico e social do Nordeste brasileiro”, surge a primeira imagem do filme – um plano distante de onde se vê a refinaria Abreu e Lima imponentemente situada ao centro do quadro, e o espaço que a circunda, tomado por plantações de cana-de-açúcar. A imagem treme com o efeito de *fata morgana* devido ao calor que vem do chão e da estrada de asfalto. Os guindastes e as gigantescas estruturas de aço ganham uma aura nebulosa. O efeito simula a estética de uma miragem, o olhar de alguém que caminha durante muito tempo sob o sol escaldante num deserto (a cana) e sonha encontrar um lugar redentor que possa acolher o corpo cansado e prestes a definhar.

Figura 52 – Cartela de abertura e Refinaria Abreu e Lima à distância.

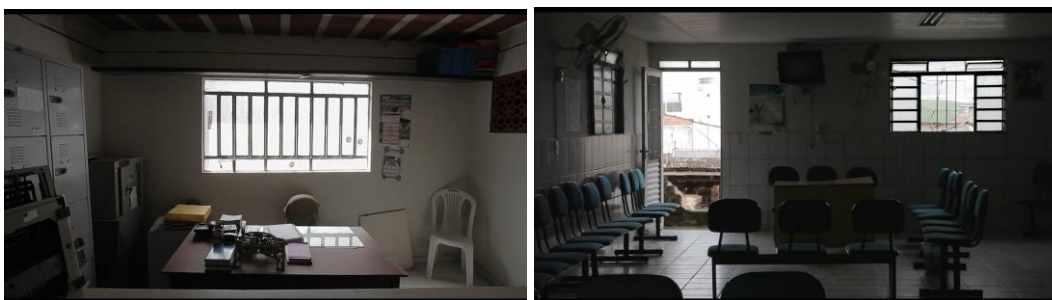


Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

É com esse díptico discursivo-imagético que o filme nos introduz a um lugar da narrativa. Mas esse lugar está justamente nessa distância da imagem com a vertigem. O filme

percorrerá um fora de campo da ação, uma vez que praticamente toda a duração da experiência de contato ocorrerá dentro do Sindicato de Canavieiros da Zona da Mata Norte. Dispositivo que realiza seu desenho a partir de um espaço delimitado, uma caixa. O uso da caixa como forma cênica é recorrente na filmografia de Dea Ferraz, vide *Câmara de espelhos* (2017) e *Agora* (2020), ambos filmes situados em um único espaço. No entanto, esses filmes usam espaços simulados em estúdios de gravação onde fica mais evidente a premissa de uma caixa cênica e/ou uma caixa de ressonância social.

Figura 53 – Sindicato dos canavieiros como caixa.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Um dos integrantes do sindicato com boné da Federação dos Trabalhadores na Agricultura – Fetag caminha pela rua de uma cidade típica da parte rural da Zona da Mata Norte. Pequenos comércios e lojas tomam o fundo de quadro, enquanto o sindicalista caminha lentamente até a sede do sindicato e abre a porta. O filme vai nos mostrando a fachada e os espaços interiores. O lugar está vazio, mas ao observarmos durante algum tempo as cadeiras nas salas de espera, os arquivos de metal que ficam ao lado da escrivaninha do almoxarifado, a escadaria, uma certa atmosfera burocrática vai se instalando. Esse olhar estático que busca nos transportar para a experiência do lugar, é também a construção estética dessa caixa, dispositivo de copresença com os sujeitos sociais que iremos começar a ver na tela, a classe trabalhadora rural dos canavieiros.

Com a chegada dos primeiros trabalhadores, estamos a presenciar também um movimento rotineiro, um cotidiano do funcionamento desse espaço de representação. Ao longo do filme, irão aparecer sucessivos atendimentos jurídicos, no qual os trabalhadores relatam diversas experiências de precarização e de desrespeito aos direitos trabalhistas. A recorrência dos relatos e das extenuantes estradas burocráticas, administrativas e jurídicas para a resolução dos problemas compartilhados, remete à longa caminhada no deserto e a miragem de um destino

redentor, como a imagem da refinaria que abre o filme. Isso reafirma a noção de miragem, que pode ser também identificada na postura de desconfiança e cansaço extremo de alguns desses corpos sentados no escritório do departamento jurídico do sindicato.

Figura 54 – Corpos cansados.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Essas mulheres e homens olham de forma séria e compenetrada para alguém fora de quadro. Esse alguém é uma advogada ou advogado que lê os processos de cada um desses trabalhadores e lhes comunica as possíveis formas de resolução, em geral, com alto potencial restritivo para a conquista dos direitos de cada um. Os rostos desesperançosos são a forma figurativa do desencanto da ação sindical enquanto organização de uma luta coletiva. Essas expressões repetidas inúmeras vezes no filme, carregadas de desesperança, descrença e desconfiança, vão dando o relato de algo que ocorre para além do que é dito pelas personagens em cena.

Para Cezar Migliorin (2005), o conceito de dispositivo é amplamente influenciado pela filosofia de Michel Foucault e refere-se a um conjunto de elementos heterogêneos – discursivos e não discursivos – que interagem para regular práticas sociais e comportamentos. Migliorin utiliza o termo dispositivo para pensar o cinema e o audiovisual como uma rede de práticas,

discursos, instituições e tecnologias que produzem subjetividades e modos de ver e agir no mundo. No contexto do audiovisual, o dispositivo envolve tanto os aspectos técnicos (câmera, montagem, exibição) quanto os contextos socioculturais e políticos que cercam a produção e recepção das imagens. Migliorin (2005) propõe que os filmes e vídeos, especialmente aqueles relacionados à educação e ao engajamento social, operam dentro de um dispositivo que não apenas reflete a realidade, mas também a molda, estabelecendo novas formas de interação e participação. O conceito sugere que o cinema, longe de ser apenas um meio de registro ou de representação, participa ativamente na produção de relações de poder e na constituição de subjetividades. Assim, os dispositivos audiovisuais não são neutros, mas instrumentos que organizam percepções, comportamentos e até mesmo formas de resistir e criar novas realidades sociais.

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares; uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais; a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio (Migliorin, 2005, p. 02).

O primeiro atendimento ocorre numa sala onde um birô divide a cena entre uma pessoa que faz a assessoria jurídica e os trabalhadores. Seu Amaro é trabalhador da Usina Ipojuca. Ele informa que só tem a carteira de trabalho antiga e que sua função principal é colocar fogo e cortar a cana, mas também faz trabalhos noturnos e aplica herbicida. A atendente informa que isso pode configurar um aumento na sua aposentadoria. Seu Amaro relata que não tinha folga, ia trabalhar a pé.

Chama atenção, na parede, de frente para a câmera, um calendário da praia de Porto de Galinhas. A imagem de uma praia paradisíaca paira como uma presença fantasmática, ou uma presença que está nas bordas, cercando os trabalhadores da cana. Tudo nessa cena parece contribuir para a análise de uma situação brutal que é constituída por desvios e desencaixes: cidadão e território-cidade, corpo-território e sujeito que reivindica seus direitos, o trabalhador e a imagem clichê – paradisíaca – de Porto de Galinhas. É a figuratividade e o trabalho infracinematográfico no interior da construção cênica que fazem aparecer essas dissidências territoriais, infraestruturais (da cidade e do sujeito trabalhador que disputa ainda seu corpo e sua subjetividade).

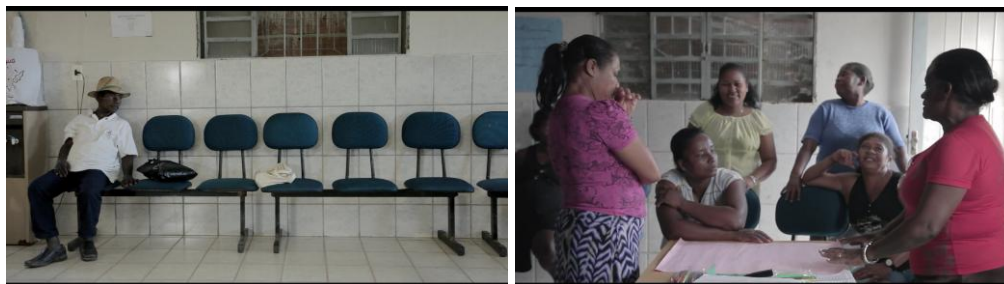
Doralice compartilha com a atendente do sindicato que começou a trabalhar com treze anos. A advogada informa que lhe estava sendo pago um valor abaixo do piso salarial da categoria. Desconfortável, Doralice olha para a câmera de vez em quando. A atendente pergunta: “Já tirou férias alguma vez? Vai de trator para o trabalho? A senhora não sabe assinar não, né?”. Doralice coloca a digital na procuração. A sala fica vazia.

Num plano de fora da porta do escritório, dois jovens aguardam sentados num banco. Agora é a vez de um deles contar sua situação. Ele afirma que o acordo que propôs para sua demissão era simples – receber R\$ 1.500 e o seguro desemprego –, mas que mesmo assim os empregadores não aceitaram. Ele afirma que recebe R\$ 280,00 por quinzena, e compartilha que não dá pra comprar sequer um pacote de fraldas com esse valor. Ele explica que havia mudado de função, ganhando cerca de R\$ 1.200,00 porque aplicava herbicida, mas entrou com uma ação por insalubridade e teve a sua função e salário reduzidos. O atendente diz que ele tem que voltar a trabalhar até a audiência do contrário seria abandono do trabalho e demitido por justa causa. A assessoria jurídica afirma que se ele não retomar o trabalho “o direito fica todo com eles”.

O outro jovem fala de conflitos com o chefe no trabalho e ao final do atendimento pede o dinheiro da passagem. O atendente indica conversar com o tesoureiro que lhe oferece uma carona. Enquanto isso, chega um outro homem na sala da tesouraria. “É o que, moço?”, pergunta o tesoureiro. “Remédio”, diz o trabalhador. “Remédio só amanhã”. Imagem em silhueta do trabalhador em silêncio. Mulher subindo a escada, abrindo janelas, mais um dia.

Um grupo de mulheres reunidas num dos espaços internos do sindicato, próximo a uma janela. Lindalva conduz uma conversa. “O homem não pode lavar prato? Porque na cabeça de uns não pode não. Já desde menino diz que não vai porque é coisa de mulher.” Após levantar questões sobre a divisão do trabalho na perspectiva de gênero, Lindalva traz o tema da racialidade. “Eu sou negra com muito orgulho”. Mesmo que o tema envolva opressões de gênero e raça, a dinâmica desse encontro funciona como um momento de alívio diante do processo doloroso de relatos da precarização do trabalho que continuam durante o restante do filme. Quase todo o filme se passa na sala de produção das defesas dos trabalhadores. Mas a câmera mantém uma certa distância mesmo nesse espaço diminuto. Esse procedimento produz um efeito ambíguo de copresença distanciada.

Figura 55 – Mobilização entre mulheres no sindicato.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

O encontro entre as mulheres produz um tipo bem distinto de energia política na narrativa. Saímos de uma sala onde as personagens parecem confinadas às limitações legalistas e burocráticas das peijas trabalhistas para um outro tipo de ação, o de fortalecimento e conscientização. Uma das cenas desses encontros termina com a câmera derivando de uma troca intensa de ideias sobre as desigualdades de gênero introjetadas nas relações sociais, familiares e conjugais, para mostrar uma sequência de bancos vazios e na última cadeira um homem negro, mais velho, que observa o encontro. Visualmente o filme sugere um caminho para produção de uma coletividade a partir da perspectiva de gênero.

Modo de produção não explora cenas de trabalho no campo. A única sequência que mostra trabalhadores nas plantações ocorre já perto do final do filme, quando alguns trabalhadores são vistos caminhando por um barranco à margem da estrada. O vazio desse declive onde se planta cana até o limite do asfalto faz rima com o vazio do futuro que toma corpo nos relatos desses trabalhadores no sindicato.

Figura 56 – O vazio da cana.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Modo de Produção não recorre a entrevistas. Na maior parte da narrativa, as situações filmadas se dão pelo encontro entre os trabalhadores rurais e os agentes do sindicato, em que os primeiros narram questões trabalhistas para os agentes sem o contato direto com a câmera, configurando uma situação ainda próxima da ordenação na qual a cena é produzida sem interesse informativo. A pretensa neutralidade faz aparecer uma outra figura a do próprio sindicato como lugar de esvaziamento de poder. A força da experiência de *Modo de Produção* está neste procedimento de entrar no sindicato e se interessar pelos regimes de produção de fala que se instauram ali mediante o encontro dos corpos, pela prática, segundo o crítico Rodrigo Pinto (2017), do *fazer-falar* que opera naquele espaço cujas ressonâncias históricas de todo um passado de luta dos movimentos sindicais estão sempre à espreita – àquela é a região de Pernambuco em que existiram as *Ligas Camponesas*.

O filme não é sobre a vida individual dos trabalhadores – uma recusa aos dramas pessoais se expressa no próprio título, que lembra a frieza analítica do título dos filmes do documentarista norte-americano Frederick Wiseman -, mas sobre a sobrevivência contemporânea dos sindicatos para o qual o filme se direciona para observar o que (como e sobre) ainda se fala durante o funcionamento do cotidiano institucional dos sindicatos, quais encontros se produzem, quais afetos que circulam (Pinto, 2017, s/p).

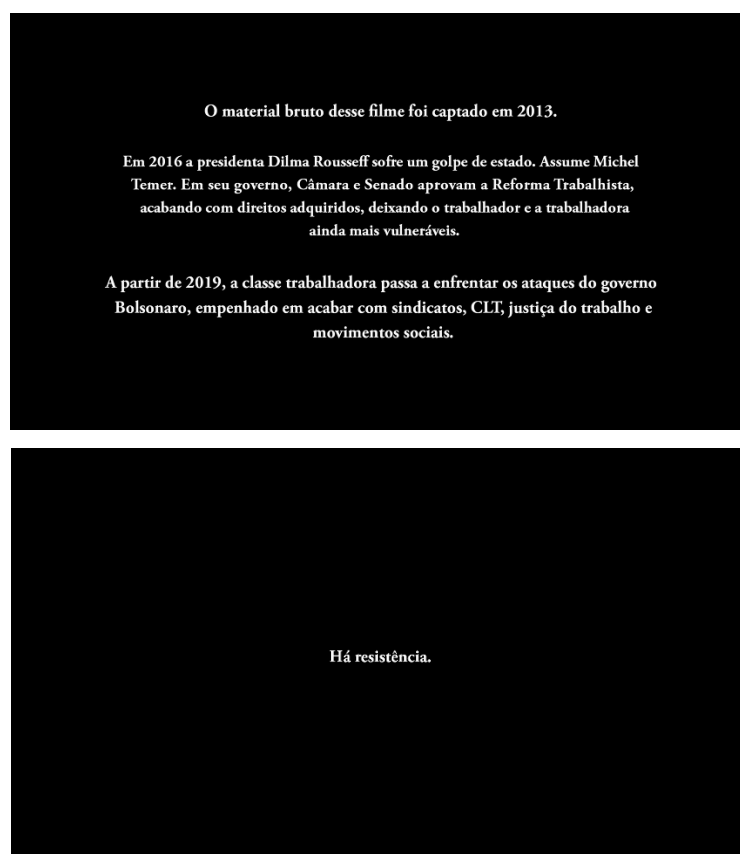
A narrativa busca, como o próprio título indica, dar a ver um sistema invisível, materializado nessa troca fria e artificial entre trabalhadores e assessoria jurídica. A frieza analítica procura ver a estrutura, porém sem a materialidade física do espaço de poder econômico a não ser no plano inicial e final da refinaria, que surge, por fim, como uma miragem. É também a sua presença fantasmática que ronda os depoimentos dentro da sala de consultas jurídicas do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Ipojuca, Camela e Nossa Senhora do Ó. Dois blocos que se alternam – o bloco dos encontros das trabalhadoras e trabalhadores rurais com agentes jurídicos e o bloco dos encontros das trabalhadoras com as agentes pedagógicas. Dessa maneira a narrativa parece opor duas formas da política, uma de viés legalista e outra de intervenção mobilizadora das subjetividades. Ambas são vistas por uma câmera que deseja desaparecer, parece posicionar-se na medida em que a imagem possa ganhar uma forma própria de percepção, a posição está tomada em relação ao território onde o poder econômico opera e não em relação a cada trabalhador individualmente.

Modo de produção procura produzir uma imagem da região a partir dos corpos desses trabalhadores da cana de açúcar, também um corpo-território. Desenhar o espaço a partir da presença desses sujeitos em cena e seus vínculos com esse lugar a partir do trabalho. Mantém-

se à meia distância para evidenciar a presença fantasmática do complexo industrial e as ações desmobilizadas de uma luta de classes em regime de conciliação num sindicato. Uma das figuras que surge a partir do filme é a de que esses corpos estão permanentemente em uso, moídos como a cana de açúcar, num processo que parece ser o de trabalho infinito. Uma vez que não são mais necessários, esses sujeitos são descartados pelos oligopólios da cana de açúcar. A força crítica está justamente nessa copresença com os relatos desses trabalhadores nessa “caixa” sindical.

Ao tentar usar frases afirmativas de uma luta política nas cartelas finais, esses dizeres parecem entrar em contradição direta com o que o filme põe em cena. O horizonte de luta demonstra-se impotente, ou mesmo despotencializado. A miragem da refinaria é o ponto de inflexão sobre as transformações econômicas e sociais que operam para manter esses trabalhadores em estado de moenda.

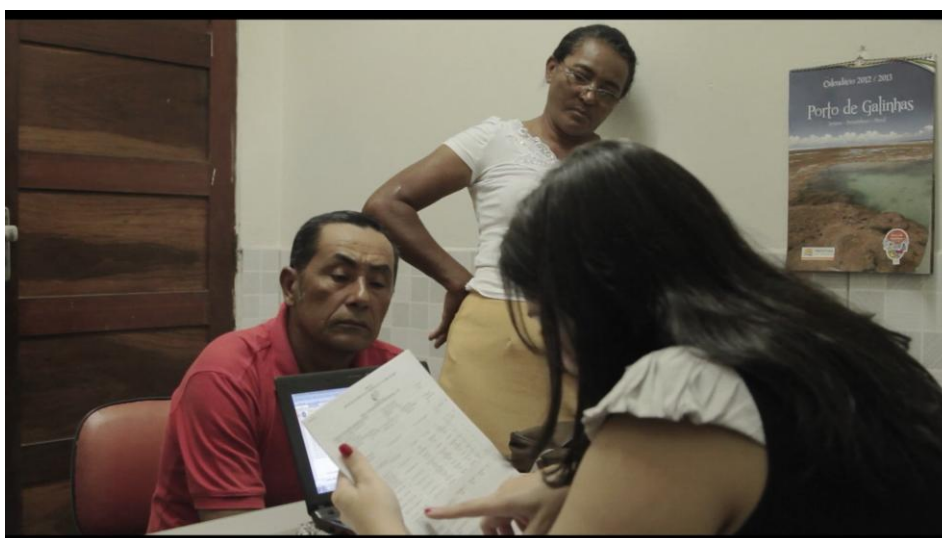
Figura 57 – Dizeres finais destoam do que se encena no filme.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

E o calendário de Porto de Galinhas está lá pendurado durante todo o filme na parede da sala de atendimento jurídico. Porto de Galinhas como um lugar alto astral, onde milhares de turistas nacionais e internacionais vem para curtir as belas praias, de mar azul e verde, água cristalina. O verão eterno dos trópicos onde esse outro nordestino não deveria sequer trabalhar por conta do calor e da permanente oportunidade de curtir esse lugar paradisíaco.

Figura 58 – O cartaz de Porto de Galinhas na parede do sindicato.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

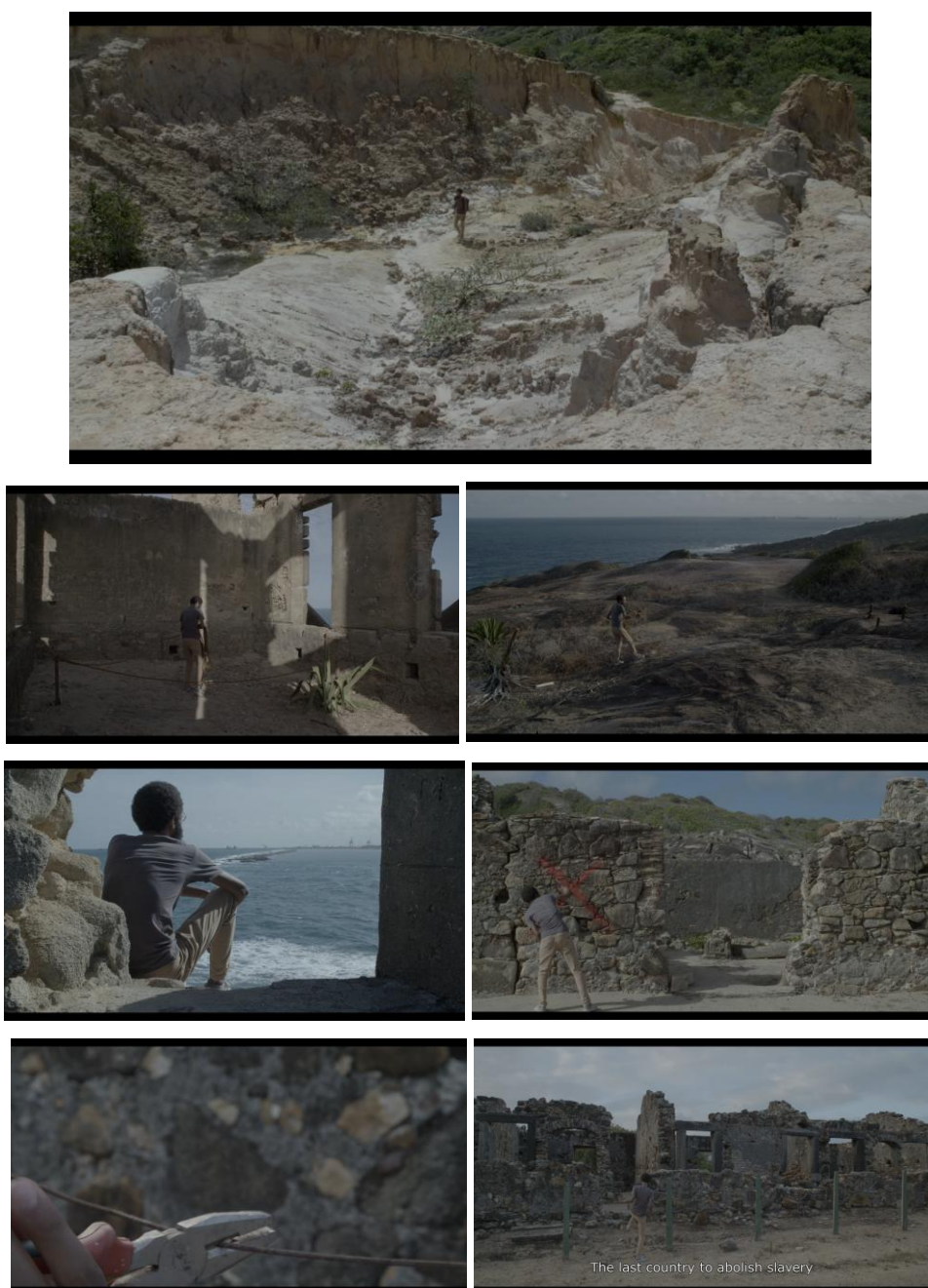
4.8 Galinhas no porto

Propagandeado como um dos destinos turísticos mais procurados do Nordeste, Porto de Galinhas se tornou um exemplo do tipo de urbanismo desacertado, com um projeto de desenvolvimento baseado em grandes resorts e condomínios, e intervenção predatória no meio ambiente. No entanto, não é essa leitura do presente que *Galinhas no porto* investiga, mas o que há de ressignificação nesse presente como máscara para esconder um passado escravista no qual as “galinhas no porto” eram o codinome para o tráfico de pessoas escravizadas.

O mecanismo narrativo do filme é o de um personagem/pesquisador que caminha pelo território do litoral que vai do Cabo de Santo Agostinho, com vista ao Recife e ao porto de

Suape, até Ipojuca. Essa mirada expressa como esses dois lugares estão intimamente conectados, não só pela proximidade geográfica, mas pela continuidade do projeto de desenvolvimento, como já vimos na caminhada histórica sobre a construção dos portos de Recife e de Suape.

Figura 59 – Performance com o espaço promove um deslocamento dos sentidos do terreno.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Mas a caminhada deste pesquisador não é passiva ou contemplativa. O personagem inicia uma intervenção, demarcando com estacas e cordas esse território e com pixação as ruínas desse passado. A sua presença gradualmente, em conjunção com os fragmentos de textos narrados em off, vão aguçando a narrativa na direção de uma sobrevivência do passado nesse presente. A presença do pesquisador performático em um barco de turismo que navega por dentro do porto de Suape, nos remete a *Exíli*a e o catamarã no entorno da Ilha de Tatuoca. O filme usa essa performance sutil em sua caminhada pelo centro turístico de Porto de Galinhas onde turistas desavisados tiram fotos com as inúmeras galinhas representadas em estátuas, painel para fotos e desenhos nas velas de jangadas. As galinhas são literalizadas a partir do nome da praia, Porto de Galinhas. Dado o trajeto do personagem/pesquisador e do filme, desvela-se a ridícula presença desses ícones como divertidas referências ao nome. Aqui a historicidade é a força intempestiva para uma ressignificação do espaço.

Figura 60 – O porto na perspectiva do catamarã e as “galinhas” de hoje.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

4.9 Corpo-território, território-corpo, tempo-território

Se em *Veneza Americana* o futuro chegou, a modernidade imponente do porto traz uma aura gloriosa em sua presença. Nos registros em Super 8 da construção de Suape, o futuro está por vir, a caminho, o que denota que a realidade presente não é a desejada (subjaz uma leitura crítica mesmo no desejo ilusório do futuro promissor). Em *Território Suape*, já não há mais futuro, tanto na fala do gerente da Reserva do Paiva – o que espera-se é a manutenção do status

quo – quanto na experiência traumática da conquista de tudo que havia sido planejado para Suape. O “sucesso” já foi experimentado.

Está em cena a relação entre território e corpo, território e poder e o Estado que delega sua força a entes privados como expressão do neoliberalismo. Um território dominado pelo capital que controla o estado. Nesta cartografia a partir dos filmes, o processo que começa em *Acercadacana* e *Exília*, se operacionaliza em *Nanã*, se conclui em *Território Suape*. O gesto dos filmes busca uma defesa do envolvimento daquelas personagens nos seus territórios de existência. Ao serem removidos de seus territórios físicos, o que se consuma não é apenas uma mudança de territórios, mas a desapareição de territórios existenciais. As chamas nas plantações de cana, que tem em primeira instância uma das etapas da colheita, se tornam atos de expulsão de Dona Francisca. A uma primeira vista poderíamos argumentar que as principais figuras que surgem nesses filmes são as figuras do despejo. O laço que se corta, o ser arrancado de seu lugar. No entanto, mesmo quando há imagens do momento exato da remoção, *Nanã* escolhe por não mostrar esse acontecimento real e reencená-lo.

As imagens de despejo circulam com maior ou menor intensidade na internet. Em geral, estão associadas ao imediatismo das ações favorecendo uma leitura que dá protagonismo às forças policiais que executam a ação. O grau de violência e despersonificação dessas imagens é intenso. O que os filmes vistos neste capítulo dão a ver é uma outra matriz na relação entre as pessoas e o lugar onde vivem no viés do envolvimento e dos territórios como espaços de vida. Os filmes abordam contingencialmente o invisível desses territórios, buscando o aterramento em uma noção implícita – a expulsão para a produção do espaço de uma cidade como resort, lugar de isolamento e des-envolvimento. A maneira como o audiovisual expressa esse lugar de poder através do “mito do desenvolvimento”, é dar a ver essa fronteira visível do despejo para desvelar a promessa de futuro, uma cristalização de noções simbólicas enraizadas na perspectiva da classe dominante – operários sorridentes em seus empregos, equilíbrio com um meio ambiente etéreo sem pessoas, ou seja, sem a figura humana que produz a relação com essa natureza em suas multiplicidades ou pluriveros.

Com *Acercadacana*, *Exília* e *Nanã* olhamos para cenas de despejo em diferentes etapas de consumação. Os gestos desses filmes ao se voltarem para grupos específicos de personagens integra imagens de terror territorial, mesmo que revestido de disputas políticas e jurídicas. *Fragmentos de gondwana* trata de um despejo de forma mais indireta e coletiva a partir de um gravíssimo incidente ambiental. *Território Suape* expõe narrativamente os muros sociais produzidos pela desigualdade urbana. Esses filmes debatem a figura da forma de contato mais

íntimo com o território do qual fala Bispo dos Santos, do envolvimento em contraposição ao do desenvolvimento. Uma primeira elucidação desse movimento de figuratividade que sutura a imagem é que estamos olhando para o mesmo lugar, o mesmo corpo geográfico. A cosmofofia como consequência de um pensamento industrial que opõe a cultura a natureza, e vê a natureza como fonte de recursos a serem gastos em prol do mundo moderno, patriarcal, colonial. Uma cultura que quer controlar a natureza.

Para enfraquecer o desenvolvimento sustentável, nós trouxemos a biointeração; para a coincidência, trouxemos a confluência; para o saber sintético, o saber orgânico; para o transporte, a transfluência; para o dinheiro (ou a troca), o compartilhamento; para a colonização, a contracolônização... e assim por diante.

Semei as palavras biointeração, confluência, saber orgânico, saber sintético, saber circular, saber linear, colonialismo, contracolônismo... Mas o que aconteceu foi que a palavra que melhor germinou foi confluência. Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e a outra gente – a gente rende (Bispo dos Santos, 2023, p. 07-08).

Essa é uma boa forma de pensar como os filmes confluenciam, mas também como o movimento dos realizadores é também de confluência. Se há um movimento, que é este de realizadores que vão do centro para a zona da mata, podemos pensar numa confluência num cinema de envolvimento, um infracinema.

5 QUANDO AS INFRAESTRUTURAS ENCENAM OS AFETOS

Foi numa oficina de atuação para cinema conduzida por mim e por Ayla de Oliveira que surgem os primeiros traços das figuras de *envolvimento*. Essa noção conceitual se cria na materialidade de uma prática pedagógica. O objetivo aqui é propor um desenho inicial da análise figurativa como instrumento de criação e crítica, assim como suas contingências a partir de um relato da experiência da oficina na relação com uma geografia humana e estética, uma encenação do corpo-território. Para isso, parto de uma análise das ideias (proto-roteiros) dos exercícios filmados, dos próprios filmes como objetos de ação e expressão, e de uma conversa realizada com Ayla de Oliveira, co-orientadora da oficina. O caminho entre essa atividade pedagógica que aconteceu em Petrolina, no final de 2018, e a produção do longa-metragem, lançado em 2022, serve de base para discutir potencialidades desse método de co-criação.

Durante o processo de divulgação de *Fim de semana no paraíso selvagem*, a crítica e pesquisadora Carol Almeida escreveu a seguinte sinopse do filme.

Há um provérbio curdo que diz: "enquanto não tiveres conhecido o inferno, o paraíso não será suficientemente bom para ti". No território cercado por especulação imobiliária de uma praia em Pernambuco, nordeste brasileiro, o inferno não apenas é familiar às pessoas, como ele existe justamente porque há quem tente maquiá-lo de paraíso. No território próximo a essa praia, há muitas famílias trabalhadoras, há poucas pessoas vivendo à beira-mar e há corpos que inexplicavelmente aparecem sem vida. É para esse espaço que vai Rejane (Ana Flavia Cavalcanti), uma médica legista que busca entender o que aconteceu com seu irmão, Rodrigo (Pedro Wagner), um exímio mergulhador encontrado morto nesse mar cercado de sombras por todos os lados. Sozinha, Rejane procura montar as peças de um quebra-cabeças que inclui a influência de uma médica da região, Maristela (Joana Medeiros), as palavras não ditas por Junior (Eron Villar), amigo e sócio de seu irmão, os relatos afetivos de Amós (Edilson Silva) com quem Rodrigo havia se relacionado e, finalmente, as negociações entre a margem do mar cercada de coqueiros e casas de luxo e a margem cravada por usinas e cargueiros gigantes. Nesse percurso, ela se torna um corpo-encruzilhada, que abre o tempo para trás e para frente. Nas caminhadas pelos territórios do seu próprio passado, ela se reencontra com Naná (numa participação especial da atriz Zezé Motta) que conviveu com sua mãe, misteriosamente assassinada quando Rejane ainda era muito nova. Na convivência nem sempre amigável com o filho Ivan (Luciano Pedro Jr.), termina também encontrando pistas de como a geração mais nova vai encarar o futuro. Entre a iluminação azul de uma piscina com vista pro mar e o reflexo alaranjado de gigantes navios estacionados na água, há uma combustão simultaneamente racial e classista sendo criada. O embate entre as forças de controle e as forças de resistência parece ser inevitável, e Rejane precisa distinguir quem e o que, no meio do inferno, se disfarça de paraíso (Almeida, 2022, p. 06).

Fica evidente a recorrência do termo território, só que o conceito vai ganhando um outro desenho na relação com a narrativa. É emblemática e extremamente reveladora a noção de corpo-encruzilhada. “Nesse percurso, ela se torna um corpo-encruzilhada, que abre o tempo

para trás e para frente. Nas caminhadas pelos territórios do seu próprio passado, ela se reencontra com Naná (...) que conviveu com sua mãe, misteriosamente assassinada quando Rejane ainda era muito nova”. Fica patente a ideia de que as temporalidades de um território atravessam o corpo.

Para construir uma elaboração a partir da prática criativa e conceitual envolvendo *Fim de semana no paraíso selvagem*, preciso eu mesmo dar um salto no tempo e trazer possivelmente a semente do que venho a explorar neste filme. O gesto começa em um curta-metragem lançado em 2012, chamado *Canção para minha irmã*.

5.1 Paisagem interior

A ideia de *Canção para minha irmã* surgiu basicamente da junção de dois acontecimentos. O primeiro foi a história que me foi contada por Américo Machado, ex-diretor do sistema penitenciário de Pernambuco, sobre um homem em situação de cárcere que havia recebido um indulto para visitar a família no interior. Este homem viaja horas da Região Metropolitana do Recife até o sertão e no dia que chega lá a sua mãe morre. O enterro seria no dia seguinte, o que quebraria o prazo de sua liberdade provisória. Ele então liga para o presídio e comunica a um agente penitenciário que não poderá voltar a tempo, pois irá acompanhar o enterro da mãe. O agente diz que tudo bem, mas não faz qualquer registro formal desse comunicado – dizem que estava entretido assistindo a uma luta de boxe na TV. Quando o presidiário retorna um dia após o prazo original do indulto, ele já é dado como fugado. Devido a procedimentos legais, ele não pode ser admitido ao presídio antes de ser preso novamente pela polícia. De tal maneira que ele tem que esperar a chegada de uma viatura para prendê-lo. Achei essa situação kafkiana interessante material para um filme.

Mas aí veio o segundo acontecimento. Em 2010, ocorreu uma cheia de proporções devastadoras no interior de Pernambuco, com um foco de destruição na zona da mata sul do estado. Mais de oitenta mil pessoas ficaram desabrigadas em sessenta e oito municípios. Eu assisti isso pela TV nos noticiários e uma matéria em específico me chamou atenção. Uma repórter entrevista uma mulher que acabara de perder a sua casa. A jornalista pergunta: “como a senhora está se sentindo?”. De maneira quase automática, a câmera faz um zoom in no rosto

da mulher, certamente esperando uma lágrima. Essa lágrima não veio, mas um constrangedor silêncio.

Fiquei pensando na violência deste código do telejornalismo corporativo que busca a representação de uma catástrofe. Em geral, incidentes como este são tratados como “tragédias”, sem elaboração de um sujeito responsável e foca-se no sofrimento das vítimas. A noção de tragédia é evocada justamente no sentido de não haver responsáveis, como se o acontecido fosse incontornável. Com isso, apagam-se os processos históricos de ocupação e depredação dos territórios com inúmeras intervenções que favorecem o agronegócio, em específico a monocultura da cana de açúcar nesse caso.

Pensei então em juntar esses dois acontecimentos em uma só narrativa. Tiago, personagem do presidiário, volta para sua cidade natal, Barreiros, na zona da mata sul, para visitar sua irmã. O trajeto entre a penitenciária e a sua antiga casa é interligado por uma ponte. Essa ponte é vista em dois momentos, mesmo que sejam pontes distintas e em diferentes espaços, a justaposição criada pela montagem enseja produzir um símbolo dessa ruptura espacial no tempo.

Figura 61 – Ponte interrompida.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

A primeira ponte liga o continente à Ilha de Itamaracá no litoral norte e a segunda ponte está situada na comunidade Abaeté, em Barreiros, na mata sul. O corte da ponte integral para a ponte rompida é enfatizado com o desenho de som. Enquanto no primeiro plano, Tiago escuta o solo de uma rabeca que sai de um discman de fita cassete, no corte, um trecho da música entra em looping junto com outros elementos sonoros do espaço, como o som do rio e do vento nas folhagens. A repetição sonora, como um eco, coaduna com a postura do corpo parado diante do limite da ponte. A ponte de Barreiros havia sido destruída pela força das águas e surge como o

primeiro contato de Tiago com esse “novo” lugar. Há um desejo um tanto óbvio de expressar simbolicamente uma desconexão com essa transformação do espaço que será enfatizado por outros elementos, como o fato de Tiago passar quase todo o filme em silêncio.

O personagem atravessa o rio numa jangada. Em seguida, ele caminha pelo bairro com diversas casas em ruínas compondo o quadro. Ao adentrar em uma das ruínas, escuta-se o som de crianças jogando bola. O efeito de reverberação faz o som parecer uma memória distante associada àquele espaço. A casa na qual Tiago caminha não tem teto, está tomada por mato, as paredes estão corroídas pela umidade, e há uma geladeira quebrada no chão. Ao sair dessa ruína, Tiago entra na casa logo ao lado e então veremos ele sentado na mesa com sua irmã, Sandra, e seu cunhado, Junior.

Figura 62 – Tiago caminhando na direção da casa de sua irmã.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Entre as histórias que Junior conta, há uma especulação de que a enchente seria uma mensagem de fim do mundo em menção a fala de um personagem caricato da cidade que “endoidou” e, por fim, ele conta uma história que faz sua própria voz embargar. O cunhado fala que no dia que a água subiu, os vizinhos saíram apressados para se abrigar numa colina por trás da casa e que alguém trancou a porta. Havia dois cachorros dentro da habitação e todos os

moradores daquela rua ficaram ouvindo os latidos dos cachorros enquanto a água subia, até que não ouviram mais nada.

Algumas semanas antes das filmagens, fomos até Barreiros na comunidade Abaeté e eu pedi que o elenco do filme caminhasse pelo bairro, conversando com as pessoas, interagindo, se apresentando e escutando. Intuitivamente, essa foi a maneira que imaginei de quebrar o paradigma do “como você está se sentindo?” do telejornal. Não desejávamos emular uma voz daqueles moradores ou simular suas relações de pertencimento. A prática da caminhada no território serviria como dispositivo de contato, estabelecer mesmo que brevemente ou superficialmente uma relação.

Foi nesse dia que o ator Junior Black, que interpretaria o cunhado Junior, voltou com inúmeras histórias, entre elas, a narrativa sobre os cachorros que ficaram presos dentro da casa durante a enchente. Numa dinâmica associativa, esse acontecimento me lembrou um conto que eu havia escrito anos antes, em 2003, intitulado *O homem que explodiu – bum!*, no qual numa narrativa surrealista um personagem que passa a explodir sem motivo aparente tem um pedaço de seu cérebro comido por um cachorro vira-lata. O texto então foi incorporado ao filme e se tornou o monólogo no qual Sandra “explica” os motivos do companheiro estar indo embora daquele lugar. De forma indireta, ela diz que ele nunca mais foi o mesmo depois que um pedaço do seu cérebro foi comido pelo cachorro. A associação com a imagem dos cachorros sofrendo enquanto a água sobe dentro da casa e o testemunho dessas mortes de maneira impotente surge como uma imagem pregnant da experiência naquele território.

Enquanto eu realizava *Canção para minha irmã*, por vezes, imaginei que parte do sentido dessa narrativa se dava na relação entre uma paisagem interior – afetiva, de memória – que tinha uma expressão exterior – a destruição deixada pela enchente de 2010. De certa maneira, eu fui induzido a essa perspectiva quando passava pela estrada que levava ao estado de Alagoas, e eu olhava para a cidade de Barreiros justamente num trecho onde a pista atravessa o rio que corta a cidade. Aquela paisagem que antes era, na minha perspectiva, bucólica, tinha se tornado contraditória e violenta com a sequência de casas em ruínas nas margens do rio. O processo de construção da narrativa até sua presença em tela ganhou vida justamente por conta desse contato que fizemos ao caminhar o território. Usamos o caminhar no território para dar sentido à imagem – a imagem deslocou-se, mesmo que minimamente, da janela de uma paisagem para a experiência de um território.

Por paisagem, não me refiro apenas ao sentido mais direto do termo, como uma vista natural da geografia, mas a noção de território de sensibilidades ou topografia afetiva (Bruno,

2002). Penso na paisagem que se produz na relação entre acontecimentos que se mantêm submersos em relação ao meio social e uma expressão exterior desse lugar afetivo. Naturalmente, as locações são determinantes para esse contágio entre os corpos, um espaço físico e um lugar afetivo no qual os filmes se movimentam. Continuo me sentindo impactado quando o mundo exterior comunica um mundo interior das personagens e essa dinâmica aponta para uma paisagem narrativa, como a ponte interrompida no meio do rio que impede a caminhada do personagem do presidiário, Tiago, em *Canção para minha irmã*.

Mas para que o desenho dessas paisagens ganhe vida figural, nem sempre sua expressão se dá no plano em si. A montagem funciona por vezes como um instrumento de sobreposição, como uma tela que precisa de uma base de cores e formas para que, em seguida, essa primeira “mão de tinta” se torne uma camada submersa. Durante a montagem, entendi que o filme ganharia força justamente por manter o foco nas relações afetivas entre as personagens e não numa condição social geral expressa por uma situação como a enchente. Tanto a condição de privação de liberdade de Tiago quanto o seu olhar para a paisagem exterior deveriam expressar limites e fronteiras com as quais ele tem que lidar com autonomia e dúvida. O movimento da história deixa de ser uma condição de dominação e vigilância associada como dispositivo de controle do protagonista, e torna-se uma ligação singular entre as personagens que estão conectadas afetivamente com o acontecimento da enchente.

O tensionamento das noções território como controle se expressa no corpo das personagens, da mesma maneira que a dimensão de território de sentimento como força de emancipação. O silêncio de Tiago com Thaíse, sua namorada que lhe mostra um vídeo do dia da inundação enquanto os dois estão encostados numa parede ainda marcada pela textura da água, é agenciador de uma singularidade que os conecta numa fenda – ele não consegue tirar os olhos dela, enquanto ela assiste o vídeo repetidamente. Já o silêncio de Tiago com a irmã após o monólogo sobre o cachorro que comeu os miolos do marido é preenchido pela música que ele entrega e que ecoa pelo espaço ao redor. Mesmo que o conflito dramático do filme reverbere numa questão social, a intensidade e também as possibilidades de agenciamento das personagens são próprias e indeterminadas. A montagem mantém-se como um caminho vivo da escrita e da construção narrativa nessa busca intuitiva e reflexiva a cada etapa do processo de produção. A experiência de realização de *Canção para minha irmã*, quando olhada em retrospecto aponta para um desejo de figuração do tempo-território, um lugar narrativo e imagético onde as presenças corpóreas dos personagens estão em permanente intercâmbio com o lugar e o passado-futuro, corpos-encruzilhada.

Não é que as dimensões de paisagem e território funcionem como oposições ou antagonismos estéticos, mas há em toda paisagem uma camada do território que pode ou não vir à tona como figuratividade. A maneira pela qual a figura do tempo-território surge está intimamente ligada ao exercício de uma investigação que atravessa os corpos coletivos, corpos-território. Uma paisagem pode ser expressão de um olhar individual, mesmo que passe a afetar e influenciar percepções coletivas, como no caso da pintura ou mesmo na fotografia e no cinema. Mas a produtividade da noção de território em conexão com narrativas audiovisuais está justamente em seu caráter coletivo – todo o aparato que constitui aquele lugar territorialmente.

5.2 Oficina de atuação e o gesto vitalizante

Entre o primeiro e o segundo turno das eleições presidenciais de 2018¹⁴, conduzi junto com Ayla de Oliveira, uma oficina de atuação para cinema na cidade de Petrolina através do circuito Sesc de Formação Audiovisual. O grupo de cerca de vinte participantes era formado em sua grande maioria por jovens da periferia e do centro da cidade, mas também professores de escolas públicas e estudantes de teatro. A proposta pedagógica do curso era que os alunos deveriam trazer ideias para exercícios a serem encenados para a câmera no espaço urbano. No primeiro compartilhamento das ideias, pudemos averiguar que a esmagadora maioria das propostas tinha a morte ou a violência como destino dramático – figurações fatalistas. Mesmo as ideias que não traziam esse aspecto de forma direta versavam sobre situações de violência em espaços públicos da cidade ou no âmbito familiar.

Num esforço para complexificar as narrativas, das figurações de morte ou da re-violentação da imagem como destino resolutivo dos conflitos, instituímos (eu e Ayla) que trabalhássemos as ideias a partir de “forças vitais” em explícita oposição às pulsões de morte que pareciam emergir. Seria proibido matar ou morrer narrativamente naquele momento, ou até

¹⁴ O segundo turno das eleições presidenciais brasileiras se deu entre o ex-capitão do exército e deputado federal Jair Bolsonaro (então filiado ao Partido Social Liberal – PSL) e o ex-ministro da Educação nos governos Lula e Dilma, Fernando Haddad (Partido dos Trabalhadores – PT). Numa campanha marcada pelo antipetismo e na esteira do golpe jurídico-parlamentar-midiático contra a presidenta Dilma Rousseff e a prisão do ex-presidente Lula pela Operação Lava Jato, a plataforma política de Bolsonaro baseava-se explicitamente no ataque às minorias subjetivas (negros, indígenas e comunidade LGBTQI+) assim como em um projeto armamentista e ultraliberal. Em conexão com outros líderes autoritários da extrema direita global, Jair falava em “metralhar a petralhada”.

mesmo violentar algum personagem fisicamente. A partir dessa intervenção, os processos de construção das narrativas apontaram para outras formas de negociação dramática, abrindo possibilidades não previstas inicialmente e, conseqüentemente, perspectivando as histórias – abrindo figuras de vitalidade.

Uma história sobre um pai autoritário e sua esposa e filhos que organizam matá-lo com água fervendo, se torna a história de um pai viúvo que tem dificuldades financeiras para prover aos seus filhos que, por sua vez, agem solidariamente organizando soluções práticas possíveis como um brechó. A história de uma *stalker* de uma atriz famosa que acabaria sendo morta pela mesma, se torna a história de uma jovem fã que tem profunda admiração por uma atriz mais velha e insistentemente importuna-a ao ponto dessa atriz mais experiente empatizar com sua angústia e abrir uma possibilidade de diálogo. Um filme de denúncia sobre a travessia de uma ponte na qual ocorrem cotidianamente violências contra as mulheres, transforma-se num circuito coletivo temporário de proteção fazendo com que a protagonista fosse “escortada” até o outro lado por estudantes que acabam de sair da escola e um grupo de garotos que passava pelo local. A narrativa amargurada de um filho que escreve uma carta rancorosa ao pai, torna-se um ritual de libertação na qual o filho vai ao túmulo do pai e queima todas as cartas que escreveu para ele e que nunca havia enviado. A história de uma jovem mulher que é assediada permanentemente pela comunidade onde vive e acaba cometendo suicídio, transforma-se no encontro de um juventude ativa e suas sexualidades fluidas num bar da cidade com um belo diálogo sobre as estrelas.

Irei focar em um desses trabalhos que oferece um produtivo diálogo com o trajeto desta investigação, intitulado *É difícil fotografar o silêncio*. O filme teve como ponto de partida a ideia de filmar a experiência de travessia através da ponte Petrolina-Juazeiro por uma mulher. O objetivo era mostrar como aquele espaço era extremamente inseguro para as mulheres, uma vez que era praticamente certo que o corpo feminino sofreria assédio seja por motoristas ou outros transeuntes do sexo masculino, cotidiano constatado pelas participantes mulheres do curso.

O primeiro obstáculo ao objetivo de capturar imagens do assédio da forma hoje naturalizada é que não dispunhamos da estrutura técnica necessária. Para que a imagem desse a ver o assédio cotidiano, utilizaríamos a própria Monique, integrante da oficina e autora da ideia, como dispositivo para acionar essa violência. No entanto, imaginamos que a presença de uma câmera e de um operador desse aparelho inibiria as manifestações espontâneas. O “ideal” seria termos câmera escondidas ao longo do trajeto ou mesmo um aparelho que pudesse ser

camuflado em seu próprio corpo (quem sabe uma câmera menor como uma GoPro, colocada em sua bolsa ou escondida por debaixo da roupa). Não dispúnhamos desse material.

O primeiro passo seria tentar o experimento com a câmera que tínhamos e um operador. O restante da equipe (outros participantes da oficina) ficariam em uma das extremidades da ponte para não chamar atenção. Começamos a caminhar, Monique na frente e eu a certa distância com a câmera. É possível ouvir nas primeiras imagens que realizamos algumas buzinas e gritos de assédio de motoristas, ou mesmo o olhar intrusivo de homens que cruzam o seu caminho. Mas essas imagens e sons ficaram perdidos nos ruídos da cena. Não serviam como “denúncia” pela dificuldade de leitura.

Fizemos uma pausa para refletir sobre como prosseguir. Decidimos continuar tentando. A extensão da ponte é longa. Seguimos caminhando só para chegar aos mesmos resultados do início. É nesse momento que um homem numa moto estaciona próximo a nós e vem na nossa direção. Era Joedson, também integrante da oficina. De imediato, nos ocorreu deixar de lado o dispositivo da “denúncia”, e convocá-lo para interpretar um homem assediador. Reiniciamos a cena do mesmo ponto, Monique caminhando. Não definimos exatamente o que aconteceria, apenas que Monique partiria do lado de Petrolina na direção de Juazeiro e que Joedson viria no sentido oposto.

Caminhamos, eu e Monique, por algum tempo. Eu ia variando os planos para tentar produzir uma forma visual da experiência de tempo e espaço da travessia. Esse gesto por si só já parecia ativar uma certa expectativa sobre o que poderia acontecer – ao ficarmos observando uma mulher sozinha andando na rua não é surpresa que o imaginário coletivo conclame que alguma violência irá lhe abater. Até que do outro lado surge Joedson. Ele passa por Monique ainda vestindo o capacete. Iniciasse um jogo de perspectiva. Não seria mais apenas o olhar voltado para Monique, mas também o contracampo. O homem com o capacete passa por ela, e um pouco mais adiante, ele entra em quadro, faz menção de pegar no cabelo dela. Esse é o ponto de virada.

Desse momento em diante, o que se verá é uma disputa entre corpos e espaço. O motoqueiro tenta contato mais algumas vezes, até que se adianta e senta na beirada da ponte, à espera da chegada de Monique. Ela mantém a distância. Sabe do risco de se aproximar do assediador. Os dois mantêm comunicação a distância. Nem ela está disposta a desistir de chegar do outro lado, nem ele está disposto a sair da frente. Há um bloqueio no fluxo. O mesmo bloqueio que ocorre todos os dias, quando mulheres atravessam a ponte. Um bloqueio que o espaço público e a violência naturalizada contra as mulheres impõe. Havíamos chegado a um

ponto de intensidade expressiva que carregava a premissa do filme. Mas o que fazer daí em diante? Qual seria o desfecho para essa narrativa?

Sem nos comunicarmos, eu apenas segui filmando o impasse. Surgiu primeiro uma estudante com uniforme de uma escola pública. Monique fez contato com ela e depois apareceu um grupo de crianças, que Monique também mobilizou para a criação de um circuito espontâneo e temporário de proteção. Com este coletivo, ela conseguiu passar pelo homem que a violentava, e aí mais um evento inesperado ocorreu. Eu continuei filmando, tentando captar da forma mais precisa esse acontecimento. E eis que um dos garotos que caminhava no grupo com Monique se vira para mim e num gesto de coragem e rebeldia bate na lente da câmera. Eu não poderia mais acompanhá-los, e a narrativa se fechava, uma vez que Monique havia chegado ao outro lado da ponte. Fim do filme.

Figura 63 – Fotogramas de *É difícil fotografar o silêncio*.





Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

Havíamos chegado a um lugar de resolução diferente da proposta inicial, mas ainda assim mantendo-nos no lugar do espontâneo, do não planejado, só que com uma energia diversa. O pequeno agrupamento que permitiu a Monique chegar do outro lado da ponte era composto por sujeitos que não hesitaram em realizar um gesto de solidariedade, mas mais do que isso, o gesto do garoto se voltar contra a câmera me fez refletir. Ele havia identificado não no personagem que interagira com Monique o agressor, mas no sujeito que empunhava a câmera.

Mas o acontecimento ainda não havia terminado. Logo depois de cortar câmera, fui ao encontro de Monique que conversava com os garotos. Descobri que ela conhecia um deles e isso havia facilitado o agrupamento em sua proteção. Decidimos compartilhar as imagens do que estávamos filmando, ali mesmo, na rua. O grupo de garotos se espremeu ao redor do monitor para ver a cena da qual haviam acabado de participar. Nesse momento, um homem branco, de meia idade, se aproxima e chama a minha atenção. Eu olho para ele e ele me pergunta se está tudo bem, oferecendo a sua ajuda ao que imagino para ele seria uma ação violenta em

curso – um grupo de adolescentes negros reunidos ao redor de um homem branco com uma câmera. O que a imagem que ele via dizia? Abre-se aqui mais um desdobramento para o filme. Nesse caso, se tivéssemos uma outra câmera, dessa vez escondida, poderíamos desdobrar o acontecimento mais uma vez. E será que não poderíamos fazer isso infinitamente?

Ao abordar os filmes como acontecimento pedagógico, o relato construído é também expressão de uma auto-etnografia que se articula na instigante acepção de Guattari (1992) para uma investigação nos entendendo como meio-sujeito, meio-objeto. E se o meu texto aqui já produz uma perspectiva sobre o acontecimento, tento articular mais uma dimensão reflexiva da realização de *Fim de semana no paraíso selvagem* em diálogo com apontamentos conceituais surgidos com a experiência da oficina.

A primeira questão diz respeito à hipótese de infecção do imaginário pela necropolítica, ou pelo que entendi como pensamento hegemônico da morte. O que coloca a questão também num plano geopolítico, e de uma colonialidade interna uma vez que estamos realizando essa oficina num centro urbano do sertão, lugar tantas vezes observado e representado a partir da perspectiva dos centros econômicos e midiáticos, como Rio de Janeiro e São Paulo, mas também da própria capital pernambucana. Assumindo a hipótese que as propostas narrativas trazidas inicialmente se apresentavam como sintoma da extensão da *necropolítica* no imaginário social, o conceito de Achille Mbembe (2018) parte da biopolítica, noção desenvolvida por Foucault (1979), para falar de como o biopoder está na matriz da violência que organiza a morte em massa, mas o autor avança numa concepção na qual o conceito foucaultiano parece não dar conta.

A partir de uma análise do estatuto da escravidão, Mbembe irá concluir que para além de um biopoder exercido pelo Estado na modernidade, uma nova articulação contemporânea entre estado de exceção se conjuga com o estado de sítio e uma lógica de expropriação territorial. Um estado fora do estado organizado também a partir do Estado no qual instrumentos sociais e políticos se espriam para além das leis e das formas constitucionais. O que define o estado de exceção, o estado de sítio e o genocídio eugenista é o poder unilateral sobre quem deve morrer, uma ética de morte, uma necropolítica que age através de um necropoder. Esse necropoder age de forma racializada e territorializada.

O segundo aspecto é que ao impedir o uso da morte como destino dramático material, ato contínuo nos fez mobilizar uma vitalidade de combate aos estigmas nos processos de encenação. Identificamos no processo de criação as figuras fatalistas, onde só a violência e a morte operavam forças narrativas. Ao lançar mão de uma leitura figurativa das ideias em

processo de formação, sugerimos uma intervenção também figurativa. Como resultado dessa intervenção, as narrativas haviam se complexificado e posto em operação um instigante emaranhado de possibilidades criativas e expressivas. Essa transformação desenha o que nomeamos na época como *gesto vitalizante*, semente da noção de figura de envolvimento, e que já carregava em forma intuitiva a percepção de território, ou corpo-território, como espaço integral de vida.

Ayla de Oliveira se refere aos estigmas e estereótipos de pessoas racializadas e territórios periféricos como “melhores momentos”. Os “melhores momentos” são expressões rígidas que remetem a algo pré-fabricado nesse sentido neocolonial, daquilo que vem de fora pra dentro. “E a gente pelo olho mágico (da porta), começa a ver como é a direção, como a biologia sai, a partir do ponto de vista do olhar, que tipo de vibração essa imagem vai fibrilar e criar organismos e fazer sua própria orquestra de acontecimentos” (Oliveira, 2021). Essa ideia de “orquestra de acontecimentos” foi traduzida de forma prática nessa ritualização criativa empreendida nos processos de construção do filme *É difícil fotografar o silêncio*, usando a experiência cotidiana com o espaço e a força do envolvimento com o espaço e os sujeitos que o ocupam.

Então a gente desmobiliza o que botaria a gente pra baixo, o que desvitalizaria e faz com que essa mecânica exista e aí tudo se altera. (...) A gente começa a ver essa mudança e aí quando a gente tem o conteúdo a gente consegue se identificar. Se reconhecer xamânico, com cura, com vitalidade com potência porque não espera-se que a gente corra ao contrário, espera-se que a gente sobreviva da melhor maneira. Tem aquela cena dos guris lá e ela (Monique) já se jogando com o corpo superinteligente que só nessa captação assim a gente podia desprender, e sair de uma sala da coreografia dentro de uma universidade, outro tipo de ângulo, com outro tipo de tempo. A gente retira do recorte do real do realismo e a gente alcança um híbrido do fantástico (Oliveira, 2021).

Cura, expressividade, espontaneidade, emergência, uma coreopolítica dos corpos-território. Para Ayla, esse gesto que vem, que emerge, parte de um “tempo que pára”. O tempo que pára seria o presente mobilizado pela nossa presença em forma de intervenção no espaço? Uma duração que se articula com o corpo produzindo um lugar? Volto para o recorte sob o qual a oficina foi desenvolvida: atuação para cinema. Não tinha me dado conta inicialmente como a nomenclatura articula um outro viés que conclama também essa virada vital. Recebi o convite para a oficina com esse título já formulado. É comum nos referirmos a interpretação como algo do campo da relação entre corpo, performance e expressão nas artes cênicas. No entanto, *interpretação* parece apontar algo mais fechado, algo que vem da representação ou de uma hermenêutica. Interpretar indica agir sobre algo já dado, ou seja, receber algo como matéria e

dali extrair sentidos. Ao passo que *atuação* sugere um gesto ativo sobre a construção da própria matéria. Atuar não apenas sobre um texto já escrito, mas agir para criação de um texto vivo e que ainda não nasceu.

As figuras de envolvimento emanam um de ato de resistência contra as pulsões de morte que pairam sobre determinados territórios. Resistir ao fatalismo na tela remete a impedir o molde no qual a representação midiática-colonial impõe a certos personagens ou sujeitos sociais, fazendo com que possamos dar vida a novos gestos de presença. Isso se dá dentro de uma nova conjuntura que se manifesta na última década com os movimentos feministas e negros estabelecendo uma crítica às narrativas calcadas na perspectiva da branquitude que se aticularam historicamente no cinema brasileiro.

Com esse relato cartográfico e reflexivo, busquei desenhar os primeiros contornos das figuras de envolvimento em práticas pedagógicas com o cinema, especificamente a partir da relação entre atuação e direção cinematográfica, e a relação dessa experiência associada a uma expressão que vem à tona com a performance num território. Estes são apontamentos iniciais de uma pesquisa que pretende se desdobrar em outras ações prático-reflexivas e mobilizando um conceitual mais amplo na relação entre cinema, performance, figuratividade, território e contracolonialidade. A experiência da oficina de atuação em Petrolina foi umas das forças motrizes para os processos de encenação de *Fim de semana no paraíso selvagem*, com a soma de uma outra dimensão dramatúrgica, essa do diálogo com a organização popular de enfrentamento aos impactos negativos de Suape. O filme procura em sua narrativa uma rima entre processos de uma memória individual – como nos exercícios de atuação com a performance do corpo no território – e se dirige para uma memória coletiva, na conexão com acúmulos conceituais da prática política dos grupos organizados, um tempo-território.

5.3 Encenando o paraíso selvagem

Quando nos preparávamos para filmar uma primeira etapa de *Fim de semana no paraíso selvagem*, em 2019, o governo de Jair Bolsonaro, com sua agenda de extrema direita contra políticas públicas para a cultura, havia extinguido o Ministério da Cultura, transformando a pasta em secretaria dentro do Ministério do Turismo. É fato que já desde o governo de Michel

Temer, que também tinha extinguido o MinC e depois foi forçado a voltar atrás por conta dos protestos em todo país com ocupação dos espaços insitucionais, os recursos do Fundo Setorial do Audiovisual estavam travados por uma intervenção do Tribunal de Contas da União que parecia haver aberto a temporada de sabotagem ao cinema brasileiro. A forma do incentivo que propiciou a realização do projeto desse longa-metragem era a dos Arranjos Regionais, na qual um ente federativo entrava com um terço do orçamento e os outros dois terços vinham do FSA. Já havíamos recebido parte dos recursos do Funcultura Audiovisual, recursos do estado de Pernambuco, o que não era suficiente para realizar todo o filme, mas esse processo de incerteza sobre a produção me levou ao seguinte raciocínio.

A premissa do filme se dava na busca de Rejane pelas reminiscências e resquícios da vida de seu irmão Rodrigo, que havia morrido de forma misteriosa num suposto mergulho recreativo de pesca. Esse seria o dispositivo do presente que a levaria Rejane de volta à sua cidade natal, uma fictícia Paraíso baseada na composição geográfica através de retalhos de alguns dos municípios do entorno de Suape. No retorno a esse território, outros acontecimentos do passado viriam à tona. No roteiro inicial, o personagem de Rodrigo era pura ausência, um passado perdido que Rejane tentava dar forma com seu retorno à cidade de Paraíso. Me perguntei se para produzir de forma mais veemente essa ausência, não seria eficaz ativar primeiro uma presença. E foi assim que escrevemos uma espécie de prólogo que dava conta dos últimos dias de vida de Rodrigo.

Esse procedimento adaptativo do processo de criação permitiu que usássemos a filmagem desse prólogo como um laboratório de pesquisa sobre o filme como um todo. De maneira bastante direta, eu estava aplicando alguns dos aprendizados das análises antropológicas e figurativas realizadas desde a oficina de atuação em Petrolina assim como dos filmes levantados na fase de pesquisa e que foram abordados nos capítulos anteriores desta investigação. Esse laboratório ocorria justamente pela nossa presença no território e no diálogo com diferentes agentes da luta política no entorno de Suape. Um dos locais centrais para esse diálogo foi o Centro de Mulheres do Cabo. Tivemos diversos encontros com as integrantes do centro, apresentando a ideia do filme e realizando entrevistas com militantes feministas, dos direitos humanos e ambientais, da defesa dos povos tradicionais e da juventude organizada.

Um dos aspectos problemáticos do projeto de expansão industrial de Suape foi que as grandes obras de infraestrutura, como o porto, a refinaria e o estaleiro, e a promessa de milhares de empregos, gerou um processo migratório para a região. Esse processo de migração interna instaurou uma demanda por habitação e infraestruturas urbanas para acolher essa população

que se instalava na região em busca de oportunidades de emprego e renda. Num primeiro momento, o mercado imobiliário para pequenos empreendimentos como pousadas e aluguel de casas cresceu vertiginosamente. No entanto, poucos anos depois do boom dos investimentos houve um bloqueio ao projeto desenvolvimentista. Cessado os investimentos, os empregos temporários foram reduzidos e um imenso contingente populacional ficou sem trabalho e renda, como verificamos com os dados jornalísticos e de indicadores socioeconômicos aqui partilhados.

O Centro de Mulheres do Cabo trabalhava com essas novas comunidades que haviam se instalado de forma precária na região. Ao ouvirmos o relato sobre essas ocupações precárias que haviam se formado como um efeito colateral do crescimento econômico, imediatamente desejamos visitar esses locais, ver sua composição e possivelmente incluir essa dimensão social no filme. Uma das coordenadoras do Centro de Mulheres do Cabo chamou a atenção para a seguinte questão. O trabalho de mobilização nessas comunidades era bastante delicado, eram grupos de pessoas que estavam sofrendo uma situação de precarização da vida, e qualquer novo ator nesse diálogo tinha uma tendência a gerar expectativas resolutivas.

Em outras palavras, chegar lá e filmar esse sofrimento poderia funcionar não apenas na chave de uma denúncia das contradições do projeto desenvolvimentista, mas teria também um ônus sobre essas pessoas que já sofriam com a condição de instabilidade crônica em que se encontravam. Essa percepção da ação prática política sobre as pessoas e grupos vulneráveis me remeteu diretamente à reportagem sobre a enchente. O que esperávamos dessa ida a essas ocupações? Apenas uma imagem representativa do caos urbano gerado?

A noção de expectativa entra no radar na constituição da narrativa. Um gesto midiático gera também uma expectativa de futuro. A temporalidade entra em operação não só na narrativa, mas na experiência desses grupos vulneráveis com o território. Consequentemente, isso me levou a pensar sobre como as imagens são potentes em gerar também imagens sociais estigmatizadas. Trouxemos portanto para a forma estética do filme a noção de *quebra de expectativas*.

A noção de expectativa que era citada pelas trabalhadoras do Centro de Mulheres do Cabo fazia menção a um futuro. Quais eram as ações que viriam para além da imagem? Ou seja, as imagens não tinham sentido em apenas representar um problema social, uma vez que aquelas populações esperavam por uma ação que transformasse a situação na qual se encontravam. Viver a expectativa sem tradução eficaz em atos pode ser desmobilizador. O

trabalho de mobilização pensava nessa forma de cuidado para não expor aquelas pessoas à uma violência da própria imagem, essa imagem carregada de expectativa e sem ação.

Os diversos filmes analisados aqui dão exemplos de como as imagens são também ações que elaboram o território. Foi uma importante a tomada de consciência sobre as possibilidades imagéticas e de formas narrativas em conjunção com a noção de expectativa, ou das diversas temporalidades em operação na produção do território e nas relações com os corpos-território. Ao estabelecer as premissas básicas do filme – a morte de Rodrigo, o retorno de Rejane, o assassinato da mãe dos dois, Cristina, uma militante na luta pela terra – as tensões iam se sobrepondo a partir de um passado de violência e disputas. Mas se sobrepondo onde? Em que lugar essa história iria tomar corpo com o território?

O que começou a ficar evidente é que essa sobreposição ou cumulativo histórico-temporal se manifesta na relação entre Rejane e esse território do presente. A trajetória da personagem principal funcionaria como dispositivo de reconhecimento com uma camada de estranhamento em relação ao pertencer. Essa figura do estranho-familiar começa a mostrar sua fisionomia como um duplo do próprio filme. O movimento da produção também é esse de um corpo coletivo que chega a um lugar de disputas reais e ativas no presente, mas que carrega certo aparato de compreensão prévia desses embates e deseja dar a ver as contradições do poder em cena. Nossa presença era também estranha. Assim que não deveríamos operar como um olho que tudo vê, mas como um corpo-coletivo que percorre esse espaço e por sua experiência de passado e de presente começa a descortinar um futuro incerto. A rima narrativa da trajetória de Rejane com a do próprio filme seria a ferramenta para uma quebrar expectativas.

A narrativa de *Fim de semana no paraíso selvagem*, portanto, surge de uma particular memória individual e se dirige para uma memória coletiva, uma forma de tempo presentificada no território. Nessa teia de relações, espaços se tornam lugares a partir dos afetos, (bio)interagem e se desdobram em relações de envolvimento com os corpos-território quando compreendemos que há também uma memória do território-corpo (da terra) e seu território de imagens.

A pulsão do filme ganha força na produção desse estranhamento. Não só um estranhamento que é inerente à narrativa ou a dramaturgia, o retorno da personagem de Rejane ao território traumático e o olhar tensionado, mas um estranhamento na própria forma do filme. O litoral tropical que é visto pelo olhar do sudeste como solar e alegre, é encenado em sua obscuridade cinza e azul frio, mas também o estranhamento no tempo dos planos nas cenas que

se alongam, que se desligam dos regimes de causa e efeito imediatos, na busca por um constrangimento.

Olhando em retrospecto para o filme, sinto que há uma tentativa frustrada no corte para a cena final quando Rejane está num assentamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Essa cena tinha como desejo criar um distanciamento brechtiano, como um ponto de inflexão sobre a fenda que existe entre os planos da beira-mar a noite e a caminhada dos trabalhadores rurais sem terra. A cena permanece no âmbito da representação de um retorno de Rejane à caminhada de sua mãe na luta em defesa do território. Analisando as estratégias de imbricamento entre o real e a fabulação, faz falta o envolvimento, o continuum entre o corpo-filme e os corpos-território. A encenação ganharia em agenciamento dos afetos em ação com uma forma performativa, que chegou a acontecer in loco na preparação da cena com o coletivo, mas não logrou transferir essa expressão para o presente das imagens. Hoje, acredito que seria necessário a construção de algo que rompesse com a encenação do regime tradicional ficcional não no sentido do estranhamento, mas do envolvimento.

Figura 64 – Partidas e chegadas.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

As infraestruturas do complexo de Suape geram investimentos emocionais complexos que induzem a uma gama de respostas, às vezes contraintuitivas e provenientes de sensibilidades distintas. Larkin faz menção, por exemplo, às pesquisas que demonstram reações que vão “contra a narrativa aceita da modernização e suas vítimas, vivificando assim uma complexa mistura de desejo, fantasia e orgulho para a qual a etnografia pode se abrir. E nos relembra como a profunda força da relação das pessoas com as infraestruturas – os sentidos de fascínio e pavor estimulados por elas – é uma importante parte de seu efeito político” (2020, p. 41).

Há no projeto de Suape um investimento afetivo que busca produzir esse “orgulho” em fazer parte desse empreendimento. A relação ponte parece estar entre investimento afetivo do empreendimento e uma qualidade sensível dos signos de sua presença. Uma dimensão poética da presença do real em relação com os territórios pode dar a ver um rearranjo da hierarquia sobre a qual a significação é dominante em um evento discursivo. Discursos operam em muitos níveis simultaneamente, porém os atos verbais, em sua função poética, desprendem significados diferentes do que o fazem em suas funções referenciais ou emotivas.

Um exemplo dessa visibilidade perspectivada no envolvimento está presente em *Brasília Highway*, de Felipe Peres Calheiros. Enquanto a câmera mostra duas linhas de arrecife que dividem a entrada do porto, escutamos as vozes de dois jovens comentando a paisagem. Um deles explica as transformações que ocorreram naquele lugar para dar forma ao porto. Falam sobre a dragagem e os procedimentos para os navios de grande porte entrarem pelo canal. O contraplano mostra esses dois jovens, sentados, contemplando o lugar e em tom que mistura o relato de experiência e uma reflexividade vão demonstrando a conexão que ambos têm com aquele território. O personagem da esquerda é mais velho e expressa o quanto o seu olhar testemunhou a mudança ocorrida naquele local para a expansão do porto e as intervenções necessárias para guiar a entrada de grandes navios. O mais jovem reitera o quanto é importante estar ali para olhar, observar e possivelmente compreender as dinâmicas do que se passa.

A estrutura do filme tem esses dois planos como centro narrativo. O plano que simula o ponto de vista dos dois jovens, aos poucos vai sendo ocupado por um barco que puxa um imenso navio cargueiro nomeado Brasília Highway. Essa gigantesca embarcação então toma quase todo o quadro. O uso de uma teleobjetiva digital aproxima essa presença da embarcação, tornando-a paupável enquanto ocupação do espaço. A divisão dos planos entre perspectiva e contraplano dos rostos sugere a presença desse objeto também no imaginário. Ao viver naquele território, as embarcações gigantesas passam a fazer parte do imaginário devido a infraestrutura do porto.

Figura 65 – Plano e contraplano em Brasília Highway.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme pelo autor.

O terceiro plano do filme, faz então uma síntese entre a enorme embarcação, o espaço da praia ao lado do porto, o navio cargueiro ao fundo e os dois jovens diminutos e distantes na imagem. Eles tiram fotos com o porto ao fundo e um terceiro jovem se junta a eles e também posa para fotos.

Figura 66 – Síntese.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

Esse instante de contemplação oferece uma imagem pouco usual nos regimes midiáticos sobre Suape, o de uma apropriação quase filosófica da juventude sobre o espaço e suas dinâmicas. A enorme estrutura é situada dentro da linguagem desses jovens, com suas expressões de fala, mas também de gesto – um estranhamento sobre o território. Esse estranhamento reside justamente no fato de que o diálogo entre os dois é de um conhecimento pela experiência, o relato do tempo, mas sem um utilitarismo. Mesmo que um deles enuncie a importância de ir até ali e observar para quem desejar trabalhar no porto ou mesmo quem vive naquela região, o estado de espírito no qual os dois personagens estão imersos permite que o filme encene essa infraestrutura de forma desviante das encenações institucionais. Neste filme, é a subjetividade desses dois jovens que preenche a narrativa. *Brasília Highway* confirma a função poética da infraestrutura industrial-portuária a partir da observação do movimento dos navios cargueiros. Mesmo que o porto não esteja visível naquele ponto, a estrutura existe uma vez que promove o movimento dos barcos. A ironia do nome pode ser usada para reforçar a dimensão poética-profética. Uma segunda dimensão, relativamente oposta à estética, oferece outra profícua maneira de pensar as infraestruturas, partindo de um conceito mais antigo de Aristóteles, *aisthesis*. *Aisthesis* não se refere à apreciação mental de uma obra de arte, mas à reação do corpo à realidade vivida: “É uma forma de cognição, alcançada por meio do paladar, do tato, da escuta, da visão e do olfato” (Buck-Morss, 1992, p. 06).

Nesse sentido, a estética não é uma representação, mas uma experiência materializada, que é governada pelas maneiras com que as infraestruturas produzem as condições do ambiente da vida cotidiana: nossos sentidos de temperatura, velocidade, florescência, assim como as ideias que associamos com essas situações. As infraestruturas criam uma sensibilidade da modernidade, um processo no qual tanto corpo quanto mente apreendem o que é ser moderno, mutável e progressivo.

As infraestruturas operam na superfície, que Buck-Morss (1992) descreve como a parte externa do corpo – pele, nariz, olhos e ouvidos – em contraste com a mente, que é interna. Experiências como a suavidade, a dureza, os sons urbanos e a sensação de calor ou frio são todas reguladas pelas infraestruturas e estão ligadas a conceitos mais amplos (Larkin, 2020, p. 46-47).

As figuras de envolvimento buscam produzir um efeito de duração do corpo com o território que permita a expressão de suas subjetividades em ato. Uma contraposição ao domínio territorial do poder econômico que se alonga e se expande para além das noções de sujeitos meramente históricos. As figuras de envolvimento não se referem a um efeito meramente estético e dramático, mas a força expressiva de cenas dissensuais e que elaboram um devir, uma soma das possibilidades, em contraste com o acúmulo das probabilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira consideração sobre o trajeto percorrido nessa pesquisa é a de que o processo de montagem dos filmes, e aqui me refiro a uma montagem entre os filmes e não às imagens internas dos filmes, impulsiona a percepção das figuras que operam historicamente esse discurso hegemônico. A figura da coreografia dos governantes está na base da relação entre o poder institucional e o capital simbólico que os representantes do poder buscam como força das infraestruturas para seus campos de influência e presença no imaginário coletivo. Ao juntarmos as transformações urbanas em *Veneza americana*, os registros da construção de Suape em super 8 por Carlos Cordeiro, e os filmes *Em trânsito* e *Brasil S/A*, foi possível enxergar uma mudança das formas de coreografar o poder dos governantes como expressão de suas forças propagandísticas e torcer essa relação. O movimento de translação vai de imagens institucionais-publicitárias, para registros etnográficos e descolados das figuras do poder, até uma apropriação cênica das suas imagens em alegorias hiper-desenvolvimentistas. A noção de coreografia das infraestruturas quer dizer sobre a relação das imagens desses espaços materialmente produzidos em conjunção com as temporalidades das promessas de progresso.

As figuras que surgem do despejo dos corpos-território agenciam uma outra forma de relação em contraposição ao desenvolvimento, um envolvimento. Assim, na justaposição de filmes como *Acercadacana*, *Exília*, *Nanã* e *Fragmentos de Gondwana* observamos uma performatividade das formas fílmicas na disputa territorial, uma coencenação com os corpos-território e uma coreografia do território-corpo (da terra). Ao colocar em cena o dissenso, essas produções ativam outros vínculos com o espaço, os corpos e a memória. Acessam indiretamente um inconsciente ótico.

Território Suape demonstra que a cidade que se deseja com o empreendimento imobiliário associado a Suape é a cidade “murada”, cindida, condominializada. A cidade já existente pode ir se fazendo em sobreposições e exclusões, enquanto a cidade do consumo é virtual. Ao usar o modo agonístico de encenação, trazendo para a narrativa os antagonismos políticos, explicita-se que o planejamento novamente fica com o capital. Isso retoma a máxima contida numa das faixas utilizadas pelo Movimento Ocupe Estelita: o urbanista do Recife é o capital.

Figura 67 – Na faixa verde, “o urbanista do Recife é o capital”.



Fonte: Fotograma extraído do filme pelo autor.

A análise da relação entre cinema e infraestrutura no contexto de Suape revela como a identidade territorial é construída e negociada através também de narrativas audiovisuais. Ao dar a ver o antecampo das imagens, com informações jornalísticas, socioeconômicas e também acessando os registros históricos dos discursos do poder institucional ao longo dos últimos 50 anos, as produções cinematográficas não só representam a realidade social e econômica, mas servem de instrumento de percepção e compartilhamento de uma memória coletiva em relação a esse lugar. A produção audiovisual, portanto, se apresenta como uma ferramenta de defesa do território-corpo (da terra) como espaço vital, encenando as complexidades e contradições de como uma infraestrutura molda a vida cotidiana e a relação das comunidades com o seu ambiente.

O conjunto de filmes analisados nesta tese propõem diálogos sobre as transformações que o complexo portuário trouxe ao espaço urbano, bem como a resiliência das comunidades afetadas. Com isso, tornam visíveis as experiências subalternas que muitas vezes não são representadas nas narrativas oficiais, encenando uma contrahistória do progresso em seu viés hegemônico – de modernidade ocidental, patriarcal e colonial. Mas mais do que isso, os filmes revelam uma cosmofoobia contida nesse projeto industrial, portuário e imobiliário de Suape.

A história de Suape ilustra a intersecção entre infraestrutura, desenvolvimento local e produção cultural. Desde sua concepção como um porto industrial até tornar-se um centro do desenvolvimento econômico do estado, Suape protagoniza uma transformação territorial com

dinâmica regional. Uma leitura antropológica e figurativa das imagens nos permite concluir que, ao examinar os impactos e as possibilidades de Suape, devemos levar em consideração tanto suas dimensões econômicas quanto os impactos sociais, ambientais e subjetivos.

Este trajeto com as narrativas audiovisuais aqui mobilizadas conta uma história do cinema Pernambucano na chave do desenvolvimento e da relação com as infraestruturas. Se pensarmos *Veneza Americana* como um institucional que faz uma ode à modernidade, *Brasil S/A* é sua antítese simbólica. Ambos os filmes estão calcados em uma ideia de território como determinação jurídico-legal e de poder institucional. Esse movimento de torção da figura institucional-publicitária faz parte justamente de uma visão crítica da forma como a modernidade desenvolvimentista começou a funcionalizar os territórios com a noção de integração nacional e universalismo.

De certa maneira, assim, produzimos uma genealogia do cinema político pernambucano. Mas em que sentido um cinema político? Não é só político em geral, mas um cinema político que olha criticamente para a forma de produção do espaço, e que desenvolve pouco a pouco uma relação de envolvimento com o território. A perspectiva figural das imagens e das narrativas permite pensar que aquilo que se filma cria algo distinto do objeto filmado. O índice se desloca para um outro lugar. Mas esse lugar não é apenas imaterial, abstrato e etéreo. É também um lugar vivo, que anima outras imagens, que gera aproximações e distanciamentos, questões essencialmente territoriais.

Daí deriva a noção de um território de imagens, o que é bem diferente de um território cinematográfico como um recorte de um espaço geográfico utilizado para expressão de um determinado afeto dramático. Um território de imagens se assenta em um plano que está em relação com o território indicial, há como um cordão umbilical conectado a um outro ser gerado nesse ventre da *pacha mama* (mãe terra). Aí está o território de imagens como corpo que vem de outro corpo, e que produz também pensamentos, de forma consciente e inconsciente.

Em qualquer estudo busca-se ver o que está lá. Antes do desejo de transformar, vem o desejo de dar a ver. Mas no ato, esse gesto acopla outros gestos. São desdobramentos do movimento pelo território de imagens. Há neste estudo o desejo de transformação. Nada nas ciências sociais é estático, mesmo o território também está se movendo com as inúmeras ações que o produzem. Os filmes como sondas que nos levam a um outro lugar, que vai além da experiência de filmá-los, ferramentas protéticas que criam um outro imaginário, mesmo que em chave minoritária. E é essa ferramenta que nos instiga, nos comove, nos liberta potencialmente dos grilhões do passado e do achatamento do futuro. Sendo assim, o trajeto desta pesquisa

buscou não só dar a ver o que está lá, mas o que potencialmente está contido nas imagens que permeiam esse território de imagens e os corpos-território. E não há como efetuar essa operação investigativa sem uma copresença com as imagens. *Fim de semana no paraíso selvagem* é uma das ferramentas dessa copresença.

Os filmes mobilizados nesta pesquisa circulam pouco entre as populações dos territórios. Fica aqui o desejo que esse contato se faça de maneira mais perene. Para sairmos do lugar de meros autômatos do nosso inconsciente de imagens é preciso fazer com que essas imagens circulem mais e confluam com outras imagens, também realizadas pelas populações em seus territórios. Hoje, essa produção ainda é restrita pelas desigualdades entre centro (Recife) e periferia (Cabo). E isso passa diretamente pela noção de território e democratização do espaço urbano que está em disputa. A função dos territórios de Suape não é prover lucro para os detentores do capital industrial e imobiliário. Está lá em cada germinação de imagem contestadora o potencial ato de ruptura e autonomia, de diversidade e perspectivismo dos olhares.

A arte é conversa das almas porque vai do indivíduo para o comunitarismo, pois ela é compartilhada. A cultura é o contrário. Nós não temos cultura, nós temos modos – modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida. E os modos podem ser modificados (Bispos dos Santos, 2023, p. 14).

O plano-miragem da cana de açúcar e da refinaria em *Modo de produção*, e os trabalhadores rurais em embates cansativos no sindicato dos canavieiros, quando justapostos a imagem dos trabalhadores operando máquinas como foguetes em *Brasil S/A*, encenam o tempo como fendas. O passado no presente sendo subvertido pela alegoria, o futuro como miragem no presente dos trabalhadores precarizados, e a eterna promessa de um Brasil potência que extrapola a própria terra em direção ao espaço sideral, só que em retroescavadeiras que funcionam para aplainar o barro. Esse movimento de usar as imagens e a narrativa audiovisual para dar a ver a colisão das temporalidades está presente também em *Galinhas no porto*. *Modo de Produção*, *Galinhas no porto*, *Brasil S/A* encenam disputas pelo horizonte de possibilidades dos futuros territoriais.

Voltando às imagens da peça publicitária *Suape avança*, percebemos que o olhar frontal dos trabalhadores atomizados é uma translação dos trabalhadores coadjuvantes em *Veneza americana*. A mudança é discursiva como uma frontalidade operada para esconder uma perspectiva de classe. Mesmo que o sujeito em cena se altere, os espaços do poder permanecem na nuca das imagens. O panóptico está nesses corpos encenados de forma dócil. Esse corpo

coletivo está impregnado das matrizes que são requentadas para fazê-lo a justificativa para a própria precariedade das suas existências. Não há futuro quando o corpo é subjugado ao trabalho precarizado e sem horizonte.

Os filmes abordados têm como tema central a relação entre dor social, território e memória – ou se preferimos, um trabalho de apagamento da memória. E a percepção das desigualdades sociais em seus impactos sobre pessoas racializadas figuram em cena de forma expressiva nos filmes. No entanto, a presença de uma maioria de homens brancos ocupando a autoria dos trabalhos reitera ainda a distância entre esse espaço de poder (a autoria cinematográfica) e as transformações narrativas potenciais com uma reparação dessa desigualdade. Isso serve para dar a ver uma lacuna histórica que ainda se apresenta como contingência atual na análise dos filmes aqui mobilizados.

Para articular essas dimensões da imagem desenvolvimentista produzida em torno de Suape e suas contra (ou alter) narrativas, fizemos uma caminhada do espaço para a imagem para chegar em duas figuras – a coreografias do poder e o envolvimento dos corpos-território. Se o cinema ou mesmo a produção audiovisual mais amplamente compreendida como narrativas de poder é por vezes incapaz de efetivamente vivenciar as dinâmicas diretas das disputas territoriais, a sua força simbólica alimenta possibilidades de reelaboração dessa paisagem do poder. Examinemos, portanto, esses conceitos em sua aplicação teórica para conclusão desta caminhada.

Retomando a dupla face do conceito de território, “terra, espaço material, concreto, quanto a *terrere*, do verbo *amedrontar*” (Haesbaert, 2023, P. 01), busco extrair uma outra dinâmica em sua associação com os mecanismos de controle-colonialidade do ver. Pode-se entender que para as populações que vivenciam a instabilidade crônica de seus territórios, o reconhecimento deste lugar como abrigo conflita diretamente com a leitura da terra como recurso orientado à produtividade e à exploração comercial. Mas há um outro viés. A ressignificação dos territórios no apagamento da história do passado escravista na superfície de produção de um lugar reluzente e de turismo. É assim com Porto de Galinhas onde as esculturas pintadas de galinhas vibrantemente coloridas vão estampar as velas das jangadas, os cestos de lixo, ou um painel onde os turistas podem colocar os rostos e se ver como “galinhas”. *Galinhas no porto* dá a ver historicidades apagadas na imagem do território, agenciando esse trânsito temporal em sua face de “novas” visibilidades desse destino turístico, que é central do projeto protagonizado pelo mercado imobiliário.

Essa imagem turística, que tem como centro operacional de poder econômico e político em Suape, enseja uma despossessão do abrigo tanto físico quanto subjetivo. Ou seja, isso proporciona insegurança para quem está dentro de um território material, mas está fora desse território do ponto de vista simbólico do poder – um corpo-trabalho fixado em suas funcionalidades pré-determinadas. O desdobramento político desse conflito é a remoção física, o despejo. Na perspectiva do poder econômico, deseja-se uma clausura representacional das populações que se evidencia nas propagandas institucionais de governo assim como nas publicidades do mercado imobiliário.

Se nos filmes vistos aqui, a encenação busca a transição entre um ser territorializado e outro des-re-territorializado, os modos de encenação caminham na direção de uma fabulação crítica e interventiva. Essas encenações contemplam figuras de disputa e enfrentamento, e por outro lado o apagamento e disrupção dos laços afetivos. Nesse caso, a destituição territorial é o manto que se coloca sobre o coletivo de trabalhadores e corpos-território.

Em seus gestos, esses filmes contestam a imagem desenvolvimentista na chave da violência territorial através do despejo, assim organizam um circuito imagético que tenta dar conta da dimensão do terror territorial que opera no espaço daqueles subjugados ao poder, mas também na redoma da classe dominante em sua figuração da imagem de “motores do desenvolvimento”. A operação é a de gerar o dissenso das temporalidades sobrepostas nos territórios. Em *Modo de produção*, ao transformar Suape em miragem, evidencia-se o espaço mais amplo e explícito da monocultura da cana como ocupação territorial hegemônica e manutenção do latifúndio. Em *Galinhas no porto*, abre-se uma figura na ressignificação turística da formação de Porto de Galinhas. Mas nenhum desses movimentos discursivos dos filmes tem sabor triunfante ou vitorioso. As cartelas que louvam a resistência em *Modo de produção* soam artificiais diante dos processos de precarização que impactam os corpos vistos em suas despotencializações burocráticas na caixa cênica do sindicato. O performer em *Galinhas no porto* apenas se põe no espaço como indício de estranhamento.

Volto à fala de um dos gestores do condomínio Reserva do Paiva. Ele afirma que um dos pilares da segurança para os moradores do condomínio é a participação da população local, porque essas pessoas trabalham no condomínio e sabem que seus filhos também irão trabalhar lá no futuro. A projeção de futuro é estática. Dessa perspectiva, não há qualquer possibilidade de ascensão social ou de mudança nos arranjos sociais desse território. Essa fala será retomada como dispositivo elucidador das imagens dos trabalhadores em peças publicitárias do Governo e de Suape. É justamente desse lugar que *Brasil S/A* parece retirar sua força de encenação

especulativa. É da imagem dos trabalhadores figurantes em publicidades institucionais que o filme produz um duplo que dá outros sentidos aos objetos que os ameaçam ao coreografá-los. Ao dissipar os moldes do trabalhador modelo para o capital de expropriação, tanto *Brasil S/A* quanto *Em trânsito* agem sobre o território, pois deslocam a figura que aparece nas imagens de poder sem horizonte de transformação para o futuro de si.

Caminhamos pelas cenas históricas que configuraram Suape em sua fisionomia de salvação econômica e destino moderno do Estado de Pernambuco. As promessas de uma redenção pela implementação do complexo industrial portuário não se configuraram como no discurso, mesmo cinquenta anos depois da pedra fundamental. Quanto tempo seria preciso para que o discurso de redenção se alinhasse com a realidade social? Ou será que esse discurso é parte de um imaginário ilusório, produzido pelas classes dominantes como uma forma de manter vivos os paradigmas de desigualdade, instabilidade territorial e precarização do trabalho para as classes populares?

A pergunta sobre o tempo de espera e o trajeto no tempo histórico em suas cenas estéticas de modernidade ocidental, patriarcal e colonial não é ingênua. A maturação do tempo é parte de todo horizonte cinematográfico, uma vez que o movimento da história está envolvido na práxis dos mecanismos da imagem em movimento. O que se filma se não o tempo? Mas esse tempo é também aspecto do território. Um tempo instável e cumulativo que vibra com as imagens no envolvimento com os corpos-território, os corpos-câmera nos territórios e o território-corpo (da terra). Essa relação que produz outras figuras vitais através da associação entre o fazer fílmico e o envolvimento com o território impactado por grandes projetos de infraestrutura nomeio-a de infracinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALBÁN, Adolfo. **Prácticas creativas de re-existencia basadas en lugar**: más allá del arte... el mundo de lo sensible. Buenos Aires: Del Siglo, 2017.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Ana Caroline de. **Cidades-gestos em melancolia**: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.

ALMEIDA, Carol. **Apresentação do paraíso**. In.: Fim de semana no paraíso selvagem – Pressbook. Recife: Orquestra Cinema Estúdios, 2022.

ALMEIDA, Rodrigo. **O amargo obituário do cinema pernambucano**. Recife/Natal: Velhos Hábitos Editora, 2019.

ALVES, José Luiz. **Suape e sua trajetória histórica: um olhar geográfico**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2011b.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926)**. Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 94-112, janeiro-junho de 2013.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les films?** Paris: Nouvelles Éditions Séguier, 1996.

AUMONT, Jacques. **Pode um filme ser um ato de teoria?**. Educação & Realidade, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. Ubu Editora: São Paulo, 2023.
- BRENEZ, Nicole. **Contra-ataques**. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. Edições Sesc: São Paulo, 2017.
- BRENEZ, Nicole. **De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma**. Bruxelas: De Boeck Université, 1998.
- BRENEZ, Nicole. **Propriedades, teorias e potências da figuratividade fílmica**. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM (Comunicação Oral), 2015.
- BUENO, Winnie. **Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.
- CABNAL, Lorena. 2010. **Acercamientos a la contrucción de la propuesta de pensamiento epistemológico de mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya-Yala**. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. ACSUR, p. 11-25.
- CAVALCANTI, Clóvis. **Desenvolvimento a todo custo e a dimensão ambiental: o conflito do complexo industrial portuário de Suape, em Pernambuco**. In.: Sociedade versus ambiente: Antagonismos e Complementaridades, reflexos em Políticas Públicas. Antonio Jucá (org). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2021.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Tradução de Pedro de Souza. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CONNECTAS. **Como pescadores e marisqueiras são impactadas pelo Porto de Suape há mais de 40 anos**. Disponível em: <https://www.conectas.org/noticias/como-pescadores-e-marisqueiras-sao-impactadas-pelo-porto-de-suape-ha-mais-de-40-anos/>. Acesso em: 15 nov. 2024. 2020.
- CRUZ HERNÁNDEZ, Delmy Tania. 2017. **Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos**. *Solar*, vol. 12, n. 1, p. 35-46.

- CUNHA, A. e LUCENA, F. **Suape: história, planejamento e desenvolvimento econômico**. Recife: Editora Universitária, 2006.
- DAMASCENO, Diego Pacheco. **A questão do figural no cinema**. Campinas, 2020. Tese de doutorado.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**, História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Através dos desejos** (Fragmentos sobre o que nos subleva). In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. Edições Sesc: São Paulo, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ECHEVERRÍ, Juan Alvaro. **Territorio como cuerpo y territorio como naturaleza: diálogo intercultural?** In: Surrallés, A. & García Hierro, P. (orgs.) *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhague: Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas, 2004.
- ESCOBAR, Arturo. **Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia**. Medellín: UNAULA, 2018.
- ESCOBAR, Arturo. **Territorios de diferencia: la ontología política de los “derechos al territorio”**. Cuadernos de Antropología Social n. 41, 2015.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **O cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **Dits et Écrits**. Vol. III. Paris : Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GARCIA, Carlos, MUSSALÉM, Josué. **Suape: muito mais que um porto, uma visão econômica**. Olinda: Nova Presença, 2015.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2020.

- GRAHAM, Steve; MARVIN, Simon. **Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition**. London: Routledge, 2001.
- GRAHAM, S.; MARVIN, S. **Telecommunications and the City: Electronic Spaces, Urban Places**. London: Routledge, 1996.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GUIMARÃES, César. **O que é uma comunidade de cinema?** *Revista Eco-Pós*, 18(1), 45–56, 2015.
- GUIMARÃES, Victor; VERAS, Pedro. **Invenção figurativa e pensamento fílmico**. In.: *Propostas para a teoria do cinema: teoria dos cineastas*, vol. 2. Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça, Denize Correa Araújo (Eds.). Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2016.
- HAESBAERT, Rogério. **Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais**. *GEOgraphia*, Niterói, v. 22, n. 48, 2020.
- HAESBAERT, Rogério. **Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais**. *GEOgraphia*, vol: 22, n. 48, 2020.
- HAESBAERT, Rogério. **Território**. *GEOgraphia*, Niterói, vol: 25, n. 55, e61073, 2023.
- HARAWAY, Donna. **Saberes localizados**: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Situando diferenças, v. 5, p. 7-41, 1995.
- HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Durham: Duke University Press, 2016.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana, trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HEWITT, Andrew. **Social Choreography**: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement. Durham/London: Duke University Press, 2005.
- HOOKS, bell. **O olhar opositivo — a espectadora negra** (The Oppositional Gaze: Black Female Spectators). *Boston: South End Press*, 1992. <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>

- JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JATOBÁ, Francisco; ARAÚJO, Tarcísio Patrício de (orgs.). **Diálogos com Lebre: 60 anos depois da Ceplan**. Recife: Cepe, 2016.
- JESUS, Marcelo Pedroso de. **Comunidade de contrários**: um estudo sobre as relações de antagonismos no documentário. Recife: Vacatussa, 2024.
- KOTHARI, Ashish; et al. **Prefácio**. In: KOTHARI, Ashish; et al. (Org.). *Pluriverso: um dicionário dos pós-desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2019. p. 29-33.
- KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LARKIN, Brian. **Políticas e Poéticas da Infraestrutura**. In.: Revista ANTHROPOLOGICAS. Ano 24, 31(2): 28-60, 2020.
- LAZZERI, Thais. **Os caminhos sinuosos de Suape**. Disponível em: <https://reporterbrasil.org.br/2017/11/suape/>. Acesso em: 15 nov. 2024.
- LEFEBVRE, Martin (org.). **Landscape and Film**. New York: Routledge, 2006.
- LEPECKI, André. 2011. **Coreopolítica e coreopolícia**. *Ilha* v. 13, n. 1, p. 41-60.
- LINO, Barbara; NASCIMENTO, Cristiano Borba. **De esculpir e materializar os tempos. A representação cinematográfica da paisagem vertical do Recife**. Revista de Estudos Brasileños, São Paulo, v.4, n.7, 2017.
- LOUREIRO, Claudia; AMORIM, Luiz. **Vestindo a pele do cordeiro requalificação versus gentrificação no Recife**. URBANA Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, 2013. DOI:[10.20396/urbana.v1i1.8635114](https://doi.org/10.20396/urbana.v1i1.8635114)
- LYOTARD, Jean-François. **Discours, Figure**. Paris: Klincksieck, 2002.
- MARINONE, Isabel. **Méthodes pour une histoire des rapports entre cinéma et anarchie**. In: BRENEZ, Nicole (Org.); MARINONE, Isabelle (Org.). **Cinémas libertaires: au service des forces de transgression et de révolte**. Paris: Septentrion, 2015.
- MARX, Karl. **Capital: Volume 1: A Critique of Political Economy**. New York: Penguin Classics, 1990.
- MATTELART, Armand. **The Invention of Communication**. Minneapolis: Univ. Minn. Press, 1996.

MATTELART, Armand. **Networking the World, 1794–2000**. Minneapolis: Univ. Minn. Press, 2000.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo, n-1, 2018.

MBEMBE, Achille. **The Power of the Archive and its Limits**. In: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; *et al* (Orgs.). **Refiguring the Archive**. Dordrecht, Springer Netherlands, 2002. p. 19–27. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2>.

MIGLIORIN, Cezar. **Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro**. Devires, Belo Horizonte, V. 8, N. 2, P. 12-27, Jul/Dez 2011.

MIGLIORIN, Cezar. **O dispositivo como estratégia narrativa**. In: ANAIS DO 14º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2005, Niterói. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2005. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2005/trabalhos/o-dispositivo-como-estrategia-narrativa?lang=pt-br>>. Acesso em: 02 Out. 2024.

MILL, John Stuart. **Da definição de economia política e do método de investigação próprio a ela**. In.: Bentham; Stuart Mill. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

MORIM, Julia; VAILATI, Alex. **O museu SUAPE: reflexões sobre a contramusealização dos acervos visuais**. Iluminuras, Porto Alegre, v.24, n.65, p. 172-233, Outubro, 2023.

ORGANIZAÇÃO PARA A COOPERAÇÃO E DESENVOLVIDO ECONÔMICO (OCDE). Final Declaration – Van Oord x Suape. In: **National Contact Point for the OECD Guidelines for Multinational Enterprises**, 2020.

PINTO, Rodrigo. **Modo de Produção, de Dea Ferraz**. Cine Festivais, 27 mar. 2017. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/modo-de-producao-de-dea-ferraz/>. Acesso em: 19 nov. 2024.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **La reinvenición de los territorios: la experiencia latino-americana y caribeña**. In: Porto-Gonçalves, C. W. *Territorialidades y lucha por el territorio em América Latina*. Lima: Unión Geográfica Internacional, 2013.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter; HURTADO, Lina Maria. **Resistir y re-existir**. GEOgraphia v. 24, n. 53, 2022.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidad del poder, etnocentrismo y América Latina**. *Indígena*, 29, 11-21, 1992.

- QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder e classificação social**. In: B.S. Santos e M. Meneses (eds.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.
- RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.
- RAMOS, Fernão. **A imagem-câmera**. Campinas: Papirus, 2012.
- RAMOS, Fernão **Ensaio sobre a a-encenação no filme documentário**. Aniki, v. 5, n. 2, p. 236-256, 2018.
- RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** 2. ed. São Paulo: Senac, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **La fable cinématographique**. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROLNIK, Suely. **O que é cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SACK, Robert D. **Human territoriality**. Theory and History. Cambridge: Cambridge
- SAFATLE, Vladimir. **A economia é a continuação da psicologia por outros meios: sofrimento psíquico e o neoliberalismo como economia moral**. In.: *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico* / Vladimir Safatle, Nelson da Silva Junior, Christian Dunker (orgs.) Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- SAFATLE, Vladimir. **Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- SAFATLE, Vladimir. **O mito do desenvolvimento econômico na era Lula**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/o-mito-do-desenvolvimento-economico-na-era-lula/> Acesso em: 09 maio 2024.

- SANTOS, Milton. **A Metáfora da Globalização: Tempo, Lugar e Mobilidade**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SCHAMA, Simon. **Landscape and memory**. Nova Iorque: Vintage Books, 1996.
- SEVERIEN, Pedro. **Cinema de Ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, PPGCOM. Universidade Federal de Pernambuco, UFPE. Recife, 2018.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Estereótipo, realismo e representação racial**. In: Cinema negro brasileiro. Noel dos Santos Carvalho (org). Campinas: Papirus Editora, 2022.
- SILVA, J. **O desenvolvimento regional e o complexo industrial-portuário de Suape: desafios e oportunidades**. Recife: Editora Universitária, 1993.
- SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R.. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SOUSA, A. **A Geografia dos Portos: Transformações e Novas Lógicas Territoriais**. São Paulo: Editora Terra, 1994.
- SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2019.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2009.
- STAR, S. L. ; RUHLER, K. **Steps toward an ecology of infrastructure: design and access for large information spaces**. *Inf. Syst. Res.*, 7(1):111-34, 1996.
- SUAPE. “O que é Suape”. In: **Site oficial Suape (Complexo Industrial Portuário Governador Eraldo Gueiros)**, online, s.a. Disponível em: <https://www.suape.pe.gov.br/pt/institucional/o-que-e-suape>. [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- VIDIGAL, R. **Mudanças tecnológicas e o conceito de porto: uma análise contemporânea**. Porto: Editora do Autor, 2007.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**, trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

XAVIER, Ismail. **Opacidade e transparência: forma cinematográfica e as forças em presença**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZARAGOXIN, Sofia. 2018. **Espacios acuaticos desde una descolonialidad hemisférica feminista**. *Mujer Sapiens*, ano V, n. 10, p. 6-19.

FILMOGRAFIA

- À margem dos trilhos* (2014) de Marcelo Pedroso e Pedro Severien. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eXDWYrJhYo0> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Acercadacana* (2010) dirigido por Felipe Peres Calheiros. Disponível em: <https://vimeo.com/41003714> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Acervo sobre a construção de Suape* (1977 a 1982) de Carlos Cordeiro. Disponível em: <https://suapemuseu.com.br/> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Brasil S/A* (2014) de Marcelo Pedroso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wWBCD9wxTs4> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Brasília highway* (2017) de Felipe Peres Calheiros / Vurto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z23Q8eQYIFY> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Canção para minha irmã* (2012) de Pedro Severien. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5qK_MojNrew&t=7s [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- É difícil fotografar o silêncio* (2019) de Realização Coletiva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MraI8EVt1XE> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Exília* (2015) de Renata Claus. Disponível em: <https://vimeo.com/128144618> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Fim de semana no paraíso selvagem* (2022) de Pedro Severien (Severino). Disponível em: <https://youtu.be/qMSzjjACeKo> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Fragmentos de Gondwana* (2021) de Adalberto Oliveira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-rQCQTzQHGO> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Galinhas no porto* (2018) de Caioz e Luis Henrique Leal. Disponível em: <https://cargocollective.com/luishenriqueleal/filter/dire%C3%A7%C3%A3o-e-dire%C3%A7%C3%A3o-de-fotografia/Galinhas-no-Porto-2018> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Modo de produção* (2020) de Dea Ferraz. Disponível em: <https://vimeo.com/389995410> senha: modo2020 [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Nanã* (2017) de Rafael Amorim. Disponível em: <https://vimeo.com/417168828> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]
- Recife MD* (2012) de Gabriela Alcântara e Marcelo Pedroso. Disponível em: <https://vimeo.com/39164481> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]

Recife, cidade roubada (2014) dirigido por Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luis Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]

Suape avança. E Pernambuco cresce junto! In: Perfil YouTube do Governo de Pernambuco. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJLzlYcJSng> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]

Território Suape (2020) de Cecília da Fonte, Laercio Portella e Marcelo Pedroso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4lXNqfoKNwo> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]

Veneza Americana (1925) dirigido por Ugo Falangola e J. Cambieri. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LJqCR72I0zg> [Acessado em 06 de outubro de 2024.]